

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO DE EDUCAÇÃO**

**ARTE E CIDADANIA – DIÁLOGOS NA EXPERIÊNCIA
DO PROJETO DE DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA DA
ADMINISTRAÇÃO POPULAR DE PORTO ALEGRE**

PATRÍCIA DORNELES

Orientadora

MARISTELA FANTIM

FLORIANÓPOLIS - SC

2003

PATRÍCIA DORNELES

**ARTE E CIDADANIA – DIÁLOGOS NA EXPERIÊNCIA
DO PROJETO DE DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA DA
ADMINISTRAÇÃO POPULAR DE PORTO ALEGRE**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de mestre no Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Maristela Fantim

FLORIANÓPOLIS – SC

2003



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CURSO DE MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

**"ARTE E CIDADANIA - DIÁLOGOS NA EXPERIÊNCIA DO PROJETO DE
DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA DA ADMINISTRAÇÃO POPULAR DE
PORTO ALEGRE"**

Dissertação submetida ao Colegiado do
Curso de Mestrado em Educação do
Centro de Ciências da Educação em
cumprimento parcial para a obtenção
do título de Mestre em Educação

APROVADA PELA COMISSÃO EXAMINADORA em 07/12/2001

Dra. Maristela Fantin (CED/UFSC-Orientadora)

Dr. Selvino José Assmann (CFH/UFSC-Examinador)

Dra. Alai Diniz (CCE/UFSC-Examinadora)

Dr. Telma Anita Piacentini (CED/UFSC-Suplente)

Prof. Lucidio Blanchetti
Coordenador do Programa de
Pós-Graduação em Educação
CED/UFSC - Portaria 589/GR/2000

PATRICIA SILVA DORNELES

FLORIANÓPOLIS/SANTA CATARINA/DEZEMBRO/2001

A minha mãe, pelas palmadas na medida certa e pelos braços sempre estendidos. Minha primeira educadora da política da amizade.

Ao Renan Magnus, companheiro dos primeiros passos e sonhos, e que me ensinou muito.

Aos meus sobrinhos, especiais e diferentes, Daniel e Caetano, sempre, sempre com esperança e fé.

AGRADECIMENTOS

Ao Rossano Bastos e Kaká, amigos da política da amizade e a do cuidado de si e dos outros. Anjos da Guarda, nas melhores e piores horas, que acompanharam sempre com prazer e torcida mais esta minha passagem nesta cidade.

A Fred Maia, grande amigo, “padrinho” deste mestrado que me convenceu numa mesa de sinuca em Imbituba a ocupar esse lugar.

Ao Felipe Brognolli, por todo o afeto, a paciência, pelo tão longe e tão perto, primeiro passo neste mestrado.

Ao Walter Oliveira pelo caminho percorrido.

Aos companheiros de utopia, de identidades inventiva, de coragem e de ação cultural, de ética da solidariedade e do amor ao mundo. Amigos novos que surgiram neste período de pesquisa. Amigos da esperança e da fé, da beleza e da bondade, da dignidade e da felicidade: Nado, Kátia, Brenda e Maristela Fantim.

Ao Ben Berardi, sempre, sempre, pela primeira porta aberta.

Aos oficinairos que colaboraram com este trabalho, pessoas admiráveis.

Ao Pedrão pelas hospedagens, e pelas “só alegria”. Ao Maurício Muniz que me arrastou para esta cidade e no “tempo da delicadeza” deu uma força na organização das imagens deste trabalho.

Ao Selvino Assmam, meu melhor professor, e também amigo. Pelas horas no telefone e pelo pouco, bem pouquinho mesmo que aprendi de Gramsci.

Aos companheiros do Solar Paraíso, que sempre “seguraram todas” quando estive ausente. E a Arlete Fante, pelo projeto que fizemos e pela força nos últimos momentos.

RESUMO

Esta pesquisa disserta sobre o diálogo entre Arte e Cidadania na Política Cultural do Projeto de Descentralização da Cultura, da Administração Popular em Porto Alegre. Em busca de compreender as potencialidades e a fomentação da socialização da arte – que ocorre em diferentes projetos culturais e sociais nos últimos quinze anos na periferia brasileira – como uma forma de “resgatar”, construir ou fortalecer a cidadania, esta pesquisa “pincela” a implantação desta política de descentralização, através das atividades de oficinas de artes plásticas que promovem a interferência coletiva em atividades de Pinturas Murais coletivas realizadas na periferia desta cidade. O objetivo é compreender de que forma os oficinairos que implantaram este projeto, compreendem o diálogo entre Arte e Cidadania. A partir da visão de cada um sobre arte e cidadania, esta pesquisa aponta que este diálogo, de maneira geral para todos entrevistados, acontece na capacidade da experiência estética em promover a consciência crítica e a coragem criativa. Para alguns oficinairos, que apesar de não conhecerem os conceitos de Paulo Freire sobre ação cultural e engajamento, mas de na sua forma pessoal de fazer ação cultural manifestam uma postura que pode ser identificada como a de educador popular deste mesmo autor e educador, o diálogo entre arte e cidadania se amplia para a promoção de uma ética da solidariedade e de uma política da amizade. Para complementar este diálogo entre Arte e Cidadania, esta dissertação estruturou-se em três capítulos. O primeiro que apresenta através de pesquisa bibliográfica o diálogo entre arte e sociedade denomina-se “O espaço do social na política da arte e a arte no espaço político social”. O segundo apresenta-se como “História dos murais coletivos e de participação popular: Uma pincelada na história do Projeto de Descentralização da Cultura”. E o terceiro que aborda : “Arte e Cidadania: um olhar sobre a visão dos oficinairos”.

ABSTRACT

This dissertation explores the metaphorical dialogue between Arts and Citizenry in the context of cultural policy, in the Project on Decentralization of Culture of the Popular Administration in Porto Alegre. The idea intention is to promote an understanding of both the potentials and the process of socialization through the arts that has been happening in different cultural and social projects in the last 15 years in the city's periphery – as a way of “reclaiming”, constructing or strengthening citizenry. From that perspective, the author pinpoints the launching of decentralization policy, through plastic arts workshops, and processes of “urban collective interference” in the form of collective mural paintings carried on in Porto Alegre's peripheral neighborhoods. One main question is, how workshop leaders, who helped launching the Project on Cultural Decentralization, understand the dialogue between the Arts and Citizenry. Starting from each leader's viewpoint about arts and citizenry, the study shows that, generally speaking, for all interviewees such dialogue responds to each one's aesthetic experience, and promotes critical conscience and creative courage (as the term is used by Rollo May). Some workshop leaders, in spite of not necessarily knowing the works of Paulo Freire about cultural action and engagement, can be identified, in their personal ways of doing cultural action, with this famous Popular Educator. The author also contends that the dialogue between arts and citizenry has been amplified and can be considered as an “ethics of solidarity” and a “politics of friendship” (as the term is used by Foucault). The dissertation has been structured in three chapters. The first, titled as “The space of the social in the politics of arts and the arts in the political social space”, presents the dialogue between arts and society, and is based upon a bibliographic search. The second is the “History of collective murals and popular participation: pinpointing the history of the Project on Decentralization of Culture. And the third, presenting much of the results of the study, approaches. Arts and citizenry: a look on the vision of workshop leaders”.

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUÇÃO	01
 CAPÍTULO I	
1. ESPAÇO DO SOCIAL NA POLÍTICA DA ARTE, E ARTE NO ESPAÇO POLÍTICO-SOCIAL	19
1.1 O ENSINO DE ARTE NO BRASIL	24
1.2 OS MOVIMENTOS ESTÉTICOS	37
1.3 A SOCIALIZAÇÃO DA ARTE	69
1.4 O ESPAÇO DO SOCIAL NA POLÍTICA DA ARTE, E ARTE NO ESPAÇO POLÍTICO-SOCIAL ENTRE O ONTEM E O HOJE.....	78
 CAPÍTULO II	
2. HISTÓRIA DOS MURAIIS COLETIVOS E DE PARTICIPAÇÃO POPULAR: UMA PINCELADA NA HISTÓRIA DA POLÍTICA CULTURAL DO PROJETO DE DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA	88
2.1 A FUNÇÃO DE EDUCAÇÃO SOCIAL COMUNITÁRIA (FESC) E A OFICINA DA VILA DIVINÉIA	102
2.1.1 Fesc	102
2.1.2 Vila Divinéia: grupo sprayssão, muro da Mauá e beco do grafite.....	105
2.2 OFICINAS DE DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA: COORDENAÇÃO DA SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA – SMC	117
2.2.1 O projeto de descentralização da cultura	117
2.2.2 Vila Elizabeth.....	126
2.2.3 A oficina do Ceprima	133

2.2.4 Rubem Berta	141
2.2.5 IPE-I: grupo “arte do beco” e mural da Antônio de Carvalho	145
2.2.6 Vila Renascença	160
2.2.7 Oficina do museu	169
2.2.8 Oficina do atelier	176
2.2.9 Mural global	179
2.3 FINALIZANDO A PINCELADA	186

CAPÍTULO III

3. ARTE E CIDADANIA: UM DIÁLOGO SOB O OLHAR DOS OFICINEIROS	192
3.1 CONCEPÇÕES DE CIDADANIA DOS OFICINEIROS.....	194
3.2 CONCEPÇÕES DE ARTE DOS OFICINEIROS	198
3.3 O DIÁLOGO ENTRE ARTE E CIDADANIA NA VISÃO DOS OFICINEIROS	201
3.4 FINALIZANDO O DIÁLOGO EM DIÁLOGO COM A POLÍTICA DE DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA	215
CONSIDERAÇÕES FINAIS	218
REFERÊNCIAS	229

INTRODUÇÃO

A proposta desta pesquisa surgiu da necessidade de compreender a forma pela qual o discurso de Cidadania tem sido associado **às experiências de oficinas de arte**. Essa necessidade foi se manifestando ao longo da **minha** caminhada profissional, caminhada que foi se construindo no trabalho de Oficinas de Artes Plásticas na periferia de Porto Alegre, entre 1992 e 1996. Em 1995, num estágio de Terapia Ocupacional com Saúde Mental, **levei esta** experiência de oficinas de arte aos portadores de sofrimento psíquico. Desde aquela experiência, mais uma entre tantas outras que surgiram até **este** mestrado, iniciado em 1999, **venho** desenvolvendo projetos que integram saúde, cultura e educação. Ao longo desta caminhada **fui descobrindo-me** como Educadora Popular, por acreditar na necessidade de mudança política e social que leve à construção de uma sociedade mais justa e mais igualitária. Nesse sentido, **compreendi** que engajamento, diálogo e ação cultural¹ são elementos fundamentais para, através de um processo educativo, promover a **possibilidade** de transformação política cultural. **A minha formação** em Artes Plásticas tem sido basicamente autodidata. **Apesar de ter** sido aluna do Atelier Livre² da Prefeitura de Porto Alegre por três anos, **o fator que mais contribuiu para imprimir-me um sentido social a uma concepção de arte foi a minha experiência no trabalho na periferia deste mesmo município.**

¹ Conforme Freire, a ação cultural é ação política, isto é, ação coletiva e engajada para a libertação (*Pedagogia do Oprimido*, p. 57). Assim, ela se caracteriza-se pelo diálogo libertador, que promove conhecimento e práxis, comunhão de sujeitos participantes da transformação da realidade (*Ação Cultural para a Liberdade*, p. 85).

² Atelier Livre é uma escola de arte da Prefeitura de Porto Alegre, que surgiu na década de 60 através da iniciativa de um grupo de jovens artistas como Iberê Camargo, Chico Stoknger, Danúbio Gonçalves, cuja intenção, sua proposta inicial, era tornar acessível a todos o fazer artístico, sem discriminação ou necessidade de um anterior conhecimento artístico (*Atelier Livre: 30 anos*, p. 42).

O acúmulo de experiências, o cruzamento entre saúde, educação e cultura, bem como o engajamento para uma prática profissional que estimule uma ação política e uma consciência crítica foram aos poucos **apontando-me** para a possibilidade da utilização da linguagem plástica, isto é a experiência estética em si, ser um meio de estimular a coragem criativa³. **Iniciei minha** prática de artista plástica dentro de um trabalho popular e ligado a um governo municipal (Administração Popular de Porto Alegre), cujas características permitem que este se identifique como socialista e “de esquerda”. Por isso, a questão da cidadania tem sido sempre almejada nos objetivos dos projetos públicos político-sociais dos **quais participei**.

Nessa trajetória, uma das linguagens de arte que **desenvolvi** foi a Pintura Mural⁴, que, no próprio fazer, foi se tornando coletiva. A proposta de Pintura Mural – Interferência no Espaço Urbano – foi desenvolvida primeiramente na Vila Elisabeth, em parceria com Renan Magnus, pelo projeto Descentralização da Cultura, da Secretaria Municipal de Cultura/SMC. Naquela época em 1993, **eu** e o Renan Magnus **entendíamos** que essa atividade era um exercício de organização comunitária e participação social. Nesse processo, a cidadania era estimulada através da interferência estética

³ No conceito de Rollo May (s/d, p. 19), a coragem criativa é a descoberta de novas formas, novos símbolos, novos padrões, segundo os quais uma nova sociedade pode ser construída. Para ele, é necessário proporcionar o encontro criativo, que é a criatividade. “A criatividade ocorre num ato de encontro e deve ser compreendida como tendo por centro este encontro”. Assim, cada encontro criativo é um ato novo, no qual a coragem deve ser afirmada cada vez. As oficinas de artes através do exercício estético plástico possibilitam o encontro criativo: o desenvolvimento e o contato com as formas, com os símbolos, com a linguagem [...]. Promovem um estímulo à potencialidade de criar e recriar. Ou seja, é através da “realidade da experiência”, como afirma Rollo May, que o homem se habilita ao processo de *fazer*, ao encontro do ato criativo. A coragem essencial para este ato, encontra-se na capacidade de fazê-lo e se legitima no desenvolvimento e na materialização estética.

⁴ Neste relatório de pesquisa, ver-se-á a utilização da palavra Grafite para projetos em espaços cedidos. O fato é que existe uma discussão entre a linguagem estética e o sentido de apropriação. Como todos esses projetos vão realizar um diálogo entre grafite e pintura mural, entre linguagem estética e intenção monumental, **resumo** aqui a definição de Ramos, que mais adiante será referendada. “A diferença entre um e outro se encontra na intenção. O mural tem intenção monumental: ela quer ser obra durável e apreciada (Ramos, 1994, p. 57). Já os grafites, assim como as pichações, são intervenções autônomas, discursos próprios; pode-se dizer que procedem de um único movimento, que se apóia no proibido e que instaura a transgressão e a surpresa (Ramos, 1994, p. 42-44)”. Nos projetos que desenvolvi, sempre assumi a expressão Pintura Mural, principalmente pela tutelação do muro, isto é, sempre buscou-se para realizar o mural, o espaço cedido.

e do resgate de uma linguagem original, uma linguagem **pessoal**, onde, de certa forma, **questionávamos a estética da cultura de massa; ou aquela forjada numa política cultural de ensino de arte do qual assassinou ... , entre outros meios. O muro pintado coletivamente constituía o registro da capacidade de se construir junto. Neste período, eu e o Renan Magnus, acreditávamos que o fortalecimento da cidadania significava participação e identidade. A participação e a identidade envolvidas no coletivo eram a nossa “ferramenta” para estimular um exercício de organização comunitária. Organização que representava outra “ferramenta” da qual apostávamos ser fundamental para a conquista de direitos e de cidadania. Além disso, entendíamos que essa proposta dava à atividade plástica um sentido político-social⁵.**

A proposta de Pintura Mural, baseada na experiência da Descentralização da Cultura, também **apliquei** em projetos de Saúde Mental. Estes projetos, embasados no Movimento Internacional da Luta Antimanicomial, visavam à integração psico-social em sentido amplo do sofredor psíquico⁶, onde o fortalecimento da cidadania era compreendido como parte do processo de promoção de saúde. Entre as atividades com esse público, destaca-se o **meu** estágio como Terapeuta Ocupacional na Pensão Protegida Nova Vida, da Secretaria Municipal de Saúde de Porto Alegre/RS, no ano de 1995. Destaca-se também a **minha** atividade no Programa de Saúde Mental, da Secretaria de Saúde Mental de Tubarão/SC, no qual **atuei** como Terapeuta Ocupacional no período de 1997 a 1998. Na Pensão Protegida, embora a construção coletiva não se tenha efetivado, a valorização de uma linguagem pessoal, original, a monumentalidade do mural e a interferência trouxeram para um usuário auto-estima e coragem **criativa, e porque também não dizer coragem estética.**

Na cidade de Tubarão, SC, em 1998, os painéis coletivos e a cons-

⁵ Ver fotos p. 128-130.

⁶ *Sofredor psíquico* é a expressão trazida ao uso principalmente pelo Movimento Antimanicomial como alternativa preferida a, por exemplo, *doente mental*.

trução de um *out-door* para o Dia Nacional da Luta Antimanicomial (18 de maio) exercitaram a idéia de coletividade e comunicabilidade. A interferência na cidade fazia que a voz, a fala e a mensagem chamassem a atenção da comunidade para a necessidade de ela se ocupar com os portadores de sofrimento psíquico. A idéia de comunicabilidade a ser suscitada pela Arte Plástica também foi usada para o projeto *Prazer Sem Risco*, desenvolvido em Florianópolis, SC, entre 1997 e 1999, cujo objetivo foi o de trabalhar com a idéia de multiplicadores de prevenção contra a AIDS. Desenvolvido com adolescentes da periferia de Florianópolis, o projeto se utilizou da linguagem estética dos adolescentes para criar materiais informativos que os estimulassem a se tornarem multiplicadores de uma cultura de prevenção HIV/AIDS. O grupo passou de Fanzines⁷ e mosquitinhos para campanhas construídas em *out-doors* pintados à mão. A coletividade, a valorização da linguagem original, a comunicabilidade e a possibilidade de interferência na cidade geraram, nos adolescentes participantes, o desejo de serem autores de novas ações culturais.

Como essas experiências, assim muitas outras tem sido desenvolvidas pelo resto do país. Sabe-se o quanto, a partir da **abertura política que aconteceu mais especificamente no fim dos anos 80** e início dos anos 90, a linguagem da Educação Popular e da Arte veio se multiplicando em projetos e programas desenvolvidos na periferia **brasileira**, principalmente gerenciados por ONG's e por movimentos populares. Sabe-se também que a herança da importância da valorização e do diálogo com a cultura e com a arte, **legada por Paulo Freire, Abelardo da Hora**⁸ e também pelos movimen-

⁷ *Fanzine* é um material informativo, sem regra e censura, construído com colagens e apropriações de imagens e textos reproduzidos em xerox. O termo *Fanzine* origina-se de *fãs de magazine*, que foram os criadores dessa linguagem de material. Nos anos 60 e 70, esta linguagem alternativa de informação foi muito utilizada pelos jovens da esquerda, ao fazerem crítica à ditadura militar.

⁸ Abelardo da Hora era diretor do Atelier Coletivo criado no Recife, nos fins dos anos 50, uma das primeiras iniciativas do país que visavam “descobrir” e “assumir” a importância do popular, da participação e da valorização da cultura local. Para Abelardo, o Movimento Popular de Cultura – MCP, concretizado por Miguel Arraes em 58, foi a extensão do Atelier Coletivo, assim como o Centro Popular de Cultura – CPC, sob égide da União Nacional dos Estudantes – UNE, foi a extensão do MCP (Amaral, 1984, p. 317).

tos de socialização da arte⁹, vem trazendo, a esses projetos hoje em realização, certo sucesso e reconhecimento social. Exemplo disto é a emergência da música do Olodum, e projetos semelhantes.

É comum ver-se semanalmente, nos noticiários da televisão, uma associação de algum conceito de cidadania com uma manifestação artística. Esta associação nos é transmitida através da apresentação de um novo projeto social, cuja manifestação artística que vem se tornando, muitas vezes, o grande espetáculo deste projeto, é interpretada como resultado de um grande sucesso na construção da cidadania. Esta nova visão começou a me provocar um questionamento sobre a utilização da arte e sua associação ao discurso de cidadania e que se traduz em perguntas como estas: É a arte uma potencialidade educativa para a cidadania? De que forma os artistas estão, nesses projetos, enxergando a arte? O que se entende por cidadania?

Nos anos 90, a política cultural veio ampliando espaços para projetos de arte e interferência urbana. Os artistas, apoiados por leis de incentivo a investimentos culturais, estão tendo maior possibilidade de a sua arte fazer parte da vida da cidade. Essa política cultural originou-se de um movimento que vem tomando vulto nos últimos 20 anos, segundo Bueno, “quando o mercado e a mídia têm sustentado não só a vida da arte contemporânea, mas também a vida dos museus e das instituições de arte”¹⁰.

A proposta de Pintura Mural desenvolvida em diferentes projetos culturais e sociais no Brasil, em diferentes concepções estéticas e metodoló-

⁹ Socialização da arte é um movimento que surgiu na década de 60, pelo qual teatrólogos, encenadores, artistas plásticos, cineastas e escritores têm se empenhando por ampliar a função da arte, fazendo-a chegar ao público por canais de comunicação não-convencionais, abrindo suas obras à participação dos espectadores, como também proporcionando, através de ateliês populares, a prática artística. Esse movimento, baseado na sociologia, veio dialogar sobre a relação arte e sociedade e estimular, através de sua ação, “não mais uma contemplação irracional e passiva, mas pedem ao público a sua participação criadora”. Um dos grandes teóricos desse movimento na América Latina é Canclini.

¹⁰ Bueno, 1998, p. 263. No último capítulo, *Mercado e mídia no mundo da arte contemporânea*, Bueno retrata como as instituições de arte vêm promovendo circuitos e parcerias para dar vida aos museus. Nesse capítulo, há uma declaração interessante de Otilia Arantes, fazendo a crítica ao *marketing* cultural, ela afirma que “já não há mais distinção tão óbvia entre um museu e um *shopping center*” (p. 280).

gicas, vem assegurando às Artes Plásticas um “palco público”¹¹. A interferência no espaço urbano não só traz a linguagem plástica para a vida da cidade, mas também e ao mesmo tempo rompe com os conceitos tradicionais de Belas-Artes, conceitos que as Artes Plásticas incorporavam até então com muito mais intensidade, por estarem intimamente relacionadas com os espaços “sagrados” dos museus e das galerias. Para os projetos sociais, essa proposta de experiência urbana trouxe às oficinas de Artes Plásticas também outro sentido, que transcende as pequenas exposições de fim de projetos ou “mostras de resultados”¹². Ela possibilitou também o espetáculo de si mesma. E essa possibilidade de espetáculo trouxe outra possibilidade: a de incentivos fiscais e de *marketing* cultural. Nesse contexto, impõem-se questões como estas: Será que o *marketing* cultural vem hoje garantindo ou sustentando as propostas de socialização ou democratização da arte? Ou, parafraseando a afirmação de Bueno, “as novas utopias diminuem seu grau de pretensão, promovendo pequenas mudanças que, adicionadas, podem vir a alcançar o efeito de uma grande revolução”?¹³

Entre os projetos de Pintura Mural desenvolvidos na periferia sócio-cultural brasileira, é muito comum hoje o predomínio da linguagem estética grafite-*Hip Hop*¹⁴. Isso se deve ao desenvolvimento desse movimento

¹¹ Expressão utilizada pelo desenhista Eloar Guazelli na segunda intervenção da Pintura Mural no Muro da Mauá, na qual comenta a respeito da solidão do artista plástico que produz solitário no seu ateliê. Para ele, a experiência de estar interferindo na cidade foi a possibilidade de estar conversando com as pessoas que passam enquanto ele realizava a sua pintura. “Nós, artistas plásticos, sempre sentimos um pouco de inveja do pessoal do teatro. Esta oportunidade, esta troca com as pessoas que comentam, perguntam o que a gente está fazendo [...] este aqui é o nosso palco, nosso palco público”. (Gravação da fita Muro da Mauá/realizado por Alex Ramires, Sílvio Ayala e Ben Berardi).

¹² Expressão utilizada em Porto Alegre pelo projeto Descentralização da Cultura para as exposições de fim de projeto.

¹³ Bueno, 1998, p. 289. Esta conclusão de Bueno se refere aos movimentos de arte da década de 60 e 80, que buscavam um diálogo da arte com a vida da cidade. “[...] a arte que começou nos anos 80 brotando da rua, termina o milênio tomando conta dela, como sonhava Jackson Pollock, e dialogando com a cidade, como pretendiam os *happenings* dos anos 60” (p. 289).

¹⁴ *Hip Hop* são gírias norte-americanas ligadas ao movimento comportamental dos jovens nos anos 80. [...] *Hip* é abreviação de outra gíria, *Hisper*, que significa: pessoa atualizada, com modismos, manias, etc. E *Hop*, também gíria, significa baile, viagem, ir-se, apressar-se (1972, p. 86-90). Os *Hip Hop*, segundo José Júlio do Espírito Santo, redator da *Revista BIZZ*, são os indivíduos que apreciam a música *Rap* e a *Heavi Metal* (Ramos, 1994, p. 73). O termo *Hip Hop* está associado aos movimentos de forma popular de dançar, que envolvia movimentos como saltar (*hip*) e movimentar os quadris (*hop*) (Silva, 1999, p. 23).

estético-político¹⁵ popular americano, que, nos últimos 15 anos, vem sendo apropriado pela juventude da periferia mundial¹⁶. A linguagem grafite *Hip Hop* caracteriza-se, de modo geral, pelos contornos pretos, pelos desenhos de B. Boys¹⁷, pelos letreiros estilizados e coloridos, pela multiplicidade de cores, por certa distorção das figuras, bem como pela tendência de, nas imagens-mensagens, inserir uma crítica social geralmente relacionada à vida da cidade. A predominância desta linguagem estética se dá por diferentes motivos interligados. Um deles configura-se pelo espaço social que o movimento *Hip-Hop* vem conquistando com a juventude, bem como com o universo dos movimentos sociais e projetos político-pedagógicos.

Em comparação ao grafite *Hip-Hop*, as outras propostas de projetos de Pintura Mural desenvolvidas na periferia urbana aparecem como ações mais isoladas, em virtude das diferentes linguagens estéticas e metodológicas destas últimas. Dentre estas, podem destacar-se o projeto 100 Muros,¹⁸ que é desenvolvida em São Paulo pela Escola de Rua, onde se usa, para a composição da arte, material cerâmico.

Algumas dessas diferentes propostas seguem metodologias segundo as quais o artista é quem cria o desenho, mas a comunidade participa, colorindo-o. Outras estabelecem uma seleção dos desenhos, nos quais aqueles participantes cujo desenho não foi selecionado, participam colorindo os desenhos selecionados para o projeto. Existem ainda aquelas propostas cuja linguagem estética vai se construindo no próprio fazer. Outros murais são descentralizados da comunidade participante, isto é, um grupo específico de determinado lugar acaba interferindo em outro espaço, em outra comunidade.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Atualmente mais de 1.300 páginas na Internet registram a atuação do movimento. Segundo alguns participantes do movimento em Porto Alegre, é na Alemanha e no Japão que o movimento se desenvolve com maior força.

¹⁷ Segundo Moisés, do *Jabaquara Breaker's*, Bad Boys “é o cara que conhece toda a história do movimento *Hip Hop* americano e nacional, ou, pelo menos, um pouco, e faz trabalho comunitário também e se identifica, sabe de sua história e conhece seus ancestrais”. As figuras dos B. Boys nos grafites é associada a meninos de rádio no ombro, com tênis e calças largas, bonés [...] (Revista *SB Hip Hop Style*).

¹⁸ Uma das atividades do projeto Aprendiz, sob a coordenação de Gilberto Dimenstein.

Essas diferentes metodologias me estimularam a reflexão sobre estes temas: os diferentes níveis de participação; as concepções expressas pelo termo *coletivo*; as diferentes linguagens estéticas sobre os valores estéticos. Os temas, diferentes níveis de participação, concepções de coletivo e valores estéticos me estimularam a refletir sobre a compreensão de cidadania que é associada a estes diferentes projetos.

A Pintura Mural, que tem a intenção monumental, vem, ao longo da história da arte, simbolizando e registrando culturas e ideologias. No início do século XX, com a expansão das idéias socialistas, a Pintura Mural foi utilizada pelos mexicanos¹⁹ com a proposta de sensibilizar o povo para a Revolução. Contra a arte burguesa e de cavalete, o realismo socialista, através da estética monumental dos murais, fez escola. Sua linguagem deveria servir para socializar a expressão artística, na qual a causa política deveria ser prioritária. “Saudamos a pintura monumental da arte porque essa arte é de propriedade pública”²⁰.

A Pintura Mural americana, segundo Bueno, foi a contrapartida liberal do realismo socialista e do programa artístico nacionalista de Hitler na Alemanha²¹. Após a depressão na economia americana, foi criado, nos Estados Unidos, o programa *Public Whorks of Art Project*, dentro do qual 3.500. artistas produziram mais de 15.000 murais pelo país. Em 1953, mais de 5.000 artistas receberam apoio governamental por intermédio da *Whork Progress Administration* (WPA) e realizaram cerca de 2.250 murais, bem como 13.000 esculturas em espaços públicos, além de cursos e *whorkshops*. Os artistas norte-americanos eram induzidos a realizar trabalhos regionalistas, valorizando a cultura americana.

A linguagem do grafite, que no princípio não tinha a intenção monumental, originou-se da pichação que ilustrou os movimentos políticos

¹⁹ Orocozo, Riveira, e Alfaro Siqueiros são os grandes artistas do Muralismo Mexicano.

²⁰ Bueno, 1998, p. 90. Trecho do Manifesto de Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores.

²¹ *Ibidem*, p. 100.

da década de 60. Na década de 70, ela já não representava uma expressão política dos jovens de classe média. Os grafites transformaram-se numa expressão de garotos de bairros populares nas grandes metrópoles²². Para Toop, a intenção política residia na apropriação das áreas nobres²³. A linguagem do grafite, embora tenha vertido de uma estética de resistência, proporcionou a muitos grafiteiros o privilégio de pertencerem à elite das artes plásticas. Um exemplo, entre tantos, é Jean Michel Basquiat.

O entendimento de cidadania, explícito nos discursos sociais, está baseado na realização do possível preconizado na Declaração Universal dos Direitos Humanos. Nessa busca, somadas as intenções e as conjunturas políticas, ideológicas, práticas e sociais, sabe-se que as concepções de cidadania são diversas. Nesse sentido, como dialogam diferentes conceitos de cidadania e de arte?

Se, nos discursos sociais, a concepção de cidadania vem baseada na realização do possível preconizado na referida declaração dos direitos humanos e se, entre ideologias, práticas e conjunturas políticas, essa concepção se diversifica, então qual é a concepção que vem orientando esses projetos de Pintura Mural? Ou ainda: Que relação se está construindo entre cidadania e arte nas atividades de pintura Mural Coletiva? O que se entende por cidadania? Existe algum conceito de cidadania que seja promovido por essas expressões artísticas ou que motive a execução dessas propostas? É possível perguntar que cidadania é construída ou constituída a partir dessa experiência artística?

Baseando-me no desenvolvimento das linguagens estéticas que, ao longo da história, foram utilizadas como mecanismo de alienação e resistência, e compreendendo que, nessa luta política, existem as diferentes concepções de cidadania; essa relação entre arte e cidadania estimulou-me a refletir sobre estas questões: Qual o sentido político-social que se está buscan-

²² *Ibidem*, p. 262.

²³ Spósito, s/d, p. 12.

do através da arte nesses projetos de murais coletivos? Será que se está resgatando um sentido de arte social, arte política ou arte de resistência²⁴ ou não? Este sentido encontra-se na concepção estética ou na experiência estética,²⁵ na qual a valorização de uma estética popular pode promover uma ética-estética de viver? Nas propostas de murais coletivos, a busca da compreensão desse diálogo entre arte e cidadania propiciou a formulação de questões como estas:

- Esse discurso de cidadania está relacionado a um sentido ético-estético, que promove, através da experiência criativa e da interferência urbana, uma participação política ampliada?
- Nos projetos de Pintura Mural Coletiva, a relação entre arte e cidadania está baseada num sentimento de apropriação da cidade?
- A idéia de cidadania, contida nas propostas dos projetos de pinturas de murais coletivos, está relacionada à participação social. Esta participação se efetua através de uma participação estética

²⁴ Amaral, no livro de sua autoria *Arte pra quê?*, apresenta vasta discussão sobre o compromisso social da arte. Nesse sentido, a intenção desta pesquisa consiste em verificar se a estética construída nesses murais coletivos apresentam alguma relação com um comprometimento ideológico, isto é, se a imagem tem ou pode ter a intenção comunicativa de mensagem política. A expressão *Arte social ou política* emprega-se aqui para designar uma relação comprometida com a comunicação da imagem. A Arte de Resistência está relacionada à interpretação de Adorno, segundo o qual a arte deve se manter autônoma, isto é, sua linguagem e expressão devem resistir à idéia de mercadoria. Nesse sentido, na estética dos murais coletivos deve-se avaliar os valores estéticos trabalhados. Em outros termos, a resistência da estética dos murais coletivos relaciona a autonomia estética na valorização de uma estética própria, no que não só se nega a linguagem popular construída pela indústria cultural, bem como os valores elitistas da arte.

²⁵ A idéia de experiência estética está baseada aqui na visão pragmatista de John Dewey. Este, contrário à visão da filosofia analítica, aposta na abordagem naturalista da arte. Assim, acredita que é na experiência estética, sua forma e sua unidade dinâmica, que a arte expressa sua dimensão cognitiva e comunicativa e seu ideal político-social. A relação que aqui se faz com pintura mural, cidadania e visão pragmatista reside na associação da valorização da estética popular legitimada na interferência comunitária. Esta experiência pode proporcionar um sentido de identidade, referência histórica e participação social, sentido que, em muitos destes projetos, pode ser entendido como um processo educativo para a cidadania. A idéia ética-estética de viver relaciona-se ao sentimento subjetivo da capacidade de conhecimento de si, idéia que, promovida na descoberta de uma linguagem identificadora própria/pessoal e na experiência criativa, fortifica a relação e o resgate da criatividade, que é inerente ao homem. A arte que para Dewey deve participar da vida, promove na experiência dos murais, através da interferência e da linguagem, talvez um sentido político-social. Neste sentido, o exercício estético-político-social da Pintura Mural pode estar relacionado a um sentido de atuação política. A visão holística da arte de Dewey promove a necessidade de um sentimento político, que não reside somente na descoberta da criatividade e da linguagem ou, no caso da experiência dos murais, na interferência comunitária, mas também na própria criatividade e linguagem uma necessidade política, e assim uma necessidade de preservação da relação da experiência estética- arte com a vida.

popular? Ou seja, a estampa de uma estética popular na cidade constitui uma forma de resistência social, caracterizando, assim, a “cidadania da obra”²⁶?

No decorrer da presente pesquisa, surgiram algumas interrogações que acompanham, de forma secundária, as questões acima referidas, tais como estas:

- O discurso da cidadania continua sendo uma bandeira para atuações político-sociais. Nesse sentido, a utilização da arte no discurso da cidadania e nos projetos de murais coletivos que se ampliam no país, não estaria ajudando a sustentar a bandeira do “*marketing* cultural” e promovendo uma relação “mercantilista” entre a arte e a ação social?
- Existe alguma relação no discurso entre arte e cidadania, relação que esteja resignificando um sentido de arte social? Os murais coletivos estão buscando um sentido comunicativo de mensagem político-crítica para a comunidade?
- Os Murais Coletivos podem hoje estar sendo utilizados com a mesma perspectiva americana dos anos 50? Ou seja, a linguagem da arte nos murais, sua potencialidade estética e decorativa, estimula um sentido de auto-estima? Em caso afirmativo, esse sentido de auto-estima, já que a maioria destes projetos são hoje desenvolvidos na periferia com adolescentes em “vulnerabilidade social”, está relacionado ao colorido da comunidade ou aos participantes dos murais? – Está relacionada à participação ou à mensagem?
- O conceito de cidadania, conforme compreendido nesses projetos de Pintura Mural, pode estar associado a um sentimento de

²⁶ Expressão utilizada por Chauí em *Olho d’ água – Arte e Loucura em exposição*, de João Fraize Pereira, justificando a participação de artistas loucos na exposição da Bienal em São Paulo em 1992.

transcendência, que se traduz na felicidade, na busca da beleza e na capacidade “de se fazer obra”²⁷?

Para responder a estas questões, escolhi Porto Alegre, por dois motivos principais. O primeiro, porque conheço a realidade da capital gaúcha e acompanho de perto os projetos de Pintura Mural. Como fui uma das primeiras pessoas a desenvolver a linguagem de trabalho na periferia da cidade, pela prefeitura na Administração Popular, torna-me mais fácil resgatar a história desses projetos. O segundo motivo reside no fato de que, em Porto Alegre, é forte o investimento que se faz na proposta de Pintura Mural, tanto que se pode dizer que, na periferia, esse investimento foi crescendo a partir do trabalho de oficinas populares²⁸. Além disto, durante o processo de pesquisa, outros fatores foram estimulando-me e – por que não dizer? – surpreendendo-me. Um deles é que a história das oficinas que Pintura Mural não tem um registro, ela se encontra toda deslocada e, como esses projetos se iniciaram com um pequeno grupo de pessoas, a pesquisa teve a possibilidade de retratar esse investimento. O que me surpreendeu foi perceber como essas pessoas, esses oficinheiros, viram, nesta pesquisa, um modo de resgatar a sua própria história, sua atuação na cidade, a importância destes projetos... Outro motivo reside no fato de que esses projetos se iniciaram durante a Administração Popular, cuja maioria era constituída de integrantes do Partido dos Trabalhadores (PT), que há 11 anos vem administrando Porto Alegre. A parte restante da sociedade brasileira e os próprios esquerdistas vêem essa administração como um núcleo de resistência à política neoliberal. Assim, parece-me interessante dialogar com essa

²⁷ Para Nietzsche, “O ser humano não quer aproximar-se do belo. Diante de uma obra de arte, o ser humano quer tornar-se, ele, uma obra-prima. O homem é sempre atraído pelo belo” (Nietzsche). O belo é uma promessa de felicidade (Stendhal) (Coelho, 2000, p. 192). A participação na construção dos murais, baseada nessa concepção, materializa a capacidade de “ser obra”, de “ser beleza”. Cidadania está associada a essa capacidade de ser felicidade ?

²⁸ Definição de Margareth Moraes, da Secretária de Cultura de Porto Alegre de 1992 a 1999, no período desta pesquisa estava concorrendo ao cargo de Vereadora.

proposta política. Outro motivo é o de que, nessas ações culturais²⁹ promovidas com maior investimento nesse governo, muitos dos “oficineiros” se tornaram profissionais neste campo de trabalho e de que esse trabalho proporcionou um diálogo com a proposta de educação popular no sentido freireano de engajamento, diálogo e ação cultural. O mais interessante para mim foi ver que nesse processo, o “tornar-se profissional” se construiu na prática, na experiência e na convivência.

Existem, ainda, três fatores que me motivaram a realizar esta pesquisa. Um deles consiste em poder contribuir para uma reflexão sobre o diálogo entre arte e cidadania, o qual acredito ser fundamental para os educadores populares que venham a se utilizar das potencialidades da arte numa proposta educativa e libertadora.

Outro fator foi este: exatamente o olhar desses oficinairos é que me interessou retratar. É a partir desse olhar que procurei compreender o diálogo entre um conceito de cidadania e sua relação com as artes plásticas, bem como os projetos de Pintura Mural Coletiva. Através desse diálogo, busquei, ainda, compreender o conceito de arte e o sentido político-social que lhe é atribuído por estes oficinairos. Dessa forma, a pesquisa intencionou dialogar com os conceitos dos oficinairos, conceitos que são construídos através da experiência, bem como com seus diferentes conceitos de arte e de cidadania.

Importa deixar registrado que a escolha da linguagem da Pintura Mural para compreender esse diálogo entre Arte e Cidadania vem do fato de que esta linguagem me parece mais representativa, no sentido de participação, do que outras linguagens de oficinas de arte plásticas. As propostas de coletividade e de interferência estética na vida da comunidade/cidade, fazem-me acreditar que essa linguagem de Pintura Mural, na proposta de ofi-

²⁹ Aqui ação cultural não está definida na concepção de Freire, e sim como um conjunto de procedimentos de uma política cultural. Ver Coelho, 1997, p. 32.

cina, é a que mais bem possibilita a materialização de um diálogo ou reflexão político-social para a arte. Tal reflexão não se efetua apenas em relação à questão autoral, mas também na potencialidade da interferência. Esta, entre todas as linguagens das artes plásticas, é a que vem historicamente se apresentando como a de maiores possibilidades em termo de manifestação política. Exemplo disso, entre tantos, são os murais mexicanos e os grafites americanos.

A metodologia desta presente pesquisa se fundamenta em três bases: pesquisa documental, observação participativa e realização de entrevistas semi-estruturadas. Mas, como chamou-me atenção o professor Selvino na banca de qualificação, também a minha memória deve ser considerada neste processo.

A observação participativa efetuou-se em dois projetos porto-alegrenses: no Muro da Avenida Antônio de Carvalho (abril a junho de 1999) e na última Oficina de Grafite promovida pelo projeto de Descentralização da Cultura/SMC, no Atelier Livre da Prefeitura (abril a junho de 2000).

A pesquisa documental evidenciou que o projeto de Descentralização da Cultura, que vem investindo nessas oficinas de Pintura Mural coletiva, poucos registros tem sobre o trabalho. A maior parte da documentação existente sobre esses projetos, constituída de portfólios, relatórios, diários, fotografias e outras peças documentais, encontra-se na mão dosicineiros.

As entrevistas registraram, da parte dosicineiros, forte crítica à política cultural da Prefeitura. A própria falta de registro do material, da parte da Prefeitura, constitui, para algunsicineiros, sinal de descaso para com a proposta de projetos descentralizados. Para algunsicineiros, a pesquisa chegou a ser compreendida como “porta-voz”. Resgatar essa história representou, para alguns deles, resgatar um pouco da sua própria

história, ou da história deles numa perspectiva positiva (“muito legal” ou muito “do bem”, como diz um dos entrevistados). Dos entrevistados, poucos se ativeram às perguntas. Eles responderam a elas de múltiplas formas ou responderam a questões que não lhes haviam sido diretamente formuladas, o que contribuiu muito para enriquecer a pesquisa. Foi difícil lidar com as gírias e com a tendência de alguns deles à prolixidade. Algumas questões se dinamizaram através do diálogo, recurso útil para desembaraçar alguns entrevistados que se vigiavam nas respostas: uns, talvez por medo de “falarem demais”; outros, por acreditarem que não estariam falando o que eu gostaria de ouvir. Para aprimorar a qualidade da pesquisa, foi necessário entrevistar também os produtores culturais desses projetos.

Da parte dos oficinairos, como se esperava, apareceram diferentes olhares sobre a relação entre arte e cidadania. O interessante é a diferença desse olhar, que tem a ver também com a formação do oficinairo. Essa diferença, acredito contribui para enriquecer a pesquisa.

O título *Arte e Cidadania – Diálogos na experiência do projeto de Descentralização da Cultura da Administração Popular de Porto Alegre* – quer traduzir o posicionamento e o objetivo desta pesquisa: compreender a forma pela qual se construiu um diálogo entre arte e cidadania, na experiência da política cultural e político-social da Administração Popular em Porto Alegre e pela qual os oficinairos compreendiam e realizavam este diálogo.

Algo interessante e de certa maneira surpreendente foi o fato de que, quando iniciei os projetos de arte na periferia social, a palavra cidadania era algo que “garantia” a aprovação dos projetos: “Resgate da Cidadania” era palavra de ordem. Ouvia-se tanto essa “palavra de ordem”, que, em certa época, um grupo de pessoas que atuavam “nos trabalhos de base” passou a usar a expressão como fator de humor. Assim, os agentes se cumprimentavam brincando: “E aí, você já resgatou muita cidadania hoje?” Hoje em dia, parece não se escutar tanto, a palavra cidadania já não é tão utilizada nem pelos

oficineiros e nem coordenadores. Hipótese explicativa desse fenômeno pode ser o fato de que a Administração Popular, após 11 anos de governo, acreditar que já criou os canais de cidadania, sobretudo através do Orçamento Participativo, e que esses canais, na compreensão desses administradores, já sejam suficientes.

Sabe-se que a palavra “cidadania” vem sendo utilizada em diferentes contextos e propostas políticas e com diferentes intenções e significados. Embora ela já não seja tão utilizada na experiência atual de Porto Alegre, a proposta de diálogo entre arte e cidadania continua sendo, nesta pesquisa, a base representativa para um discurso ou para a compreensão de uma prática político-social para a arte. Talvez o significado da palavra *cidadania* possa também ser, conforme Coelho, na linguagem de Marx e Engels³⁰, “uma câmara obscura”, uma possibilidade de usá-la, para não dizer, dizendo, ou, para não dizendo, dizer. Talvez o final desta pesquisa permita constatar que o significado da palavra *cidadania*, para esses oficinairos, tenha adquirido caráter representativo através de seu uso como “palavra poética”³¹.

Nesse diálogo, entre arte e cidadania, busquei uma identidade política e social para a arte, já que os projetos desenvolvidos em Porto Alegre, assim como muitos outros parecidos a eles e desenvolvidos no país afora, trazem em seu seio discurso da construção da cidadania. Por isso, no propósito de compreender um diálogo entre arte e cidadania, desenvolvi esta pesquisa em três momentos, que acabaram então por formar os três capítulos deste trabalho.

O primeiro capítulo, *Espaço do social na política das artes e arte no espaço político-social*, trata da busca de diálogo entre arte e sociedade na

³⁰ Coelho, 2000, p. 70.

³¹ Cf. Teixeira Coelho, 2000, p. 74. A palavra *poética*, segundo Coelho, é aquela que não denota de modo necessariamente mais claro ou unívoco. Ela simplesmente diz [...]. Ela não nomeia um inimigo, não se estrincheira na razão, sabe que não se salva [...] nada espera de seu apelo: apenas quer sempre dizer. Ela é despendido puro. Ela não se disfarça na abstração, mas se abre para afetual, isto é, não está em contato com a norma: toca a seu modo, cônico, abduativo, no primeiro, no cerne.

cultura brasileira. Seu objetivo consiste em “desenhar”, através de breve levantamento histórico, de que forma e com que intenções políticas, a política das artes se movimentou no seu diálogo com a sociedade. A política das artes, considerada neste primeiro capítulo como o “Ensino de arte”, os “Movimentos estéticos” e as “Iniciativas de socialização da arte”, pincela a visão política do ensino oficial brasileiro em relação à arte, ao artista e às tentativas de ele, através de sua produção estética, buscar um compromisso político que proporcione mudança social e cultural, bem como, através das iniciativas de socialização da arte, conhecer o início das propostas de fomentação cultural, hoje tão difundida na periferia brasileira.

O segundo capítulo tem por objetivo resgatar não apenas as histórias das oficinas de Pintura Mural ou Grafite do projeto de Descentralização da Cultura, mas também, através delas, analisar de que forma esse projeto foi se construindo em si mesmo e dentro da Administração Popular em Porto Alegre, bem como analisar de que modo, até esta pesquisa, ele veio promovendo um diálogo entre arte e comunidade porto-alegrense.

O terceiro e último capítulo apresenta a visão de alguns oficinairos, a forma pela qual eles compreendem a arte nessa política de Descentralização da Cultura e o modo pelo qual eles acreditam que ela dialoga com a cidadania, bem como o conceito que eles têm de cidadania. O número de oficinairos entrevistados parece não ser representativo se comparado a quantidade de oficinas diferenciadas, desenvolvidas nestes onze anos da Administração Popular, pela Coordenação de Artes Plásticas através do projeto de Descentralização da Cultura. Mas a escolha destes quatro entrevistados, justifica-se pelo tempo em que desenvolveram a atividade da oficina que promoveu a interferência estética. Devido as dificuldades burocráticas nos contratos que limitam o tempo da oficina em um período muito pequeno e o próprio desenvolvimento do diálogo entre o projeto cultural e a comunidade, os oficinairos entrevistados são aqueles que desenvolveram as oficinas em um período maior de nove meses. Dentro da

experiência da interferência urbana, os murais, são estes quatro oficinairos que se destacam nestes onze anos. Ou seja, suas oficinas avançaram o prazo de três meses inicialmente, quase sempre estipulado, para o desenvolvimento destas atividades. Desta forma, acabam estes oficinairos sendo representativos, devido terem sido eles que dentro da proposta de oficina que promoveu a interferência urbana na cidade, os que manteram um maior diálogo com o projeto de Descentralização da Cultura, com a comunidade e com a atividade em si, já que suas oficinas estenderam-se num prazo maior chegando a passar de nove meses. Este prazo foi considerado para a seleção das entrevistas nesta pesquisa, por acreditar que os conteúdos de interesse para a realização deste trabalho, como o envolvimento destes oficinairos neste prazo de meses, poderiam apresentar-se de forma mais elaborada, enriquecendo a qualidade desta pesquisa.

Esta pesquisa foi então desenvolvida nesses “três momentos” porque sentiu a necessidade de cruzar o antigo e o novo, buscando, neste diálogo do tempo, compreender um pouco do desenvolvimento do pensamento político no campo da arte, conhecer o passado para compreender o presente, seus caminhos e descaminhos, numa proposta política identificada com uma postura de esquerda e no olhar de quem, “na base”, respondeu por ela.

Arte e Cidadania – Diálogos na Experiência do Projeto de Descentralização da Cultura da Administração Popular de Porto Alegre tem, pois, como objetivo, tornar-se no futuro, através deste registro histórico e da visão de alguns participantes, um instrumento de reflexão. Que esta experiência aqui resgatada e repensada possa servir para futuros projetos educativos, nos quais a arte e a política cultural estejam dispostas a dialogar, com o que talvez possam considerar popular.

CAPÍTULO I

1. ESPAÇO DO SOCIAL NA POLÍTICA DA ARTE, E ARTE NO ESPAÇO POLÍTICO-SOCIAL

Determinar a função social da arte representa, com certeza, tarefa desafiante. O desafio resulta principalmente da existência de diferentes pontos de vista no que concerne à natureza de tal função, que não se exaure no diálogo entre arte e sociedade, mas que nele se encontra. Embora a expressão “função social ou significado social da arte” façam lembrar a inquietude dos movimentos e dos artistas vinculados a ideais socialistas, a questão da função social da arte transcende a linguagem estética realista. Ela se insere na política das artes, expressão que será compreendida aqui em sentido amplo, como campo maior, no qual se incluem a política de ensino de arte, os movimentos estéticos e as políticas culturais que movimentam e referenciam o capital cultural.

A criação e a expressão artísticas constituem elementos da natureza humana que impulsionam o desenvolvimento do viver. Dessa forma, a criação e a manifestação estética é algo natural ao homem, como afirma a clássica frase de Ostrower: “a criatividade é inerente ao ser humano”³².

Sabe-se que, desde a pré-história, o homem representou, através de pinturas nas cavernas, um convívio do social, do coletivo. Na pintura primitiva encontram-se representações de amor, vida sexual, adoração de mitos, guerras de tribos, animais... Também essa “arte” do homem primitivo,

¹ Ostrower, 1989, p. 53.

estampada ora em lugares de difícil acesso, ora em lugares de convivência, já apresentava autenticidade particular – a assinatura do autor registrada através da mão deste, gravada nas rochas pelo seu aerógrafo primitivo, o sopro. As cavernas poderiam ter sido as casas do homem primitivo, seus lugares do sagrado e – quem sabe? – seus museus. Espaços preferidos para pinturas a céu aberto talvez fossem seus murais, grafismos e grafites. A herança do enigma da necessidade da “arte” é pré-histórica. A necessidade da expressão visual registrada na pedra pode ter sido um dos primeiros espaços do homem para a educação, para a informação, para dividir e repassar conhecimentos, para sensibilizar, adorar, e criar conceitos.

A expressão estética, que é inerente ao homem, vem acompanhando o desenvolvimento de todas as formas de sociedade. Em cada uma dessas formas, ela faz parte da subjetividade, da linguagem, da história, do culto e da necessidade humana. A expressão estética em um estado de arte vem registrando, pois, através do seu potencial, o desenvolvimento histórico do homem, revelando suas ansiedades, desejos, conceitos e ideologias. Talvez resida nisso a dificuldade de conceituar arte e de encontrar-lhe um significado. A arte, que suscita uma relação entre o espectador com a obra do artista, provoca múltiplos encontros e desencontros, assim como diferentes sensações, interpretações e definições.

A dificuldade de conceituar a arte e de encontrar-lhe um significado não pode resumir-se na idéia de que ela é livre. Sabe-se que a arte se desenvolve no processo dialético, no contínuo movimento de formação da sociedade e que, ao longo da história, utilizou-se da arte como mecanismo de alienação e resistência. Se, por um lado, na Renascença, a arte foi utilizada para promover a imortalidade do clero, da aristocracia e de uma nascente burguesia, a de Picasso serviu para criticar a Guerra Civil Espanhola. Se o movimento dadaísta buscou significar a antiarte, o movimento Pop-Arte retratou a ideologia de consumo, como também os ideais socialistas buscaram na arte uma função social, criticando por ela, a cultura

política excludente e opressiva dos ideais capitalistas. Sabe-se também da colonização cultural³³ brasileira, das teorias da estética do gosto³⁴ e de uma educação de arte diferenciada para a mão-de-obra e a classe dirigente. Esses movimentos, que acontecem no processo dialético entre arte e sociedade, para Bordieu fazem parte do campo do capital cultural. Já Coelho, que, segundo ele, se associa ao pensamento de Hannah Arent e Gilbert Durant (os quais preferem, de modo particular, colocar de lado a terminologia econômica), compreende que a expressão imaginário cultural poderia substituir com vantagem a fórmula consagrada de Bordieu, já que entende que se trata de amplo trajeto antropológico³⁵. Como se afirmou acima, diferentes conceitos desenham os diálogos entre arte e sociedade

A proposta deste capítulo consiste em estabelecer uma relação entre arte e sentido social no Brasil, o que se fará através de um diálogo com os diferentes momentos do campo das “políticas da artes”. Ciente do desafio desta tarefa, apóio o “olhar” desta primeira seção da pesquisa no olhar de Mário Pedrosa. A decisão de me guiar pelos conceitos de Pedrosa fundamenta-se no fato de ele ser considerado um dos maiores críticos de arte do Brasil. Ele se empenhou, como afirma Arantes, para que a arte “não se afastasse do público e, mesmo proclamando a ‘independência da arte’, ela não deixasse de exercer sua missão civilizatória, de ‘reeducação da sensibilidade’ e, até mesmo, de ‘exercício experimental da liberdade’”³⁶. Nessa busca, Pedrosa percorreu vários caminhos: o da militância na crítica de arte; o da participação nas políticas públicas das instituições de arte; e o da função

³³ Nas Artes Plásticas, a vinda da missão francesa no século XIX é, para muitos, o marco da nossa colonização estética. A substituição do Barroco, considerado o primeiro produto cultural brasileiro, pelo neoclassicismo, tornou a vida cultural brasileira, como se costuma dizer, reprodução empobrecida da cultura européia.

³⁴ Segundo Bordieu, “a história do gosto, individual e coletivo, desmente que objetos tão complexos como as obras de arte sejam capazes de suscitar, por meras propriedades formais, preferências formais” (Canclini, 2 ed., p. 12). Assim, o gosto é uma produção cultural, para o qual a ideologia dominante e a indústria cultural contribuem massivamente.

³⁵ Coelho, 1997, p. 86.

³⁶ Arantes, 1995, p. 13.

pedagógica daí decorrente.

Outro fator que me levou a focalizar o olhar deste grande crítico da arte brasileira consiste no fato de que este, em sua caminhada, soube sempre reavaliar seus posicionamentos. Pedrosa, embora, como pondera Arantes, tenha sido repudiado pela direita e mal visto pela esquerda, sempre investiu na arte, por apostar na sua potencialidade de libertação da humanidade. Ele, depois que voltou do exílio e da bienal de 1978, considerando que a arte tinha abandonado seu lugar de vanguarda na corrida da civilização, voltou-se novamente para o campo político e dedicou-se ativamente à criação do Partido dos Trabalhadores. Na fundação do partido, a assinatura de Mário Pedrosa é que veio antes da de Lula. Tal foi a sua participação na construção do partido, que é Pedrosa que inaugurou o livro de filiados. Mário Pedrosa, apesar de pouco vermos sendo-o citado nas iniciativas das políticas culturais da Administração Popular de Porto Alegre, com certeza foi um dos colaboradores que deu o tom na linguagem do partido hegemônico que administra esta cidade há mais de 11 anos³⁷.

Este capítulo, que trata do “Espaço do social na política das artes e a arte no espaço político-social”, verteu da necessidade de compreender o campo da política cultural da arte e o seu diálogo com a cidadania. Neste sentido, “pincela” as manifestações artísticas e desenha o caminho histórico que leva o leitor à política cultural da socialização da arte, tão fomentada hoje, através dos vários e diferentes projetos sociais e culturais que, difundidos pelo país, promovem o acesso à produção cultural através das oficinas de artes. Exemplo deles é o projeto *Descentralização da Cultura*, que a Administração Popular desenvolve em Porto Alegre, para o qual esta pesquisa quer atrair o olhar do leitor. Este capítulo, que pode caracterizar-se como de pesquisa histórica, impõe-se como meio de compreender o passado. Tal compreensão se processará mediante mapeamento de diversos conceitos,

³⁷ Para saber mais da relação de Mário Pedrosa com a constituição do Partido dos Trabalhadores sugiro ler Mário Pedrosa e o Brasil, livro organizado por José Castelo Marques Neto, produzido pela Editora Fundação Perseu Abramo – maio –2001.SP-SP.

construídos, destruídos e reinventados, e mediante empenho por interpretar o sentimento do artista, no diálogo entre arte e sociedade, na cultura socio-política e cultural brasileira.

Na busca de compreender o diálogo entre arte e sociedade, procurou-se olhar para estas três formas de relação: as políticas de ensino da arte, os movimentos estéticos e as iniciativas de socialização da arte. Essas formas de relação ou de diálogo representam iniciativas ou políticas que buscaram, através de um conceito de arte, dar a esta uma função social. Esta função social, que pode ter diferentes concepções, representa, na sua essência, iniciativas políticas, em que as potencialidades da arte em diálogo com a sociedade são capazes, conforme a lógica empregada, de promover emancipação ou resistência ao paradigma de viver, constituído pelos modelos de sistemas políticos de governo. Nesta pesquisa não se tratará diretamente nem da filosofia da arte, nem da política do mercado da arte, por se entender que a filosofia se cruzará, em parte e indiretamente, com as perspectivas e as propostas destas três formas de relação entre arte e sociedade. Quanto à política de mercado, já se sabe que também ela se apresenta, em parte, como “pano de fundo” que sustenta ou que movimenta manifestações de resistência, trazendo não só para a arte novos conceitos e manifestações, mas também para o próprio mercado, em busca da manutenção de sua política.

A proposta deste capítulo é de, através dessas três formas de diálogo entre arte e sociedade, reconhecer, em parte, a política das artes que se encontram numa relação entre estado e sociedade, entre artista e sociedade e entre movimentos sociais e sociedade. O reconhecimento dessas formas de diálogo permitirá mapear um sentido social para a arte, que hoje se encontra, com muito mais facilidade, ao alcance de todos, através de diferentes políticas sociais e culturais. Para compreender o diálogo entre arte e cidadania dentro da nossa cultura nacional, iniciar-se-á este capítulo com o olhar analítico para o campo do capital cultural do ensino das artes;

depois se focalizarão os movimentos estéticos e as políticas de socialização da arte.

1.1 O ENSINO DE ARTE NO BRASIL

Segundo Duarte, apesar de a proposta cultural dos modernistas de 1922 ter respingado o ensino da arte no Brasil, não se conseguiu transformar a sua tendência em predominante, pragmatista e técnica, tendo-se contido a reservar à arte um lugar inferior³⁸.

Até a Semana Modernista (fevereiro de 1922), a arte realizada no Brasil “não era brasileira”, isto é, não representava “as coisas daqui”, como pretendiam os modernistas. Os mentores da arte, considerado o Brasil sempre como colônia, nunca se interessaram pela “criação de uma cultura genuinamente brasileira, com valores e sentidos próprios [...]. Era perigosa aos interesses portugueses, pois acabaria levando a colônia a tornar-se independente”³⁹. Cabe razão a Osvald de Andrade ao afirmar que o início da nossa colonização estética “Conta a fatalidade do primeiro branco aportando e dominando diplomaticamente as selvas selvagens. Citando Virgílio para os Tupiniquins”.(O Bacharel)”⁴⁰.

A nossa colonização estética fortaleceu-se com a chegada do príncipe-regente Dom João. Em virtude da fuga dele às conquistas de Napoleão Bonaparte e da transferência da corte para o Brasil, “fez-se necessário que a cultura nacional se modernizasse, sendo criada inclusive a Imprensa Régia. A fim de que o ensino das artes se iniciasse oficialmente, o príncipe mandou buscar uma série de artistas franceses, que aqui chegaram em 1816, constituindo a célebre Missão Francesa”.⁴¹ Fundou-se então a

³⁸ Duarte Jr., 1981, p. 144.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 109.

⁴¹ *Ibidem*, p. 110.

Academia de Belas-Artes, “germe inicial da nossa educação artística”. A imposição de valores trazidas pelos Franceses – o estilo neoclássico – pode ter abafado o estilo barroco-rococó, que segundo Duarte,

já havia sido lentamente assimilado e ainda frutificava, já exprimindo valores nacionais. Na visão de Lopez, a missão francesa foi parte de um processo de rompimento com a arte colonial barroca, mestiça e autodidata. Foi também o “coroamento de uma nova concepção de arte, integrada no contexto mundano-aristocrático do Rio de Janeiro do começo do século XIX. A serviço de interesses seculares, a arte, segundo as novas idéias trazidas pela missão francesa, a arte deveria ser apreendida em academias”⁴².

Mae Barbosa, analisando os motivos que afastaram do contato popular a arte, salienta que tal fenômeno se deve, em parte, à colonização da Missão Francesa: A transição entre o barroco e o neoclassicismo “foi abrupta e provocou suspeição e arredamento popular em relação à arte [...] já que o barroco havia se popularizado”⁴³. Outro fator responsável pelo distanciamento da arte (movimento contrário ao da atualidade, já que cada vez mais se difundem no país as oficinas de arte na periferia brasileira) foi que, nesse período, se reservou a arte para os *the happy few* e os talentosos, acentuando cada vez mais a idéia de arte como uma atividade supérflua. Segundo salienta o referido autor, outro preconceito originário do nosso período colonial diz respeito às atividades manuais, exercidas exclusivamente pelos escravos. Isso fez que as “artes literárias sempre fossem vistas com melhores olhos do que as artes plásticas, musicais e aquelas aplicadas às indústrias”⁴⁴.

Até a Proclamação da República, em 1889, segundo Duarte, o ensino da arte nas escolas oficiais se concentrou naquelas que se destinavam à produção de bens, incluindo o desenho técnico e geométrico. “Nota-se que tais classes eram destinadas às classes trabalhadoras, ou à burguesia afluyente, enquanto as chamadas “belas-arts” eram ensinadas em escolas especiais, para as classes mais abastadas”⁴⁵. Esta situação, conforme Duarte,

⁴² Lopez, 1988, p. 15.

⁴³ Duarte Jr., 1981, p. 144.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 112.

⁴⁵ Duarte Jr., 1981, p. 112.

adentrou mesmo no século XX. “Nossa visão filosófica de então era essencialmente derivada do positivismo de Auguste Comte [...] e para esta concepção a arte possuía importância na medida em que tornava uma contribuição para o estudo da ciência”. Para Mae Barbosa, a arte, neste período, “foi encarada como um poderoso veículo para o desenvolvimento do raciocínio desde que, ensinada através do método positivo, subordinasse a imaginação à observação, identificando as leis das formas”⁴⁶.

Paralelamente ao positivismo, começava a crescer também a influência do liberalismo, que, segundo Duarte, apresentava visão um pouco diversa com relação ao ensino da arte. “Se para o positivista a arte era um caminho até a ciência, para o liberalismo apresentava um certo valor em si, mas ainda um valor pragmático. Especialmente o desenho era visto como a constituição de uma ‘linguagem técnica’ que auxiliaria na produção industrial”. Para Duarte, esta centralidade do ensino de arte no desenho e nas artes industriais tornou possível a articulação entre o positivismo e liberalismo, tendo predominado ora uma tendência ora outra. O ensino da arte, segundo Mae, “para os positivistas era um meio de racionalização da emoção e, para os liberais, um meio de libertar a inventividade dos entraves da ignorância e das normas básicas de construção. No entender dos liberais ‘barbosianos’ [seguidores de Rui Barbosa], a liberdade exigia o conhecimento objetivo das coisas”⁴⁷.

A Semana de Arte de 22 trouxe outros novos ares ao ensino da arte. Para Duarte, um aspecto relevante dessa renovação diz respeito à arte infantil, que passou a ser considerada como apresentando um valor estético ligado à espontaneidade da criança. “Ou seja: a arte, para a criança, deixou de ser vista por muitos como uma preparação moral, para ser encarada também como a liberação de fatores emocionais e a expressão de experiências”. Embora já houvesse alguns prenúncios dessa visão, manifestados

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibidem*, p. 113.

através de alguns educadores que procuravam associar a jovem psicologia aos desenhos infantis, foi, segundo Mae, com o modernismo que esta tendência se concretizou e acentuou⁴⁸.

A partir de então, apesar de reformas e renovações, esses fundamentos continuaram a fazer parte do ensino de artes e se fazem presentes até os nossos dias. Para Mae, os pressupostos positivistas e liberais ainda “encontram eco cem anos depois em nossas salas de aula e em nossos compêndios de Educação Artística, editados mesmo depois da Reforma Educacional de 1971”⁴⁹.

Para Duarte, é compreensível que em tal contexto

*a arte e a educação nunca fossem vistas como fenômenos interpenetrantes e complementares. Com uma invasão cultural estranhada de suas origens, a cultura brasileira veio se ressentindo de sentidos e valores genuinamente nacionais, procurando sustentar, através das elites, valores importados de outras culturas que conseqüentemente, não podiam exprimir a vida concretamente vivida. Nossos valores e expressões sempre brotaram à margem de canais oficiais, e a despeito dos sentidos veiculados pelos dominantes*⁵⁰.

Em paralelo à política de ensino de arte, surgiram algumas propostas que tiveram a intenção de romper com a lógica utilitária dada à Educação Artística, lógica que permaneceu mesmo após a inclusão da disciplina de educação artística no *currículum* oficial do ensino em 1971, pela lei 5.692. Entre essas iniciativas, destacam-se as “Escolinhas de Arte” e os ateliês do Movimento de Cultura Popular.

As “Escolinhas de Arte” surgiram por volta de 48, acompanhando o Movimento de arte-educação. A primeira escolinha localizou-se no Rio de Janeiro e brotou de uma iniciativa de Augusto Rodrigues, que, após ter visto uma exposição de arte de crianças inglesas e ter conhecido as abordagens de Hebert Head, se propôs a trabalhar com a livre expressão. Esta abordagem

⁴⁸ Duarte Jr., 1981, p. 114.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibidem*, p. 117.

do ensino de arte, a livre expressão, acompanhava as descobertas da psicologia e os novos olhares que surgiam a respeito da infância.

Hebert Head tornou-se o grande teórico dessa abordagem, que também se baseava nos estudos do desenvolvimento da capacidade criadora de Lowenfeld e Brittain. Nas Escolinhas de Arte, propunha-se, através da experiência da livre expressão, uma nova forma de educação, a educação estética, que é para Head a educação dos sentidos, sobre os quais se baseiam a consciência e, em última análise, a inteligência e o raciocínio humano.

O MEA, *Movimento de Arte-Educação*, que foi inaugurado no Brasil, segundo Azevedo, em pleno Modernismo pós-guerra, “trazia com a tendência expressionista a possibilidade de ruptura com o Academicismo, que insistia em dominar o ensino das Escola de Belas-Artes”. O MEA, ou a Educação através da Arte, instalou uma nova organização de escola, que se opunha à proposta tradicional. “Nela a criança não era pensada como minia-tura de adulto, mas deveria ser valorizada e respeitada no seu próprio contexto, com sua forma peculiar de agir no mundo, como um ser que possui uma expressão original através de seu gesto/traço, teatralidade e sonoridade”⁵¹.

A iniciativa, de Augusto Rodrigues, de fomentar a educação dos sentidos proporcionou a implantação de 60 “escolinhas” no Brasil, cujo público-alvo eram, inicialmente, os professores.

Ainda existem algumas Escolinhas de Arte espalhadas pelo país, a da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) é um exemplo, e atende o público infantil. Mas a proposta de Augusto Rodrigues, referendada nas de Hebert Head, foi de fundamental importância na construção de um norte na formação do movimento de arte-educação que surge no Brasil nos anos 80, e do qual falaremos mais adiante.

⁵¹ Azevedo (s/d., p. 01), Texto: “Recorte Histórico: Metodologia da Livre Expressão, não tão livre assim”. Fonte: Itharus *Home Page*.

Os ateliês do Movimento de Cultura Popular (MCP) surgiram entre os anos 50 e 60, e estiveram muito atrelados aos ideais socialistas. O acesso das camadas populares à experiência estética era a contrapartida à política cultural excludente das artes, que se encontrava tanto na política do ensino oficial quanto na elitização das Belas-Artes, sempre até então de difícil acesso ao povo. As atividades do MCP surgiram por volta dos anos 60, tendo iniciado no nordeste, região precursora no “descobrir” e “assumir” a importância da potencialidade artística popular. Os ateliês coletivos dos MCPs eram abertos às comunidades de diferentes faixas etárias. Apesar das diversas críticas que mais tarde surgiram em virtude das fortes relações deles com os ideais socialistas, que, de alguma forma, geravam certo controle estético, o MCP foi o precursor na proposta cultural de ampliar o diálogo entre arte e a criatividade popular, o que contribuiu bastante para a fomentação da proposta de socialização da arte.

O ensino da arte, que continuou a ocupar lugar subalterno, mesmo após 1971, vinha seguida de adjetivações, tais como “artes industriais” e “artes culinárias”. Segundo Fussari e Ferraz, após a lei 5692/71 os professores de Desenho, Pintura, Música, Trabalhos Manuais, Canto Coral e Artes aplicadas, que vinham atuando segundo os conhecimentos específicos de suas linguagens, “viram seus saberes repentinamente transformados em ‘meras atividades artísticas’. Desde a implantação da lei, ressaltam as autoras, a educação artística tem sido tratada de modo indefinido, “o que fica patente na redação de um dos documentos explicativos da lei, ou seja, o Parecer nº 540/77: ‘não é uma matéria, mas uma área bastante generosa e sem contornos fixos, flutuando ao sabor das tendências e dos interesses’”⁵².

A lei de 1971 trouxe consigo também a exigência de planejamento de objetivos e conteúdos. Embora esta mesma lei tivesse valorizado o trabalho da livre expressão, “os professores de Educação Artística se viram

⁵² Fussari, 1992, p. 38.

despreparados e inseguros e passaram a apoiar-se cada vez mais nos livros de Educação Artística produzidos para o seu consumo pela indústria cultural desde o final da década de 70”⁵³.

Na década de 80, um grupo de artistas, preocupados com o espaço e a visão da arte na educação, iniciou, no país, um movimento de arte-educação, que, em 1987, fundou a Federação de Arte-Educadores do Brasil. No mesmo ano da fundação dessa Federação, Ferraz, em parceria com Silveira, realizou uma pesquisa, na qual relatou que os professores de Educação Artística declaravam não usar os livros didáticos, mas utilizá-los “na preparação de suas aulas, muitas vezes copiando até o sumário”⁵⁴.

Os problemas encontrados pelos professores de Arte e suas associações após a lei 5.692/71, segundo Fussari e Ferraz, eram aqueles que se referiam aos conhecimentos básicos de arte e os métodos para apreendê-los durante as aulas. Contavam, ainda, que a prática da Educação Artística era ainda “uma prática diluída, pouco ou nada fundamentada, na qual métodos e conteúdos de tendência tradicional, novista e tecnicista ainda se misturam, sem grandes preocupações, com o que seria melhor ao ensino da arte”⁵⁵.

Para Azevedo, o Movimento de Arte-Educação, buscando reorganizar a política dos professores de Arte, encontrou o seu maior desafio na fragilidade conceitual da articulação entre o ensino e a arte, já que, por um lado, ele encontrou os professores como não habilitados em Arte e, por outro, encontrou o predomínio de uma formação polivalente e de forte caráter tecnicista nas universidades. Este caráter, segundo o autor, “foi um impasse que teve de ser enfrentado e ainda não foi totalmente resolvido”⁵⁶.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁶ Azevedo (s/d., p. 01), Texto: “Recorte Histórico: Metodologia da Livre Expressão, não tão livre assim”. Fonte: *Ihcarus Home Page*.

Entre tantos desafios, a Federação e as associações sentiram a necessidade de discutir a questão da livre expressão. Esta se encontrava “empobrecida” e se “apresentava como um modelo metodológico mais utilizado na escola pública”. Para isso, retomaram as questões dos Movimentos de Escolinhas de Arte (MEA-1948), representado no Brasil por Augusto Rodrigues, para compreender as questões da Livre Expressão, forjadas naquele momento histórico. Segundo Azevedo, um dos aspectos que diferenciava a Livre Expressão do MEA com a dos anos 70 era “o fato de que no primeiro caso havia uma fundamentação, baseada nos estudos e pesquisa, nas idéias de Head e de Lowemfeld e Brittain, e no segundo caso a fundamentação tinha como base a tendência tecnicista (fragmentação do conhecimento)”⁵⁷.

Para Azevedo, das críticas da Livre Expressão enquanto método de ensino, fortemente enraizada na escola pública, “nasce a necessidade de afirmar a arte como conhecimento que possui uma epistemologia, uma história e por isso é e uma importante área de ensino e pesquisa para a educação escolar”⁵⁸. No intuito de afirmarem a arte como conhecimento, surgiram, na década de 90, algumas novas propostas metodológicas de ensino de artes. Entre elas, destaca-se a metodologia *triangular*, construída por Ana Mae, que, para Azevedo, procurava “desmistificar o fazer e o pensar artístico, retirando da obra sua originalidade, herança do ensino de arte modernista, e estabelecendo uma nova ênfase fundamentada na tendência pós-modernista”⁵⁹.

A abordagem triangular, que buscava diálogo entre o fazer artístico, a apreciação da arte e a história da arte, representava, para Azevedo, uma possibilidade de ruptura com o ensino de arte modernista. Neste sen-

⁵⁷ *Ibidem*, p. 02.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ Azevedo (s/d., p. 02), Texto: “Recorte Histórico: Metodologia da Livre Expressão, não tão livre assim”. Fonte: *Ihcarus Home Page*.

tido, diz o autor utilizando-se das palavras de Ana Mae, o que diferenciava a arte do ensino modernista do pós-modernista, era que

o primeiro ‘apelava para a emoção na abordagem da obra de arte’ e o segundo aponta para: ‘a cognição como predominante para a compreensão estética e o fazer artístico, introduzindo a crítica associada ao fazer e ao ver. Enquanto a modernidade concebia a arte como expressão, a pós-modernidade remetia à construção do objeto e sua concepção inteligível, como elementos definidores de arte’⁶⁰.

A metodologia *Triangular* construída por Ana Mae Barbosa, através de diferentes parcerias e grupos de Arte-Educadores, espalhou-se pelo país. Segundo alguns profissionais da área, devido ao fato de a metodologia *Triangular* utilizar-se da imagem da obra do artista situado dentro das história da arte, procurando, a partir daí, um diálogo entre o fazer do aluno, baseado na intenção do artista, este método veio, muitas vezes, promovendo mais a “cópia”, pelo aluno, dos artistas das Belas-Artes do que, na verdade, uma compreensão e uma criação a partir de alguns conceitos. Neste sentido, comenta-se que a metodologia *Triangular* tem sido repensada, nestes últimos dois anos, pela própria autora do método. Como até a finalização desta pesquisa não foi encontrado nenhum texto, nem da própria autora, nem de outro arte-educador que tivesse analisado esta questão, entendeu ser importante sinalizar que atualmente se está repensando, a metodologia *Triangular*, metodologia que muito se difundiu no campo da Arte-Educação dos anos 90.

Apesar dos avanços daquele movimento de Arte-Educação que se iniciou no começo da década de 1980, a situação do ensino da arte se agravou, segundo Azevedo, em 1986, quando o Conselho Federal de Educação (CEF) aprovou a reforma do núcleo comum do currículo para o primeiro e o segundo graus. Essa reforma continuou legitimando a hierarquia das áreas do saber, tendo priorizado certas disciplinas, como Português, Matemática e Ciências Sociais como básicas, tendo, por conseguinte, promovido a marginalização da Arte na educação escolar. Somente em 1996,

segundo Azevedo, é que a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9.394/96, tendo considerado a intensa luta empreendida por arte-educadores do país inteiro, “finalmente coloca a Arte no patamar das disciplinas e não mais como mera atividade no espaço da educação escolar, como propunha a lei 5.692/71”⁶¹. Mais ainda, *Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN’s)*, assinala Azevedo, que trouxe em um dos seus livros a discussão sobre a arte como disciplina, e em outro livro uma discussão sobre a ética, colaboraram para uma “construção do conhecimento humano de maneira peculiar e decisiva”⁶².

Para esse autor, o diálogo entre ética e estética nas propostas do ensino de arte, bem como a inclusão da proposta de temas transversais nos PCN’s, possibilitaram um foco de discussão e, conseqüentemente, de luta para a afirmação da Arte na educação escolar. Ele assinala que a responsabilidade primordial para o professor de Arte “é a construção de acesso dos alunos das escolas públicas aos bens estéticos e artísticos historicamente instituídos pela humanidade, sem perder de vista as formas resistentes da culturas minoritárias”. Essa ação educativa, segundo Azevedo, “exige pensar e repensar o cotidiano da escola e a função social da mesma em busca de democratização dos saberes, contra todos as formas de distribuição desigual dos bens materiais e simbólicos culturais”⁶³.

Para Azevedo, a postura emergente do professor de Arte deve apontar para a “necessidade de garantir para si uma informação e um domínio da ‘gramática’ da arte, já que a sua difícil tarefa é tornar acessível os códigos, símbolos e regras de linguagem artística de sua competência, assim não se impondo a idealizada responsabilidade de formar artistas”⁶⁴.

No diálogo entre arte e sociedade acima referido, no universo da política cultural do ensino da arte no Brasil, observa-se que, desde a

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ Azevedo (s/d., p. 01), Texto: “Um olhar ao novo PCN”. Fonte: *Ihcarus Home Page*.

⁶² *Idem.*

⁶³ Azevedo (s/d., p. 04), Texto: “Ensino da Arte e Currículo”. Fonte: *Ihcarus Home Page*.

colonização cultural brasileira, promovida pela encomenda da vinda da Missão Francesa até à Proclamação da República em 1889, a atividade do ensino da arte nas escolas oficiais se concentrou naquelas que haviam sido destinadas à produção de bens, o que significa afirmar que, nas escolas orientadas pelo método positivista, a arte deveria servir apenas para o desenvolvimento da ciência.

Como se explanou acima, com a influência do liberalismo, o ensino da arte se destinou a auxiliar a promover o desenvolvimento industrial. Na atividade do desenho, sobrecarregava-se a lógica da constituição de uma linguagem técnica. Foi somente com a influência dos modernistas e com o desenvolvimento da Psicologia que a arte passou a ser vista como possibilidade de liberação de fatores emocionais e espaço de experiências. Ou seja, o ensino da arte, que até então era exercido ora nas propostas do positivismo, ora nas do liberalismo, deslocou-se pouco da preparação moral e do sentido desenvolvimentista, tendo-lhe aberto espaço para a mobilização de um desenvolvimento centrado na pessoa e nos seus sentimentos.

Embora através dos movimentos de arte-educadores que surgiram em 1948 e, depois, nos anos 80, este resgate histórico da política do ensino de arte nas escolas oficiais revela que a disciplina de Artes, mesmo tendo passado pela reforma de ensino de 71 e pela nova legislação em 96, não transcendeu muito ao seu espaço de subordinação. Este espaço, que os arte-educadores, mobilizados em associações, buscavam transcender, foi um espaço culturalmente enraizado, em primeiro lugar, na colonização política brasileira, que fez a opção por promover a colonização estética. no país.

Os autores brasileiros evidenciam que a Universidade ainda mantém uma política da Arte-Educação na qual predomina o caráter tecnicista. Além disso, a lógica do mercado que faz sombra na vida dos brasileiros e que promove a exclusão social da vida do trabalho, faz com que muitos

⁶⁴ Azevedo (s/d., p. 04), Texto: “Ensino da Arte e Currículo”. Fonte: *Ihcarus Home Page*.

professores de arte concordem com esta fala informal de uma professora de Educação Artística de Porto Alegre: “Não adianta! Nós temos que fazer alguma atividade que eles possam vender, ganhar dinheiro; é só isso que interessa a eles (crianças)”.

A dificuldade de ensino de arte no Brasil não reside apenas na deficiente formação dos professores, nem só na lógica do mercado que não dá espaço o desenvolvimento do “poder ser”, mas também na própria degradação do ensino público, em cuja política do espaço a disciplina de arte deve ainda, com certeza e apesar de todos os esforços, ser aquela menos prioritária.

Esta pequena pesquisa da política cultural do ensino de arte nas escola oficial brasileira evidencia também que todo o esforço de conquistas surgiu através da mobilização dos professores engajados no movimento, cuja busca acabou por fazer uma “política de multiplicação”, no sentido de romper com a desmobilização e o desconhecimento de colegas ainda assentados na política de ensino de arte, que ora se identifica com a livre expressão produzida pela política liberal e pelos seguidores de Rui Barbosa, ora cai no desenho técnico com o ranço da lógica tecnicista, ora, ainda, inclui, nas propostas pedagógicas de Artes, produções artesanais de baixa qualidade estética, presente nas velhas concepções de caixas confeccionadas por palitos de picolé ou na imitação de artesanatos, muitas vezes encontráveis nas lojas de R\$ 1.99.

Historicamente, sabe-se o quanto a arte foi utilizada como mecanismo de alienação e de resistência. Sabe-se também que a política de ensino da arte serviu apenas para manipular a consciência crítica e sufocar a capacidade criativa brasileira. Enquanto os brasileiros não conseguirem efetivamente mexer na estrutura da política cultural do ensino de arte no país, que construa maiores avanços para esta disciplina, será necessário torcer para que a chama que promove o engajamento desses professores se mantenha

acesa. Que a luta deles possa trazer, cada vez mais, modificações profundas na estrutura e na lógica da política cultural do ensino de Artes no país.

Em conversa com os autores acima apresentados, percebem-se alguns avanços. Mas se for ponderado ter sido somente em 96 que a arte conseguiu livrar-se da embalagem de atividade e começar a ser considerada disciplina, notar-se-á o quanto essa luta do movimento de arte-educação tem encontrado resistências nos seus 20 anos de existência. As conquistas devem-se, fora de dúvida, à mobilização dos professores de Arte-Educação. Eles, através de suas associações, como revelou Azevedo, vêm desafiando-se no sentido de buscar metodologias e promover a consciência da importância do ensino de Artes na formação do aluno. Cabe ainda perguntar: Será que as oficinas de arte, tão fomentadas hoje no país através de trabalhos populares e da cultura do espetáculo, que aparecem semanalmente na nossa televisão, não estão convencendo da importância do acesso à arte? A arte como forma de conhecimento parece constituir o desafio desses professores mobilizados com a Arte-Educação no Brasil. Talvez possamos dizer que o seu sentido político-social para a arte-educação reside em romper com o que Ana Mae chamou de *Apartheid* cultural⁶⁵. As mobilizações deles buscam democratizar o conhecimento, atuar “contra todas as formas de distribuição desigual dos bens materiais e simbólicos (culturais)”⁶⁶, fomentar os processos sensíveis, através do estímulo à criação e à construção de olhar crítico para a vida. É de esperar que, cada vez mais, a arte como forma de conhecimento enriqueça o espaço político social do ensino público brasileiro.

1.2 OS MOVIMENTOS ESTÉTICOS

Os movimentos é que vêm possibilitar, dentro da “política das artes”, um sentido de fomentar a sensibilidade com a intenção de mobilizar e

⁶⁵ Azevedo (s/d., p. 04), Texto: “Ensino da arte e currículo”. Fonte: *Ihcarus Home Page*.

⁶⁶ Azevedo (s/d., p. 04), Texto: “Ensino da arte e currículo”. Fonte: *Ihcarus Home Page*.

aproximar a arte de um comprometimento com uma postura de participação política. Esta participação política, através dos movimentos artísticos, ocorreram principalmente através de iniciativas de ruptura com a cultura vigente.

No Brasil, esta intenção iniciou-se com os modernistas da famosa Semana de 1922, que, ligados aos movimentos de ruptura que surgiram na Europa, buscaram romper com a colonização cultural, expressando uma arte que valorizasse as coisas daqui. No início dos anos 30 influenciados pelo muralismo mexicano e pela estética realista, surgiu uma arte que tem a intenção de sensibilizar o povo para os ideais socialistas. A lógica de ruptura com a cultura vigente estendeu-se a uma tentativa estética de resistência ao não internacionalismo, considerado na implantações das políticas culturais que traziam para o Brasil a obra abstrata. Na década de 60, quando a arte abstrata já fazia parte do cenário nacional das Belas-Artes, surgiu o neoconcretismo, que trouxe para a arte um sentido de ruptura através da participação do espectador. Todos estes movimentos “sofriam” de algo comum: a dificuldade de construir uma estética pura e de representatividade nacional e que fosse capaz de mobilizar para uma mudança política e cultural.

A Semana de Arte Moderna, conhecida como a Semana de 22, que “respingou” no ensino de arte um olhar para a espontaneidade infantil e que trouxe à arte a compreensão de sua capacidade de “liberação de fatores emocionais e a expressão de experiências”⁶⁷, realizou-se quase um século depois da iniciativa da “Missão Francesa”, de Antônio de Araújo de Azevedo.

Com o objetivo de romper o ideal naturalista tradicional na arte brasileira, nessa década é que se iniciou a busca de uma linguagem própria. Esse *movimento modernista* era formado de intelectuais, poetas e artistas, que acreditavam na necessidade de revolucionar a arte para revolucionar a sociedade. O propósito de romper com a linguagem naturalista, tão bem

representada até então por Victor Meireles, Almeida Júnior, Rodolfo Amoedo e outros, fez com que Mário e Osvald de Andrade, Tarsila do Amaral, Patrícia Galvão (Pagu), Heitor dos Prazeres, Joaquim Inglosa, Graça Aranha e outros acreditassem na sua capacidade de romper com a arte burguesa vigente. Esses brasileiros, inspirados nos movimentos de arte que surgiram na Europa, tais como o expressionismo, o cubismo, o abstracionismo, voltaram os olhares para o Brasil e acreditaram poderem construir uma cultura nacional. No Brasil, esse foi o primeiro movimento de arte que buscou valorizar as coisas daqui; foi o primeiro movimento que buscou uma reflexão política e social da terra do café, das negras e da mata tropical.

A arte moderna foi uma reação ao ideal naturalista tradicional na cultura do ocidente e a proclamação da autonomia do fenômeno artístico, até então forçado a servir e a subordinar-se a imposições de forças, interesses e fins extrínsecos. Ela recusa-se a ser serva da religião, do Estado, das igrejas, do rei dos príncipes, dos nobres e finalmente dos ricos. Conquistada a sua independência em uma relação ao mundo exterior, resolutamente hostil à sua apresentação naturalista das coisas, deixando a fotografia a função de documentar e copiar a realidade aparente do mundo exterior, concentrada no seu esforço a pura abstração criadora, ela se afasta cada vez mais das clássicas plagias do Mediterrâneo. E à medida que dali se afasta, aproxima-se dos povos estranhos, alheio ao ideal greco-romano. É hora da abertura das fronteiras, por bem ou por mal, dos povos do mundo inteiro às mercadorias capitais e exploradores e desbravadores europeus, das riquezas nativas dos povos africanos, americanos, oceânicos, asiáticos e da grande expansão colonial, do imperialismo moderno. O europeu começa a desprovidenciar-se, e a admitir que fora da Europa pode haver outras culturas de apreço⁶⁸.

Esta nova postura e olhar para a arte que mobilizava os artistas europeus era o suficiente para os jovens artistas da década de 20 se tornarem a vanguarda da arte brasileira, legitimada na famosa Semana de 22. Era necessário romper “com a colonização cultural no Brasil”. Então eles buscaram na linguagem estética uma possibilidade de sensibilizar e revolucionar o pensamento da sociedade, na esperança de construírem assim a verdadeira cultura brasileira. Para Mário de Andrade, “Toda a repetição em arte significa

⁶⁷ Duarte Jr., 1981. p.114.

⁶⁸ Arantes, 1998, p. 139.

destruição [...] o nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva”⁶⁹. Para Mário Del Picha “Nossa estética é de reação. Como tal é guerreira”⁷⁰.

*Guerra aos pensamentos artísticos. Liberdade e alegria. Guerra aos códigos literários, às fórmulas pré-estabelecidas. Guerra ao Parnasianismo, ao Gagaísmo, ao Academicismo, ao Naturalismo da prosa, ao Virtuosismo, ao Conformismo, ao Copismo, ao Dicionarismo. Guerra aos ‘almofadinhas do soneto’, aos gramáticos ‘apteros’, aos regionalistas sistemáticos. Guerra ao paradiso inatualizável. Guerra à estética absoluta – à arte oficial, à pintura de cópia. Guerra ao belo como o fim da arte. (Joaquim Iglosa)*⁷¹.

Essa estética de resistência ao colonialismo cultural brasileiro foi representada nas poesias e nos artigos de Patrícia Galvão, Geraldo Ferraz e Osvald de Andrade, através do personagem de Mário de Andrade – Macunaíma:

*Nas anfibraturas do Ipiranga, oratório profano de 1922 [...] numa enumeração prodigiosamente rica de cores e formas e temas e bichos nacionais – que pronunciam a admirável descida da Macunaíma, Araguaia abaixo, para o sul do país, acompanhado de todos os bichos da floresta amazônica – proclama: ‘As franjas flâmulas das bananeiras, as esmeraldas das araras, os rubis dos colibris, o purismo dos sabiás e das jandaias, os abacaxis, as mangas, os cajus, almejam localizar-se triunfalmente na fremente da celebração universal.’*⁷².

Para Mário Pedrosa, é nas telas de Tarsila que se representava a transcrição do pau-brasil.

*Sua missão é de restaurar a iconografia ingênua no interior caipira transplantando-a na tela. E pela primeira vez o Modernismo encontra no Brasil a correspondência perfeita entre as novas técnicas apreendidas e os motivos inspiradores do artista. Tarsila se aproxima do gosto ingênuo, caboclo, e da arte dos santeiros nativos. Cabe-lhe a honra de ter realizado então a pintura tecnicamente mais moderna do país*⁷³.

“O primitivismo foi a porta pelo qual os modernistas penetraram no movimento modernista e apresentaram sua carta de naturalização

⁶⁹ Instituto Goetch, 1995, p. 9/8.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 9/5.

⁷¹ *Idem*.

⁷² Arantes, 1998, p. 143.

brasileira. A vitória das artes arcaicas históricas e proto-históricas e dos novos primitivos contemporâneos facilitaram a descoberta do Brasil pelos modernistas”⁷⁴. Osvald, respondendo à pergunta de Mário Pedrosa sobre o que queriam esses primitivos, vindos de Paris, respondeu: “uma perspectiva de outra ordem, que é visual”. “O correspondente do milagre físico em arte e a sábia preguiça solar, a reza, a energia silenciosa, a hospitalidade, barrados, pitorescos e crédulos, Pau Brasil, a floresta e a escola, a cozinha, o mineiro e a dança, a vegetação, Pau Brasil”⁷⁵.

O movimento Pau-Brasil acabou dissolvendo-se no que respeitava à sua primeira linguagem, bifurcando-se em duas correntes. Segundo Pedrosa, para a corrente de mera expressividade anedótica e pitoresca, o Brasil se tornou “uma abstração seca, um faz de conta [...] uma academia de conceitos, fórmulas estereotipadas, uma ideologia de consumo”⁷⁶. A outra corrente, que se classificou de *pura vivência psíquica e de alta vitalidade espiritual e artística*, destacou Tarsila, que, junto com Osvald, e através de sua obra *Abapuru*, fez nascer a antropofagia, com a qual terminou a linha de desenvolvimento plástico que vinha diretamente da semana de Arte Moderna⁷⁷.

Patrícia Galvão, que abriu seu espaço na poesia, na política e na crítica política e cultural, em 1948, referiu-se ao Movimento Modernista como ao “reflexo provinciano do maior movimento de revisão nas artes que se produziu no mundo e na história”⁷⁸. Em 1955, Álvaro Moreira acreditava que 1922 “foi encontro com o Brasil. Éramos brasileiros por fora. Ficamos brasileiros por dentro”⁷⁹.

Vinte anos mais tarde, Mário de Andrade afirmou: “Na verdade, embora destruindo cânones e escola de arte, embora destruindo certa burrice

⁷³ *Ibidem*, p. 149.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 143.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 149.

⁷⁷ Arantes, 1998, p. 149.

⁷⁸ Instituto Goetch, 1995, p. 9/11.

e a rigidez moral e intelectual, já inúteis da burguesia, o que se fez foi sempre a construção dessa mesma burguesia”⁸⁰.

Na conferência histórica de 1942, depois de analisar criticamente o Movimento Modernista, Mário de Andrade defendeu a arte como sendo:

*expressão interessada da sociedade. Assim, apesar da conquista do Modernismo, que foi a atualização da inteligência artística brasileira, frisa bem que não se deve confundir isso com a liberdade da pesquisa estética, pois esta lida com formas, com a técnica e as representações da beleza, ao passo que a arte é muito mais carente e complexa que isso, e tem uma funcionalidade imediata social. É uma profissão e uma força interessada da vida*⁸¹.

Para Mário de Andrade, os modernistas, com algumas exceções nada convincentes, foram vítimas de um prazer próprio, mudaram tudo, mas não mudaram a atitude diante da vida contemporânea. Ele adverte os jovens para que não caiam no mesmo erro:

*Eu creio que os modernistas da semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão ‘momentâneo’ como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar para depois [...]. Que os outros não sentem assim na beira do caminho espiando a multidão passar, façam ou se recusem a fazer ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões*⁸².

Segundo Amaral, em 1977, Mário de Andrade se colocou com um outro posicionamento. Nesse momento, acreditava que “o destino do artista não é fazer arte para o povo, mas para melhorar a vida”. Ela, nos diversos artigos que escreveu, exprimiu o problema da artista diante da sociedade: arte pura ou arte interessada? Para Amaral, nesse período havia certo “confusionismo”, na expressão do próprio Mário, que então se opunha a uma ou à outra visão

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ Amaral, 1994, p. 107.

⁸¹ *Ibidem* p. 106.

Pelas palavras de Pedrosa, que então acreditava no potencial da arte com um sentido social, pode-se perceber um pouco do “evento” brasileiro que foi o movimento modernista no Brasil. Valorizar uma linguagem brasileira era o primeiro passo para uma revolução talvez intelectual, que esses artistas acreditavam haver estar construindo.

*Pela primeira vez neste Brasil pachorrento, inerte, que no entanto começava a esboçar-se sob a desintegração da velha economia feudal e cafeeira, um punhado de jovens se levanta contra a modorra e clama que não somente nos domínios interessados da política os homens tem motivo de lutar, de abrigar. A arte é cada vez mais, em nossos dias, uma atividade digna de por ela os homens, os melhores dentre eles, lutarem e se sacrificarem.*⁸³

O Movimento Modernista que acontecia no Brasil, inspirava-se na arte moderna, que queria uma ruptura e que surgia na Europa. O primitivismo era a cara e a alma do Brasil, um bom motivo para tentar promover uma ruptura de valores culturais até aqui, colonizando-nos com uma estética neoclássica à imagem de uma índia tupiniquim.

A Semana de Arte Moderna e o movimento que buscou uma legitimação a partir dela, embora distante demais do povo, como afirma o próprio Mário de Andrade, “contra a burguesia, mas para a mesma burguesia”⁸⁴, marcou seu espaço polêmico no cenário nacional das artes. Revisitando o movimento modernista, o manifesto antropofágico 70 anos depois, numa reportagem especial da revista *Bravo*, alguns críticos de arte, como Castello, sinalizavam que “o modernismo brasileiro foi mais agitação do que obra.” Gullar afirma: “apenas Tarsila e Raul Bopp foram antropofágicos [...], Osvald, o inventor do movimento, não produziu nenhuma obra inspirada nos manifestos que escreveu”. Para Farias, “nas artes plásticas o movimento foi uma camisa de forças [...] A identidade nacional é coisa que se descobre e não se funda, uma noção liberta, a outra aprisiona o espírito criativo”⁸⁵.

⁸² Amaral, 1994, p. 106.

⁸³ Amaral, 1998, p. 22.

⁸⁴ Amaral, 1998, p. 107.

⁸⁵ Revista *Bravo*, 1988, ano 1, n. 8, p. 17.

O abacaxi representando o sol na tela de Tarsila, parece não ter influenciado grandes movimentos de ruptura nos valores culturais, mas foi um ato corajoso e com iniciativa de fomentar a valorização de uma cultura mais brasileira, apesar de ter reapresentado para alguns, o “nosso reflexo provinciano”⁸⁶ dos movimentos estéticos que aconteciam na Europa.

Enquanto o ensino de arte continuava com sua proposta copista e utilitarista, outras linguagens estéticas surgiam nos movimentos, como forma de provocar ruptura com a cultura vigente. Entre elas, a linguagem estética do Realismo Socialista, que se propunha chamar a atenção para a cultura de exclusão e opressão fomentada pelo desenvolvimento capitalista, negando os valores burgueses.

Com a idéia do socialismo e a revolução socialista, surge a proposta de uma arte que fosse promotora dos ideais socialistas. Os temas se vinculam à vida real, ao dia-a-dia do povo, sobretudo do proletariado. Esta linguagem estética foi muito utilizada na ditadura soviética como forma de expressão artística. Na América Latina, artistas vinculados à revolução socialista transformaram esse tipo de linguagem em sentido para uma arte social. Destacam-se os muralistas mexicanos, que acreditavam que, através da interferência estética dos murais, a arte poderia sensibilizar o povo no que se refere à reflexão para a revolução.

Eis as palavras de Pedrosa:

*A estética dos artistas mexicanos era generosa: trazer a arte para a praça pública e abandonar o quadro de cavalete pelo mural, a serviço das idéias da revolução política por que passava o país. Para que o povo compreendesse, acharam então os Riveiras, Orozco e Cia de tornar bem ‘legíveis’, isto é, terra-a-terra, com temas os mais elementares possíveis e tratados pelos meios mais convencionais*⁸⁷.

⁸⁶ Instituto Goetch, 1995, p. 9-11.

⁸⁷ Arantes, 1995, p. 179.

O muralismo mexicano era detalhista, de processo lento, mas, sobretudo, artístico e posto a serviço do socialismo. Organizados, criaram o primeiro sindicato de artistas em 1922, que assinalava a adesão da comunidade de artistas às causas revolucionárias, e equipararam-se aos trabalhadores, colocando-se ao lado deles na luta para revolucionar a sociedade, legitimando sua intenção no manifesto do sindicato dos trabalhadores técnicos, pintores e escultores.

Apesar do seu ideal socialista, o Muralismo Mexicano interferiu, com grande prestígio, nos Estados Unidos. No início dos anos 30, os mexicanos foram solicitados pelo departamento de Artes das Corporações americana a decorarem seus interiores com painéis.

João Clemente Orozco (1883-1949) realizou afrescos no Dartmouth, College, em Nova Iorque, e no Moma (Museu of Modern Art). David Alvaro Siqueiros (1898-1979) fundou em Nova Iorque em 1935, um ateliê experimental de estudo de pintura mural. Diogo Riveira (1886-1957) foi convidado para decorar a Bolsa de valores de São Francisco (Califórnia) em 1930. Em 1931, foi chamado para realizar painéis no Instituto de Artes de Detroit, restaurado pela Fundação Ford. Recebido pessoalmente por Henry Ford, apesar de suas convicções políticas, ficou literalmente seduzido pelo charme de seu anfitrião⁸⁸.

Em dezembro de 1932 Rivera, a convite da Fundação Rockefeller fez uma exposição no Moma onde reunia 142 trabalhos sobre artistas americanos, que não agradou à imprensa. Em março de 1933, retornou a Nova Iorque para executar os painéis do hall do edifício da Rádio City (hoje Rockefeller Center). Picasso e Matisse haviam recusado o convite. O teor dos painéis foi tão violento, que os Rockefeller ordenaram sua destruição antes que estivessem concluídos. Com o dinheiro, Rivera e vários artistas americanos utilizaram-se das cópias dos afrescos para pintar em espaços da New Worker School⁸⁹.

Na Europa, com a emergência do mercado de arte das corporações e com o aparecimento da arquitetura moderna, o muralismo entrou em decadência. Com a internacionalização do mercado de arte, que operava basicamente a partir de coleções particulares, a redução da escala das obras

⁸⁸ Bueno, 1999, p. 87.

⁸⁹ *Idem.*

era quase obrigatória para a facilitação do comércio e do transportes. A arquitetura funcionalista, com suas superfícies planas, passava, e seus arquitetos avançados deixavam de lado os ornamentos que obscureciam a beleza das construções funcionais. Apesar de Matisse, Picasso, e Leger terem realizado pinturas em grandes dimensões, a arte moderna tem reduzido sensivelmente a sua escala⁹⁰.

Os muralistas mexicanos, durante o seu período de “glória” nos Estados Unidos, influenciaram profundamente a geração de artistas norte-americanos que os acompanhavam e, em 1934, embora refratários aos movimentos, acataram a iniciativa do sindicato como recurso para melhorarem

⁹⁰ *Ibidem*, p. 89.

as condições de trabalho durante a depressão⁹¹.

Mas o realismo socialista, apesar de ter influenciado muitos artistas de esquerda da América Latina e da Europa, mais tarde sofreu críticas por efeito do caráter pictórico da sua linguagem, que, para muitos, não contribuiu em nada para o desenvolvimento da arte; da linguagem da arte. Para isto Diogo Riveira respondeu:

*O muralismo mexicano não deu, em suas formas nenhuma contribuição nova à plástica universal, tampouco à arquitetura e, menos ainda, à escultura. Porém, pela primeira vez na história da arte da pintura monumental, isto é, o muralismo mexicano, cessou-se de empregar como heróis centrais dela os deuses, os reis, chefes de estado, generais heróicos etc. Pela primeira vez na história da arte, repito, a pintura mural mexicana fez herói da arte monumental a massa, isto é, o homem do campo, das fábricas, das cidades, do povo, quando em meio a este aparece o herói, e como parte dele seu resultado claro e direto. Também pela primeira vez na história, a pintura mural tentou plastificar, numa só composição homogênea e dialética, a trajetória, no tempo, de todo um povo, desde o passado semimítico até o futuro cientificamente previsível e real, unicamente isto. É o que lhe deu um valor de primeira categoria no mundo, pois é uma contribuição realmente nova na arte monumental em relação a seu conteúdo.*⁹²

A postura dos artistas mexicanos influenciou, no Brasil, artistas como Portinari e Di Cavalcanti, além dos artistas ligados aos Clubes de Gravura, como Vasco Prado, Scliar, Chico Stoknger, Paulo Werneck, entre outros. Esta influência caracterizou-se, em certo momento, como uma forma de resistência ao “internacionalismo”, que significava, para alguns, as

⁹¹ No governo Roosevelt, foi acertado por um amigo artista e fundado nos Estados Unidos o programa *Public Works of Art Project*, que empregou 3.750 artistas, recebendo entre 26,50 e 45,20 dólares pôr mês, consumindo uma verba de 1.312.000 dólares e produzindo mais de 15.1000 murais pelo país. A *Section of Fine Arts*, que deu seqüência ao PWAP, foi responsável pela decoração de centenas de agências do correio. Em 1935, mais de 5 mil artistas plásticos receberam apoio governamental, por intermédio da *Works Progress Administration (WPA)*. Realizaram cerca de 2.250 murais, 13 mil esculturas em espaços públicos, além de cursos e workshops. Mas nos projetos federais, do qual Jackson Pollock, entre muitos artistas, participou, os resultados, segundo a autora, foram medíocres. Os artistas eram induzidos a realizarem trabalhos regionalistas ou enfatizando valores morais da sociedade americana. Foi a contrapartida liberal do realismo socialista e do programa artístico de Hitler na Alemanha. Foi um “retorno à ordem” na atmosfera dos anos 30, que retorna à figuração e aos modelos tradicionais europeus, retrocedendo à vanguarda americana e causando um refúgio às formas artísticas modernas. Com a Segunda Guerra Mundial e o fim da depressão, a WPA foi fechada, mas a pintura mural deixou sua marca na pintura contemporânea norte-americana (Bueno, 1999, p. 90).

⁹² Amaral, 1970, p. 27.

iniciativas da inclusão da arte abstrata na política cultural da produção de arte nacional.

Portinari, que emergia no cenário brasileiro em 1935, tornou-se um dos maiores pintores nacionais na década de 30 e 40. Candidato pelo PCB ao cargo de Deputado Federal por São Paulo, o “Artista do Povo”, slogan da sua campanha eleitoral, clamava por uma constituinte soberana, contra a carestia e a inflação, contra o latifúndio e o integralismo, mas a favor da popularização da cultura e da sindicalização dos camponeses. Sobre a popularização da cultura, talvez possamos entendê-la na sua linguagem pictórica, pela qual defendia, numa entrevista a Ibiapaba Martins⁹³, que:

Não existe mais confronto entre o Modernismo e Academicismo: existe é uma tendência para a arte figurativa – para o Realismo. Uma arte mais legível. Uma arte, que o povo possa compreender. Isso não quer dizer uma volta à arte acadêmica. Mas a uma arte para o povo e não para meia dúzia de ‘viciados’ em folhinhas, e nem para snobs [...] À possibilidade que o artista tem para ‘comunicar’, a um público mais vasto. É o resultado de sua conscientização, que é adquirida, a ‘sensibilidade artística e a sensibilidade coletiva’. A primeira, dom de nascimento, é através do conhecimento, ‘ao passo que a sensibilidade coletiva se desenvolve ao contato com o povo’⁹⁴.

Apesar da negação de Mário Pedrosa, Amaral afirmou a influência da pintura mural mexicana em Portinari, que em 1936 realizou a sua primeira pintura mural na estrada Rio-São Paulo. Para a autora, a influência segue em todas as atividades posterior a 36, que tiveram proposta semelhante, das quais surgiram como exemplo a construção mural do Ministério da Educação e a menção honrosa obtida nos Estados Unidos 1934.

⁹³ Ao lado de Fernando Pedreira em fins dos anos 40 e início dos anos 50, o crítico preocupava-se com a utilidade da arte bem como com sua defesa, em decorrência das novas correntes abstracionistas que chegaram de maneira avassaladora com a cobertura dos museus e início das bienais em São Paulo. Sua linha de atuação crítica, através do *Correio Paulistano*, *Última Hora*, *Fundamentos e Notícias de Hoje*, onde escrevia sob o pseudônimo de “Tabajara”, visava chamar a atenção sobre uma arte engajada na problemática social. Para saber mais, ver *Arte para que?*, de Aracy Amaral, p. 138.

⁹⁴ Amaral, 1970, p. 138.

A negação, de Mário Pedrosa, da influência mexicana em Portinari, se baseia na linguagem pictórica deste. A linguagem de Portinari não era realista socialista; mas como numa “pintura de Cavalete”, colocava nos seus murais, a vida do trabalhador brasileiro.

A diferenciação entre um Diogo Riveira e um Portinari consistia exatamente em este último enfatizar o caráter plástico, matérico, que tanto o atraiu como pintor, ao passo que o mexicano abria mão desse dado em benefício da ‘mensagem’, no caso, dado literário que seu mural deveria expressar. Para Portinari, a picturalidade do trabalho era intocável, idêntico. Se, para Riveira [...], tinha atrás de si uma revolução como a mexicana, [...], Portinari vivia, por seu lado, além de toda a valorização do elemento nativo, implícito nas conquistas da terrível década de agitações, um momento peculiar na história social do Brasil. Se o dado popular, por suas raízes interioranas às quais sempre foi fiel, freqüentemente compareceu em suas telas mais conhecidas desde inícios de 30, os temas sobre trabalhos rurais, vinculados à propostas dos murais do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, encontrá-lo-iam amadurecido, por essas circunstâncias político-sociais nossas: a sua realização, que não trazia implícita, como no caso mexicano, a participação do artista na construção de uma nova sociedade, mas uma exaltação, de qualquer forma, do trabalhador brasileiro, além da obra que deixara, quase como a partir da renovação de linguagem pós-modernismo, de pintor histórico, não acadêmico, porém a serviço do encomendismo oficial e empresarial. Nesse aspecto Portinari é, sem dúvida, o pintor histórico do Brasil do século XX⁴².

Portinari, obteve menção honrosa nos Estados Unidos em 1934 como autor da decoração pictórica do pavilhão do Brasil na feira de Nova Iorque. Tendo participado também de um intercâmbio cultural, no qual pintou um mural na biblioteca do Congresso em Washington. Se consagrou então o artista oficial do Brasil, nosso artista de “exportação. Ressentimentos surgem no âmbito doméstico, devido à sua postura, que apresenta diferentes contradições. No universo artístico e político levanta-se a questão: Portinarismo ou anti-portinarismo?”.

Entre as contradições políticas, figuram: a participação no intercâm-

⁴² Amaral, 1970, p. 21.

bio cultural promovido entre o governo brasileiro e o Departamento de Estado norte-americano, em Washington; e a sua participação na primeira bienal como artista convidado, enquanto os outros artistas, por ordem do partido (PCB), retiraram sua inscrição. No universo artístico, a crítica que se faz é a seguinte. Sua ideologia política não se apresentaria coerente com uma postura de relações e de estética que às vezes parece desenvolver-se mais por efeito de encomendas do que por um desenvolvimento artístico com linguagem própria. Esta questão levanta-se a partir da crítica que Portinari fez ao abstracionismo em nome de uma arte mais legível, que receberá, por isso, o “estímulo do povo”, do qual, mais tarde, se cede ao mesmo abstracionismo, portador de um caráter mais hermético.

Sobre o abstracionismo, ele declarou em entrevista dada a Ipiapaba Martins:

Na Europa, o abstracionismo já foi incorporado e superado pelos grandes artistas, entre os quais André Lhote e Braque. Lhote acha mesmo que o abstracionismo é parte muito limitada da pintura. E, além disso, justamente aqueles que preferem que o artista fique brincando com uns borrantes, em vez de olhar para o mundo que o cerca. Por isso, sempre achei: já que não é o tema que conta, não é nada de mais pedir aos artistas que incorporem este pormenor à obra de arte, porque será acrescida de alguma coisa útil. Não vejo a necessidade de abstenção intransigente do tema. Todo o artista que meditar um pouco sobre os acontecimentos que perturbam o mundo, chegará à conclusão que, fazendo um quadro mais “legível”, sua arte ganhará ao invés de perder, – e ganhará muito porque receberá o estímulo do povo⁹⁵.

É severa a crítica de Mário Pedrosa a Portinari. Comenta achar estranho esse “estímulo do povo, [...] entidade quase abstrata e totalmente alheia à experiência artística, posto que sua energia para se manter viva, sobrevivendo num país como o Brasil, sem praticamente acesso à produção e aos artistas envolvidos pela polêmica abstracionismo-realismo”⁹⁶. Sobre sua sedução e fascinação pelo abstracionismo mais hermético, o geométrico,

⁹⁵ Amaral, 1970, p. 66.

⁹⁶ *Idem.*

expresso em seu painel de pastilhas do Edifício Califórnia, dos anos 50, em São Paulo, Pedrosa tece esta crítica:

Esse ‘deslize’ de Portinari, que não soube desgraçadamente resistir à melancólica faceirice de sair de saias acima dos joelhos para perpetrar também o seu grotesco ‘mondrian’ em vidrotel numa parede desse aborto colossal de Oscar Niemayer que é o Prédio Califórnia, da Rua Barão de Itapetininga, em São Paulo. [...] ‘Esse ‘mondrianismo’ é ainda mais escandaloso por ter sido feito concomitantemente com o painel para o salão nobre de O Estado de São Paulo, em homenagem aos ilustres varões que fundaram o glorioso órgão brasileiro, e executado à maneira rigorosamente acadêmica, com os personagens de corpo inteiro e os rostos pintados segundo velhas fotografias’. [...] a obra vale apenas como documento: para os atuais diretores do grande jornal, documentário respeitável e legítimo, mas, para o artista, terrivelmente acusador⁹⁷.

Di Cavalcanti, um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna, é considerado um artista social. Ficou famoso pelas suas caricaturas – “A realidade brasileira” e suas mulatas sensuais. A influência do seu realismo provocou polêmica em 1918 no Museu de Arte Moderna, em São Paulo, na conferência intitulada de “Realismo e Abstracionismo”. Compreendendo o realismo como uma forma de o artista participar da vida social, Di Cavalcanti fez a seguinte declaração:

Quando falo da participação do artista na vida social de seu povo, prefiro ver a luta pela dignidade do homem contra a prepotência: é a única posição que se espera de um artista independente. [...]. Não quero ver o artista numa corrente política, como querem alguns dos meus contraditores. Quero o artista independente, não o quero julgando-se livre quando apenas goza da impunidade dos acionados, único privilégio que a sociedade dominante lhe oferece⁹⁸.

Para Di Cavalcanti, como para muitos artistas de sua época, o abstracionismo era considerado uma alienação do artista para com o seu meio social. Di Cavalcanti chegou a chamar o abstracionismo de “anar-

⁹⁷ Amaral, 1970, p. 99.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 232.

quismo modernista”, por considerá-lo uma tendência que se afasta da realidade “e que se submete à criação de teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético, que leva o artista ao desespero de uma solidão irreparável”⁹⁹.

Do “Anarquismo Modernista”, Di Cavalcanti diz:

A revolução deste anarquismo não é uma revolução mas uma conjugação doentia dos indivíduos à margem da sociedade de seu tempo, [...]. Aqueles que ainda se apegam a uma concepção desesperada da arte pura, não realizam o que é uma obra de arte no desenvolvimento histórico da sociedade. [...] Hoje, quando se proclama como arte do nosso tempo o abstracionismo, o surrealismo ou todos os outros cacoetes metafísicos do anarquismo modernista, caminha-se numa rua estreita, só agradável para aqueles refinados que amam a podridão [...]. A sociedade viva de nossa época é a sociedade que se alterna na força do trabalho humano pela inteira dignidade da razão¹⁰⁰.

Di Cavalcante defendeu o realismo não como forma de linguagem que servisse a uma política partidária, mas como forma popular de manifestar objetos artísticos e de chamar atenção do povo. Para Di Cavalcanti, o realismo “deve ser defensivo, servindo ao homem para salvaguardar o homem de uma deformação completa de sua existência”. Não queria também um realismo como “uma cópia real sem a participação do que o artista possui de inventivo ou interpretativo”. Para Di Cavalcante, o realismo “não pode fugir da evolução social, portanto, da evolução artística. Criar, em arte, é trazer qualquer coisa de novo ao mundo, mas também, a luta dos criadores há período de ajustamento de suas criações à compensação do público. Cabe ao artista buscar essa compensação”¹⁰¹.

Para Di Cavalcanti, “a verdadeira obra de arte é uma síntese. O complexo de todas as coisas vive nela idealmente por um lado e concretamente por outro, porque a obra de arte é uma realidade, a única realidade que o homem (o artista) conhece totalmente, porque foi o seu criador”. Para Di Cavalcanti, uma obra de arte, que vive só idealmente, não existe.[...] Se o

⁹⁹ Amaral, 1970, p. 232.

¹⁰⁰ Amaral, 1970, p. 233.

lado concreto representar qualquer coisa sem idealização e for incompreensível, também não existe obra de arte”¹⁰².

Di Cavalcanti, em sua exposição “Trinta anos de Pintura”, foi alvo de crítica porque sua pintura “não seria uma arte revolucionária em certo sentido, mas apenas folclórica, uma arte burguesa, feita para acalmar e adormecer as massas, sem caráter socializante”. Ibiapaba Martins veio em defesa do artista, dizendo que, para ser “revolucionária”, a arte não pressupõe obrigatoriamente a existência de um programa revolucionário; muito menos pressupõe a obediência a uma vaga “mensagem e caráter socializante”. Para Ibiapaba Martins,

o mérito da obra de Di Cavalcanti consiste na luta contra a despersonalização cultural de nossa pintura brasileira. É essa, portanto, uma posição revolucionária [...] *“Vemos o que é claramente nacional mostrando-nos o mundo caboclo, cafuzo, nordestino – esses homens e mulheres de camisa riscadinha e tons de cuia, que povoam o país de norte a sul.” Trazer esse Brasil para diante dos olhos do cidadão parece-nos de certa forma manter-se numa posição revolucionária na arte*¹⁰³.

Segundo Amaral, a polêmica entre o realismo e o abstracionismo foi desencadeada a partir de 1948, em função da politização do meio artístico, a qual, por sua vez, decorreu da abertura propiciada pela redemocratização do País após a queda de Vargas. A defesa do realismo na sua oposição ao abstracionismo, segundo Amaral, “é na verdade um reflexo de artistas comprometidos em confronto com a implantação das bienais, ou seja, reflete a rejeição, por parte de um grupo de artistas, contra a descaracterização da arte através de injeções de informações externas”. Para Amaral, as duras posturas em permanente combate ou em alternância de preponderância, refletiram a bandeira do nacionalismo versus internacionalismo¹⁰⁴. Defendendo a bandeira do nacionalismo, encontravam-se também as publicações de revistas, como *Fundamentos e Horizontes*. Esta

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² Amaral, 1970, p. 233.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 235.

última era uma publicação do sul do país, confeccionada pelos gravuristas, que, fundamentando-se na experiência mexicana, como também na chinesa do “terror branco de Chang Kai-Chek”¹⁰⁵, fizeram do seus clubes um foco de resistência à estética abstracionista e ao internacionalismo.

Segundo Amaral,

A importância da gravura na experiência mexicana, foi que utilizando-se da imagem gravada para ilustrar os panfletos e outros materiais, tentava-se mobilizar e informar os trabalhadores rurais e urbanos sobre a luta iniciada pela revolução mexicana. Inexistindo no Brasil uma “revolução em marcha”, as gravuras realizadas a partir dos clubes de gravura criados em Bagé, Porto Alegre, São Paulo, Santos, Rio de Janeiro, Recife, circulavam dentro de um limitado círculo, o dos associados do clube. O clube de Porto Alegre foi o único de regular funcionamento e com aspecto “subversivo”, onde o tema limitava-se à questão rural ou urbana, mas sempre focalizando o trabalhador e suas lutas reivindicatórias como classe¹⁰⁶.

Para Scliar, apesar de o Clube de Gravura não ter atingido inicialmente um amplo público, o que não os livrava de um consumo mais elitista, sua importância valorizava-se nos espaços culturais novos que criavam na tentativa de comunicação, em primeira instância, “com as pessoas que nos estão mais próximas. [...]. Nossa tentativa se fazia na medida em que fazíamos tiragens mais amplas, na medida em que *Horizonte* atingia um número maior de pessoas.”¹⁰⁷

Sobre o Realismo, justifica-se com a necessidade da identidade com a temática:

O público não tinha bem noção do que era original ou deixava de ser original, mas queríamos que o público, pela qualidade da gravura, pela identidade com uma temática, ou mesmo somente pela sua qualidade formal, recortasse a gravura e a colecionasse. Estávamos então fazendo um trabalho cujo resultado prático não

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 230.

¹⁰⁵ No Terror Branco de Chang Kai-Chek, os escritores progressistas de Shanghai, em 1930, impedidos de escrever procuravam através da gravura se comunicar com a cidade bloqueada pela polícia e do qual a maioria população era analfabeta. A técnica da xilogravura foi escolhida pôr ser pouco dispendiosa, com facilidade de reprodução e de remessa pelo correio. Para saber mais, ver Amaral, 1970, p. 183.

¹⁰⁶ Amaral, 1970, p. 177.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 184.

posso garantir que tenha dado resultados imediatos. Mas a verdade é que fiz dezenas de tiragens, onde cada uma era pelo menos de 10 a 20 cópias. O público percebia esse trabalho em virtude da propaganda intensa com que trabalhávamos. Sabíamos que buscávamos um público maior, porque saíamos em campanha do proselitismo pela campanha da paz, na assinatura do apoio de Estocolmo, íamos de casa em casa, nas ruas, fazíamos aos domingos todo um grupo de intelectuais, um trabalho levando documentos para as pessoas tomarem conhecimento. Conseguimos, em Porto Alegre, que na ocasião tinha cerca de 800 mil habitantes, em campanha que durou cerca de dois meses, quatrocentas mil assinaturas. E era um trabalho exclusivamente dos intelectuais. Claro que entrávamos em meios que possivelmente nunca tinham ouvido falar numa obra de arte, e nós não estávamos fazendo propaganda da obra de arte. E tentávamos motivar as pessoas por todos os meios ao nosso alcance, em militância que era de 28 horas por dia¹⁰⁸.

O Clube de Gravura em Porto Alegre durou quatro ou cinco anos. Vasco Prado acreditava que um dos lados positivos do Clube era chamar a atenção dos artistas para sua realidade, através da temática rural e urbana que focalizavam. Mas criticava certo dogmatismo do grupo. Segundo Amaral, Chico Stokinger, também integrante do clube, acreditava que, em consequência da rigidez de orientação estética, é que teria ocorrido, de fato, a perda para sempre, da espontaneidade, nos artistas que fizeram parte do Grupo de Gravura.

A revista *Horizonte* movimentou toda uma época, através da promoção de eventos e debates sobre arquitetura, literatura, política, campanha da paz. Os artistas de preocupação política tinham aí uma tribuna eficaz para a defesa de suas posições realistas, como no caso de enfrentamento com a bienal de São Paulo, na qual, segundo Amaral, utilizaram a implantação dela como canal eficaz para a difusão da produção deles.

Em agosto de 52, o Clube de Gravura ganhou o prêmio Pablo Picasso, do Conselho Nacional do Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz. Em consequência, edita-se um álbum com cinco mil exemplares, *Gravuras Gaúchas*, prefaciado por Jorge Amado. De 52 até 54, o Clube de

¹⁰⁸ Amaral, 1970, p. 184.

Gravura fez várias exposições – em Montevideú, Estados Unidos, Pequim, Chile, Bucareste, União Soviética, Polônia, onde reuniu vários trabalhos dos Clubes de Gravura do Brasil. com participantes de São Paulo e Recife.

Segundo Paulo Werneck, o Clube de Gravura da Capital Federal, que também foi fundado por influência de Scliar, teve existência efêmera. O grupo já não foi além de apresentar a exposição do T. P. G. mexicano. Em São Paulo, o caráter efêmero do Clube de Gravura foi enfatizado por Luís Ventura, que se referiu aos “vários meses” de duração do clube, tempo em que foi feita a tiragem da edição da Primeira Gravura de *Poty*, para os cem associados que garantiam, com sua subscrição, a duração do Clube por esse espaço de tempo, visto que “gastou um elevado montante na instalação da associação”¹⁰⁹.

O Clube de Gravura de São Paulo era organizado por Luís Ventura e Mário Gruber, responsável pela implantação em Santos. Eles, junto com Scliar, vivenciaram, em Paris, as discussões do Taller, de Gráfica Popular. Este momento do após-guerra, lhes trouxe uma tomada de posição comum. Retornaram ao Brasil com a firme determinação de fundarem Clubes de Gravura, visando disseminar a discussão que estava implícita nesse tipo de evento.

Para Regina Katz, “Éramos gente com postura ideológica definida, que se juntava para discutir coisas: a revista *Fundamentos* ficou sendo um núcleo, mas um núcleo mais amplo. Ilustrávamos essa revista, onde se debatiam as coisas de um modo geral, e houve até um momento em que fizemos um boicote, ou um pseudo-boicote, à bienal”¹¹⁰.

O objetivo do Clube de Santos, segundo Gruber, era “dinamizar um certo tipo de preocupação ao nível da cultura, globalmente visando a

¹⁰⁹ Amaral, 1970, p. 187.

¹¹⁰ Amaral, 1970, p. 187.

transformação e, assim sendo, naquele contexto, naquela época, não tendo como possibilidade a gravura, ela foi apenas uma motivação, para se criar uma entidade que deveria agir na cidade como um desenvolvimento da própria área intelectual, que em si é transformadora”¹¹¹. Gruber abdicou da gravura revolucionária e criou um elemento de sedução, a gravura como reprodução, constituindo uma novidade através de premiações aos sócios. Essa proposta, a curto prazo, polarizou, de início, as atividades criativas do Clube, já que a proposta se passou a ser a divulgação da técnica da gravura, não se limitando apenas a uma questão ideológica.

Em Recife, onde a política de Miguel Arraes fomentava o trabalho de Educação Popular, orientado por Paulo Freire, e os ateliês coletivos organizados por Habelardo da Hora, o Clube de Gravura surgiu de uma visita de Scliar, que, em busca de matéria para revista *Horizonte*, sugeriu a formação de um Clube no ateliê coletivo.

Os pernambucanos chegaram a distribuir três remessas de gravuras em três meses, chegando a participar da exposição de gravura, organizado por Scliar, em 1954, no I Congresso de Intelectuais, em Goiânia. A influência mexicana e do realismo socialista na gravura pernambucana é percebida através do depoimento de Wellinton Virgulino e José Cláudio.

Segundo Wellinton Virgulino, “a problemática social nos chegou antes por influência mexicana que por Portinari (que, aliás, estava brigando com o seu partido), e nós aqui não conhecíamos nada de Portinari, nunca víamos as suas coisas. Em compensação, chegara-nos às mãos, nem sei através de quem, um livro sobre Riveira, que muito nos impressionou”¹¹².

Segundo José Cláudio, para Abelardo, diretor do *Atelier*, houve coincidência entre os ideais deles mesmos e os dos muralistas mexicanos.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 188.

Mas “para mim e para os outros, creio que a história começou com o livro de Riveira, naturalmente incrementado pelo entusiasmo de Abelardo”¹¹³.

*Interessados em formalismo, não ousavam pintar outro assunto que não fossem figuras do povo, trabalhadores camponeses, feirantes, vaqueiros, ambulantes, estivadores, crianças pobres. Ninguém ousava pintar paisagem, nem mesmo como fundo. Os quadros tinham de ser ocupados pelas figuras, como fazia Riveira. O espaço de um quadro era precioso demais para ser desperdiçado com fundos românticos*¹¹⁴.

Para Amaral, o mundo parecia se dividir em duas partes: de um lado Riveira; do outro, a escola de Paris. A tradição popular nordestina emergia da orientação da Sociedade de Arte Moderna de Recife (1948 a 1958), que mantinha, através da dedicação do grupo, o ateliê coletivo, com curso de fotografia e de gravura. Segundo Amaral, essa postura política nordestina associada aos ideais socialistas perdurou por toda a década de 50, tendo sido, na verdade, um movimento caracteristicamente anti-acadêmico no desenvolvimento da arte contemporânea nesse estado. Um dos objetivos: “desenvolver o aprendizado a partir dos acontecimentos diários da própria vida: os afazeres diários, o trabalho e as festas. Ou seja: tirar do povo o tema e devolver-lhe ao menos as imagens em linguagem inteligível”¹¹⁵.

Amaral avalia que o mesmo dogmatismo usado por Scliar nos Clubes de Gravura do Sul, acontecia com Abelardo da Hora no Recife, afastando muitos artistas, que acabavam não se sentindo autores das próprias obras. Constituía fator positivo o fato de que, a partir dos Clubes de Gravura do Sul, foram divulgadas estampas brasileiras fiéis à precaução de um determinado tempo, a partir de um ponto específico, durante cerca de cinco anos. Apesar de análogas as tentativas de São Paulo, Recife e Santos, não se deve esquecer que os ideais mexicanos que inspiravam os Clubes de Gravura do país frutificariam ainda, por influência dos Clubes do Sul do Brasil,

¹¹² Amaral, 1970, p. 187..

¹¹³ *Ibidem*, p. 189.

¹¹⁴ Amaral, 1970, p. 189.

naqueles clubes que haveriam se formado posteriormente em Buenos Aires e Montevideu e que permaneceram ainda até os anos 80.

Apesar das resistências formadas em torno da arte abstrata, Mário Pedrosa foi um dos fomentadores dessa linguagem estética na produção cultural e artística nacional. Pedrosa compreendeu que a arte não poderia servir a dogmas, que ela deveria ter liberdade para continuar fomentando o diálogo entre a arte e a sociedade, e apostou na capacidade de a arte promover a sensibilidade, que, para ele, era a maior função a favor de uma revolução. Sua dedicação à arte abstrata foi a sua última aposta antes de resolver dedicar-se somente à questão político-partidária, antes de “desistir da arte” como uma das formas de promoção da mudança cultural e de libertação.

Para Pedrosa, nacionalismo não significava socialização. A arte abstrata, embora ele soubesse que, como todas as linguagens estéticas, estaria presa a um pequeno círculo de pessoas, tinha esta nova expressividade da plástica, um elemento novo para a arte, a de não servir de termos designativos para servir ao entendimento do real imediato. As formas geométricas, que agora são libertadas para novas funções, e a realidade fenomenológica palpitante da cor que cede para a realidade funcional, para Pedrosa tem uma função: a de provocar a emoção.

Para Pedrosa, a arte abstrata vinha para ficar e para trazer um novo momento de reflexão, bem diferente das expressões ligadas ao realismo socialista, que, para ele, foi “resultante da contra-revolução ideológica que veio se processando na Rússia desde o isolamento nacional da revolução”¹¹⁵. Na própria Rússia surgiram grandes artistas do abstrato, como Malevich e Kandinsky, que tiveram que abandonar o país, justamente porque sua arte era compreendida, ou seja, constituía forma de alienar o povo, já que não

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 190.

¹¹⁶ Arantes, 2000, p. 184.

retratava os ideais daquele governo. “A revolução da sensibilidade, nos limites do individual” – tal era, para Pedrosa, a função desta nova linguagem estética, que transcendia a valores políticos ideológicos de um sistema de governo. “Novos olhos, novos sentidos” – tal era a forma de resistência política que Pedrosa encontrava, nesse momento, na estética do abstrato, o qual, para ele, poderia ser a única linguagem capaz de acompanhar, através do estímulo à intuição, “as transformações que a ciência e a tecnologia vinham introduzindo no dia-a-dia”¹¹⁷, como também de ser “a fonte mais perene de sua resistência aos constrangimentos de toda a ordem, impostos pela moderna civilização material às necessidades vitais da humanidade”¹¹⁸.

Com essa abordagem, Pedrosa se tornou o grande fomentador da arte abstrata no Brasil e começou a olhar e a reconhecer a arte dos doentes mentais e das crianças. Ele buscou, através desta fomentação da arte abstrata, um reencontro com a manifestação estética e sua natureza, acreditando estar ampliando o diálogo, conforme Arantes, entre o ideal moderno de autonomia da arte – domínio estruturado irreduzível – e o utopismo das vanguardas históricas – o processo de emancipação na origem de uma nova sensibilidade¹¹⁹.

Neste período, Pedrosa escreveu diversos artigos sobre a arte abstrata, buscando na *Gestalt*, nas teorias de Kandinsky expressas em “Do espiritual na Arte”, nas expressões das crianças e do primitivo elementos que fundamentam um novo sentido para a arte. O grande crítico apostou que a nova missão da arte moderna consistia em ter a função “de ampliar o campo da linguagem na pura percepção”¹²⁰.

Pedrosa e os abstracionistas viam a arte “como uma melhor forma de organização humana”. Segundo Arantes, o empenho da arte moderna,

¹¹⁷ Arantes, 1995, p. 98.

¹¹⁸ Arantes, 1996, p. 10.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 19.

¹²⁰ Arantes, 1995, p. 98.

para Pedrosa, consistiria exatamente em acabar com “a terrível dicotomia da inteligência e da sensibilidade ou sensibilizar a inteligência através de formas – intuições que lhe são próprias”¹²¹.

A função social e política da arte, trazida por Pedrosa, influenciou novos discípulos deste, embora sempre em busca de construir, cada vez melhor, a defesa dela em relação à arte abstrata. Surgiu, mais tarde, o movimento concretista, acompanhando os movimentos estéticos que aconteciam nos Estados Unidos e na Europa. Até 1936, segundo Gullar, não havia diferença alguma entre arte concreta e arte abstrata. A partir de então, a diferença começou a se estabelecer quando Max Bill começou a designar com a expressão *arte concreta* uma arte construída objetivamente e em estreita ligação com problemas matemáticos.

Dos concretistas no Brasil, existiam dois grupos: um em São Paulo, outro no Rio. As diferenças entre esses grupos residia em que os cariocas em geral mostravam preocupação pictórica com a de cor e a matéria, preocupação que, segundo Gullar, não atingia os paulistas, mais preocupados com a dinâmica visual, com a exploração dos efeitos da construção seriada¹²².

No Brasil ocorreu uma ruptura como resultado de uma busca de continuar com a proposta de “sensibilizar a inteligência através das formas”, tendo dela surgido o grupo dos neoconcretistas. Para Gullar, um dos integrantes do grupo dos neoconcretistas, junto com Lígia Clarck, Pape e Hélio Oiticica, entre outros, a arte concreta “chegara a uma concepção teórica da forma que terminou por limitá-la a determinados esquemas perceptivos. Com isso, a experiência do artista teve de restringir-se à colocação de problemas objetivos de composição cromática, de desenvolvimento de ritmos e seriados, de linhas ou de superfícies”¹²³.

¹²¹ *Ibidem*, p. 19.

¹²² Gullar, 1998, p. 234.

¹²³ Gullar, 1998, p. 247.

Dessa forma, o artista concreto parece, na concepção de Gullar, ter “escravizado” a sua arte aos princípios teóricos da *Gestalt*, em vez de “levar avante o processo crítico de que se fez herdeiro”. Livrando-se de conformar-se com a coincidência de suas experiências e das regras da *Gestalttheorie*¹²⁴.

O grupo dos neoconcretistas veio em busca dessa liberdade, que a arte concreta havia perdido, tendo-se atido, segundo Gullar a uma arte seriada e de formas geométricas bem definidas. A liberdade neoconcreta consistia na construção de uma proposta que se identificava mais com a Fenomenologia da Percepção de Merleau Ponty.

Para os neoconcretistas, a arte não podia ser considerada *máquina* ou objeto. Eles rejeitavam qualquer formulação que não se aproximasse de uma noção orgânica. A arte, para os neoconcretistas, devia “transcender o espaço mecânico [...] afirmar uma objetividade mais profunda, resultante da íntima integração das faculdades mentais e sensoriais do homem”¹²⁵.

O grupo dos neoconcretistas, buscando essa íntima integração das faculdades mentais e sensoriais do homem – “os sentidos simbolizam” (Merleau Ponty) – transcendeu, mais tarde, sua arte do espaço da tela. Eles buscavam estimular no espectador da obra diversas sensações táteis, auditivas, visuais, gustativas... e apostavam que a percepção de qualquer dos órgãos humanos responde às experiências de todos os demais e que todas essas experiências repousam sobre os espectadores como significações na simbologia tácita do corpo. Ferrera Gullar, Hélio Oiticica e Ligia Clark e outros propuseram desafiar-se na construção de uma linguagem efetivamente não figurativa, isto é, cuja expressão dispensasse um espaço metafórico para se realizar. A arte neoconcreta, pois, realizava-se diretamente no espaço, sem os apoios semânticos convencionados na moldura (quadro) e na base (escultura)¹²⁶.

¹²⁴ Ibidem, p. 246.

¹²⁵ Gullar, 1998, p. 247.

¹²⁶ Gullar, 1998, p. 256.

A primeira artista a romper com a linguagem concretista foi Ligia Clarck, que, em 1954, enfocou o quadro como um todo orgânico. A moldura passou a ser parte do quadro, mudando a natureza e o sentido. Aqui começaram as iniciativas de rompimento do quadro. A arte veio se construindo no espaço. Hélio Oiticica e Ligia Clarck, buscando maior relação do público com a arte, investiram, mais tarde, na efetiva participação do espectador com a obra. Ligia Clarck construiu os *Objetos Relacionais*, sacos preenchidos com diferentes elementos que diferentes texturas e pesos lhe proporcionavam, possibilitando ao espectador-participante estimular a percepção e descobrir diferentes sensações. A proposta dos *Objetos Relacionais* se tornou, mais tarde, elemento de recursos terapêuticos, à qual a artista se dedicou e fez discípulos¹²⁷.

Oiticica, matéria última de análise deste trabalho sobre as tentativas de os movimentos estéticos buscarem maior diálogo entre a arte e uma função social, construiu grandes espaços sensoriais ou interferiu em espaços sociais, criando assim sua arte ambiente, sempre buscando estimular as sensações do homem oprimido pela vida cotidiana, pela sociedade de consumo, pela repressão e pela manipulação da política do desejo. Esse é o sentido social de sua arte.

Com sua proposta sensorial, Oiticica pretendia favorecer ao participante o “dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, provocando a dilatação da consciência do indivíduo, tornando-o subjetivo, elástico, aberto, alargado, semelhante ao caminho dos surrealistas na exploração do sonho”¹²⁸. Ele assume, através de sua arte ambiente, o experimental e revitaliza-o, compreendendo que “experimentar não é mais preparar algo para um resultado acabado, mas

¹²⁷ No livro *Reabilitação Psico-Social no Brasil*, organizado por Anna Pitta (Ed. Hucitec/S.P./1996) na página 63, Lula Wanderlei, psiquiatra e artista plástico, descreve no texto “O Vazio vivo”, a experiência do trabalho terapêutico, que realizou a partir dos *Objetos Relacionais – Plurisensualidade tátil*, de Lígia Clark.

¹²⁸ Justino, 1998, p. 72.

algo em si: um processar que se junta mais ao comportamento do indivíduo do que à contemplação”¹²⁹.

Para Oiticica, assim como Lígia Clark, a arte não importa, mas sim a mudança de comportamento. Desta forma, através de suas obras como *Tropicália*, *Parangolés*, *Sala de Sinuca*, entre outros, pretendia, através da participação do espectador, torná-lo autor. Para ele, era necessário criar o espaço criativo: o espectador, possibilitado de experimentar, era, para Oiticica, estimulado a ser um novo autor e a encontrar um refúgio do mundo externo, onde buscasse e/ou experimentasse sensações primitivas adormecidas.

A obra *Tropicália* é uma grande obra a ser penetrada, ou vários, onde Oiticica associou materiais rústicos e insólitos a elementos tecnológicos, como a TV ou as Araras, pertencentes ao cotidiano popular. Segundo Oiticica, *Tropicália* é um pouco de Dadá no que concerne à imagem em busca da manifestação patente. Trabalhava com o “óbvio para acabar com a imagem, era o escárnio da imagem como solução para a chamada arte visual”¹³⁰.

Em *Tropicália*, Oiticica utilizou-se de obras anteriores, como os *Parangolés*. “É quase uma citação de si mesmo”, diz Justino. Através da experiência com o samba da descoberta da favela, das palafitas da Amazônia – o confronto com o moderno, com outra face da realidade brasileira, mais primitiva, mais popular. Não buscava este artista a conotação folclórica, mas a ambivalência do convívio, do popular e do primitivo com o tecnológico, do regional com o global, a nossa realidade: “Uma semelhança com a experiência de Mário de Andrade, Oswald e Tarsila”¹³¹.

Tropicália é imagem viva, uma revelação da imagem manifesta através da imagem ativa. É constituída de passagens que permitem ao participante a experiência de sensações diferentes. Essa obra realiza a globa-

¹²⁹ *Ibidem*, p. 76.

¹³⁰ Justino, 1998, p. 98.

lização poética iniciada em *Bolóides* e *Parangolés*, arrancando uma outra dimensão plástica com a invasão da poesia, teatro, música e tecnologia. Carrega ainda um retorno ao mito, ao se apresentar “como uma espécie de campo experimental com as imagens”¹³².

“O nível oculto da *Tropicália* é o processo de penetrá-la, uma teia de imagens sensoriais, que produz um confronto profundamente íntimo, particularmente com a mais profunda de todas as imagens, a imagem global da TV ligada no interior da escuridão. O típico vira verdadeiro neste espaço mítico (Brett, 1969)”¹³³.

Oiticica vivia sua arte intensamente, na busca de maior diálogo entre a arte e a vida, e trazendo à arte um comprometimento maior com o social. Exemplo disso é a obra *Parangolés*, que Mário Pedrosa definiu como arte enquanto exercício experimental da liberdade. “O artista faz apropriação do Morro da Mangueira, da escola de samba, do campo de Santana... apropriações físicas ou conceituais, reais e virtuais; é um mágico que metamorfoseia o valor das coisas”¹³⁴.

As apropriações conduzem à anti-arte. É a partir dela que o artista compreende a inutilidade da elaboração do objeto artístico. A partir dessa compreensão, afirma Oiticica, estão depositados, na capacidade do artista, os limites para determinar o que é ou não é obra, que pode ser coisas vivas ou conceitos. Aproxima-se do conceitual, mas o gesto de apropriação afasta todo iluminismo estético¹³⁵.

A obra *A Sala de Sinuca* faz referência a Van Gogh, por efeito do clima emocional do ambiente, espaço virtual que pode ser extraído de *Café*

¹³¹ *Ibidem*, p. 99.

¹³² *Idem*.

¹³³ *Ibidem*, p. 72.

¹³⁴ Arantes, 1998, p. 359.

¹³⁵ Justino, 1998, p. 75.

Noturno, da obra do holandês. Oiticica, nesta obra, pinta a sala de sinuca de vermelho, os jogadores vestidos de “Parangolés verdes” e estandartes com a frase “Seja marginal, seja herói.” A anti-arte, para Oiticica, dispensa contemplação: é o aflorar da criação da coletividade. “Nesta obra, fica patente o que considero anti-arte: a habilidade de cada jogador é o que interessa [...] pois não há propósito esteticista de apreciar o jogo e sua beleza, mas apenas realizá-lo”¹³⁶.

Cara de Cavalo é uma homenagem ao seu amigo criminoso assassinado de forma brutal pelo esquadrão da morte. “Encarando o crime como uma incorporação, sua opção pode ser ética; trata-se de catalisar esse protesto contra o cerceamento da liberdade individual, denunciando a miséria, a repressão e tudo o que impede a realização do homem”¹³⁷. *Cara de Cavalo* (apelido de um amigo) é uma imagem – poema – mensagem. “Eu quis homenagear o que penso que seja revolta social [...]. Esta homenagem é uma atitude anárquica, contra todos os tipos de forças armadas [...]: polícia, exército...”¹³⁸.

O trabalho de Oiticica é atravessado pelo espírito Dadá, pela construção dos abstratos, pela festa futurista e pela fenomenologia. “Eu sou o próprio Merleau-Ponty”, afirmava Oiticica,¹³⁹ para quem perceber, já era uma forma de interpretar. Sua obra foi atravessada ou saturada pelo presente. O caminho possível e válido, para Oiticica, exigia a negação do objeto para favorecer o experimental e o processo – lugar das “relações poetizadas”.

A estética torna-se, para Oiticica, a experiência vivida. A poética é ditada pelo instante. A provocação reside em buscar a criação para um espaço de lazer – como um lugar privilegiado da experiência estética radical – no interior de uma sociedade organizada para o trabalho, que reclama a

¹³⁶ *Ibidem*, p. 77.

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ Justino, 1998, p. 79.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 105.

produção superficial do novo, em pacto castrador da capacidade transformadora do artista, impedindo o processo criativo.

Oiticica, um rebelde não compreendido, influenciou também no cinema, assim como na música (movimento tropicalista). Mário Pedrosa justifica e homenageia o grande artista Oiticica, no *Correio da Manhã* de 26.06.66, dizendo:

Neste, o artista, máquina sensorial absoluta, baqueia, vencido pelo homem convulsivamente preso nas paixões sujas do ego e na trágica dialética do encontro social. Dá se, então, a simbiose desse extremo, radical refinamento estético com um extremo radicalismo psíquico, que envolve toda a personalidade. O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo psíquico social, pecado individual, se fundem”. [...] “A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão à arte desse rapaz um acerto novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais.

E continua homenageando o ano de Oiticica – “meu amigo; se querem antecedentes, talvez este seja um: Hélio é neto de anarquista”¹⁴⁰.

Hélio Oiticica, teve, através de sua arte ou não arte, ou de nossa arte, a intenção de buscar maior diálogo entre a arte e sua função social. Não procurava um novo condicionamento que viesse substituir os velhos modelos, mas a desabilitização de todos os condicionamentos, para recuperar a individualidade em sua plenitude. Essa é na verdade, a essência da sua obra. Maldito parangolé tropicalista “que a gente mesmo faz”¹⁴¹.

Finalizamos em Hélio Oiticica, o presente resgate histórico das tentativas dos artistas e de seus respectivos movimentos no intuito de aumentarem o diálogo entre a arte e a sociedade, porque se concorda com a afirmação de Ferrera Gullar no sentido de que o “rei esta nu”. A arte, depois

¹⁴⁰ Justino, 1998, p. 108.

da década de 60, originou algumas surpresas, alguns artistas de talento, mas o envolvimento com o político-social parece que deixou de ter a característica de ação cultural para a mudança¹⁴².

Não se vai aqui fazer nenhuma apologia da arte, pregando que ela deve ter efetivamente um compromisso com o social. Sinaliza-se apenas que, depois dessas três tentativas acima apresentadas dos movimentos estéticos, que de alguma forma buscavam romper com a pobreza política vigente em seu tempo, hoje já não se vê tamanha tentativa de organização da classe artística em busca de se transformar um foco de resistência.

Sabe-se que existem grupos de artistas envolvidos com a temática da paz e que, em paralelo com o mercado ou com a política das artes, eles promovem intercâmbios internacionais de pequenas ações.

Na verdade, sabe-se que a cultura do espetáculo pressiona a essência da arte. Como se explanará abaixo, as exposições tornam-se grandes eventos, para a sociedade em geral tomar conhecimento de que elas existem.

A falta de uma política bem integrada e de uma clara intenção política permite que o diálogo entre a produção artística e a sociedade se mantenha ainda frágil e distante. Como se observou na própria política de educação, as conquistas são recentes. Elas geram a consciência de que as intenções políticas do mercado que rondam e que dão o norte às questões da arte, mantêm, muitas vezes, presos a criação dos artistas e o consumo da arte como sendo um bem representante do “poder ter”.

Neste limite do diálogo entre arte e sociedade, parece que a intenção política ou não aposta nas potencialidades da arte na contribuição de um projeto social mais emancipatório ou, justamente por conhecer essas

¹⁴¹ Expressão utilizada por Adriana Calcanhoto, na sua composição musical, construída em homenagem ao artista Hélio Oiticica, chamada *Parangolé Pamplona* – gravada em 1998.

¹⁴² Freire, 1980, p. 57.

potencialidades, manipula a possibilidade do estímulo à consciência crítica e à capacidade criativa dos cidadãos brasileiros.

Existe ainda, no espaço da arte, a política do efêmero, que vem, nos últimos anos, abrindo espaço, como interpretam alguns, para o “qualquer coisa”. Há os artistas que se especializaram nesta linguagem. Entre a sorte de ganhar um prêmio e outro, a prioridade pelo espetáculo afasta, muitas vezes, o diálogo com a sociedade, que já não compreende um sentido para esta arte, que parece querer ser e ter efeito de mágica.

A questão cultural da política da arte corre o risco de trazer à arte um sentido político-social, que implicaria a destruição da própria arte. Se a arte dos anos 60 questionava, através da efemeridade, os valores instituídos pela manutenção da ditadura e seus valores morais, na cultura do descartável ela pode estar sendo apenas escrava da tese de que “tudo o que é sólido, se desmancha no ar”, ou, como prefere Ferrera Gullar: “Estamos chovendo no molhado”¹⁴³.

1.3 A SOCIALIZAÇÃO DA ARTE

As propostas de socialização da arte, como vimos nos movimentos estéticos, foi muito fomentada nas intenções dos murais mexicanos e nas iniciativas dos Clubes de Gravura. Atréadas estas iniciativas aos ideais socialistas, o acesso da arte às camadas populares era a contrapartida à política cultural excludente da elite das Belas Artes. A proposta de socialização da arte, que inicialmente, nos anos 30, se baseou no estímulo a ampliar o consumo cultural através da contemplação, no fim dos anos 50 e início dos anos 60, através do Movimento de Cultura Popular – MCP, buscava maior participação das classes populares na produção cultural.

¹⁴³ Expressão utilizada pôr Ferrera Gullar no Festival de Arte de Porto Alegre, quando palestrou sobre “A Morte da Arte”, julho/1999.

Segundo Canclini, “o desenvolvimento industrial tecnológico, a formação de grandes concentrações urbanas, o agravamento das contradições do capitalismo dependente e do sistema cultural burguês e, sobretudo, o avanço da consciência política e dos movimentos de libertação”¹⁴⁴, são elementos que deram condições para estimular a política de socialização da arte”.

No Brasil, as iniciativas que tinham como proposta ampliar o consumo cultural e o acesso às Belas-Artes, surgiram primeiramente através do consumo contemplativo com os murais e com os Clubes de Gravura. Embora, como afirmou Pedrosa, “nacionalismo não é socialização”¹⁴⁵ e sabendo que as reproduções dos Clubes de Gravura não tenham avançado muito além do próprio circuito de arte já existente, são estas duas linguagens estéticas que, de certa forma, tentaram ampliar o consumo cultural da arte. Os murais, inicialmente desenvolvidos como os dos mexicanos, possibilitaram maior acesso à arte através da ocupação do espaço público. As gravuras, que, apesar de não irem muito além do circuito existente pelos consórcios, ampliaram seu acesso, através das capas das publicações das revistas culturais e políticas, como por exemplo, a revista *Horizonte*.

O Movimento de Cultura Popular –MCP, que surgiu no fim dos anos 50, rompeu com a lógica contemplativa de acesso popular para a arte. A proposta dos MCP’s era possibilitar, através do “mão na massa”, a participação popular na produção de cultura. Segundo Amaral, o nordeste foi a região precursora, “por sua natural articulação com a arte popular da região, que emerge com força maior que em outras áreas do país, em decorrência da forte tradução cultural. Pernambuco foi, de certa forma, o precursor no ‘descobrir e assumir’ a importância do popular no início dos anos 60, através de organismos especialmente criados para este fim”¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Canclini, s/data, p. 02.

¹⁴⁵ Arantes. 1995. p. 96.

¹⁴⁶ Amaral, 1970, p. 316.

Os MCP's, para Abelardo da Hora, são basicamente uma extensão dos ateliês coletivos, que já ofereciam à comunidade cursos de gravura e fotografia.

Quando ficamos sem sede –tínhamos já contato com o Teatro do Adolescente, coral e música –tentamos pressionar o poder público. Pelópidas Silveira era então prefeito, em vésperas de eleições (quando então eleitos Cid Sampaio para governador e Miguel Arraes para prefeito), em 1958. Pelópidas Silveira recebera proposta da família Pereti para doação do sítio da Trindade (Arraial Velho do Bom Jesus –local histórico).¹⁴⁷ Como funcionário da prefeitura municipal, fui convidado a redigir uma minuta, pela prefeitura, colocando o movimento cultural-artístico, tendo o sítio como centro aglutinador dessas atividades. A casa do sítio, devidamente preservada, seria a sede desse organismo cultural. A maquete e a idéia por mim apresentadas, embora aprovadas, foram engavetadas.¹⁴⁸

O projeto de Abelardo da Hora saiu das gavetas e pôde se concretizar com a eleição de Miguel Arraes, que solicitou que a este projeto se acrescentasse uma parte, antes inexistente, e a quem muito interessava, a educação. Assim, ampliada na dotação de uma área de alfabetização, a minuta passou a incluir, a pedido de Arraes, o grupo católico de esquerda, integrado por Paulo Freire, Germano Coelho, Paulo Rosas, Maria Antônia MacDowel e Anita Paes Barreto. “Ficaram assim, definidos os setores de: artes plásticas e artesanato, música, canto, dança, teatro e educação, que passariam a formar um movimento amplo”.¹⁴⁹

Para Levinson, o movimento popular enfatizava duas idéias básicas. A primeira, que as pessoas poderiam mudar o seu destino através do voto. A segunda, que elas faziam parte da luta de classes. Segundo o autor, a inclusão da educação no movimento popular significou a possibilidade de o povo votar¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Segundo Levinson 1970, p. 288. Este local era considerado histórico porque foi ponto de resistência contra os holandeses no século XVII.

¹⁴⁸ Amaral, 1970, p. 317.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 97.

A denominação *Movimento Popular de Cultura* foi sugestão de Miguel Arraes, que se inspirou num movimento de lideranças juvenis existentes na França, que se denominava *Peuple et Culture*.

O MCP construiu um anfiteatro, com concha acústica, no sítio da Trindade e implantou cinco “Praças de Cultura”, cada uma dotada de posto de empréstimos de livros, um teatro e uma sala para exposição e conferências.

Em 1960, segundo Abelardo da Hora, em função de uma exposição do MCP, num encontro da UNE, que aconteceu em Pernambuco, com participantes do Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo, Minas e Rio Grande do Norte, surgiram os Centros Populares de Cultura – CPC, que se espalham mais tarde pelo país. Abelardo da Hora declarou: “fizemos então um apelo aos estudantes presentes, para que desenvolvessem um movimento análogo ao nosso”¹⁵¹.

O primeiro CPC surgiu no Rio de Janeiro. Seu primeiro presidente foi Ferrera Gullar; o segundo, Carlos Estevan Martins. O objetivo do CPC era “levar a arte para o povo”. Após essa primeira formação no Rio, o CPC, segundo Gullar, “se disseminou pelo país, entrou em contato com estudantes universitários e levavam-se peças mimeografadas, que eram improvisações feitas para responder à luta política do momento, aos golpes da polícia... criaram-se muitos CPC’s, basicamente em torno do teatro, mas depois foram surgindo outras coisas, a música popular, a dança [...]”¹⁵².

Ações como estas aconteciam paralelamente na América Latina. Em a *Socialização da Arte*, no item *Ação Cultural em Instituições Populares*, do terceiro capítulo, Canclini cita um movimento, que se produziu na Argentina em 1968 – *Tucumanarde*

¹⁵⁰ Levinson, 1970, p. 289.

¹⁵¹ Amaral, 1970, p. 318.

¹⁵² *Ibidem*, p. 316.

Tucuman era uma das cidades mais prejudicadas pelas transferências de empresas nacionais para consórcios norte-americanos. Nelas se localizava a ruína da maioria dos engenhos açucareiros fechados – “convertia populações inteiras em ‘povos-fantasmas’ –, enquanto o governo dissimulava a miséria com a difusão de planos de desenvolvimento impraticáveis”. Trinta artistas, junto com sociólogos, economistas, fotógrafos, promoviam uma ação política cultural, em Santa Fé, Rosário, Buenos Aires [...] nas ruas e espaços cedidos com o apoio dos CGT e sindicatos¹⁵³.

A fim de poder conceituar a orientação da produção artística, segundo Amaral, Carlos Estevam Martins, publicou um “manifesto” em *Cultura posta em questão* (1963), de Ferrera Gullar, no qual diferenciava entre “arte do povo” e “arte popular”, distinguindo-as da “arte popular revolucionária”, conceito este que deveria dar o norte das ações dos CPC’s.

Arte do povo, para Martins, era considerada fruto sobretudo do meio rural. Nela o artista “não se distingue da massa consumidora”. Ela é caracterizada como “atrasada”, por seu primarismo da “elaboração” artística. Para a arte popular, Martins assinalou a divisão de trabalho para a realização dela, assim como assinalou os meios urbanos como mercado para consumo dela, sem contudo, “atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte”. Assim, considerando inaceitáveis tanto a “arte do povo” quanto a “arte popular”, os artistas dos CPC’s deveriam atuar em outro caminho, o da “arte popular revolucionária”, que pretendia ser “‘popular’ quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une com o esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo, tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo”. A ação revolucionária, segundo Amaral, é enfatizada, “posto que nela ‘o

¹⁵³ Canclini, 2 ed., p. 147.

povo nega a sua negação, restitui-se a posse de si mesmo e adquire a condição de sujeito do próprio drama'. É daí que decorre a razão pela qual, segundo Martins, “afirmamos que, em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”. Dessa forma sinaliza Amaral, rejeitou-se quaisquer romantismos no enfoque da criação do popular, que só conduziria ao conformismo¹⁵⁴.

A arte política sofreu algumas críticas, tendo sido acusada de reducionista, “em função de um atraso cultural do povo” e de estar limitado na sua forma de qualidade e comunicabilidade da obra. Martins enfrentou esta crítica com esta resposta:

De modo algum somos impedidos de dizer o que queremos em função de só dizermos o que tem de ser ouvido. Aqueles que centralizam seus ataques sobre os limites que ela impõe à atividade criadora e jamais percebem, por lamentável insuficiência de auto-reflexão e auto-crítica, que no presente quadro da vida brasileira, qualquer outra espécie de arte, seja ela qual for, carrega igualmente consigo, limitações intrínsecas invencíveis¹⁵⁵.

Para Amaral

Fazendo uma “arte revolucionária”, o artista tomou a opção, ‘decidiu participar da história e não apenas como homem, senão também como artista’. Daí porque sua arte sofre realmente alterações, buscando, no repertório da vida do povo, elementos que se identifiquem com sua obra, na sua decodificação; e, atento, o artista ao fato de que seu público agora, é um ‘público que reage diretamente ao que se lhe diz, um público em que é nula a capacidade de se desfazer das preocupações práticas com sua existência, de abstrair os motivos, as esperanças e os acontecimentos que configuram os quadros de sua vida material’. Mas é exatamente este o desafio para tal artista do CPC: a ‘contribuição, sempre existente entre a qualidade e a popularidade’¹⁵⁶.

Sobre a supremacia do conteúdo, Martins revida aos atacantes, alegando que, embora se possa temer “pelos estereótipos e regras conven-

¹⁵⁴ Amaral, 1970, p. 322.

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ Amaral, 1970, p. 322.

cionais populares, decorrentes da dependência recíproca entre pensamento e linguagem, deve-se entender que, nas formas que se movem, as idéias constituem, muito mais que seus limites, as condições de possibilidade de sua efetivação”. Além disso, Amaral acrescenta que uma arte que se tenciona útil “constitui o único caminho para chegar à consciência do outro e dum outro que, em nosso caso, é exatamente o povo”¹⁵⁷.

Para Martins, se a arte não for um permanente protesto contra o absurdo e, ao mesmo tempo, um esforço conseqüente para erradicá-lo, se a arte se limitasse a ser a deusa propiciadora do orgasmo estético, então ela seria bem pouca coisa, e seria de todo injustificada a existência de uma arte que pretende ser popular e revolucionária¹⁵⁸.

Segundo Amaral, Martins termina dizendo que a

*declaração dos princípios artísticos do CPC poderia ser resumida na enunciação de um único princípio: a qualidade essencial do artista brasileiro, em nosso tempo, é de tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira e tanto da necessidade como da urgência.[...] A popularidade de nossa arte consiste, por isso, em seu poder de popularizar não a obra ou o artista que a produz, mas o indivíduo que a recebe e em torná-lo, por fim, o autor politizado da pólis.*¹⁵⁹

Segundo Gullar, apesar das iniciativas dos CPC's terem tido certo apoio do governo de Goulart, a proposta de “levar arte para o povo” começou a enfrentar alguns problemas. A ação cultural do CPC's aconteciam basicamente no setor universitário, quando se começou a levar estas atividades para os sindicatos, as favelas, etc, segundo Gullar, “a coisa começou a complicar”.

Os operários não tinham experiência de teatro e, quando íamos aos sindicatos, em geral não havia operários para ver as peças”.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 333.

¹⁵⁸ Amaral, 1970, p. 323.

¹⁵⁹ Amaral, 1970, p. 323.

Começaram então a organizar alguns congressos com os dirigentes do país para poder ter uma visão mais completa dos problemas e tentar encontrar uma solução. "Começamos a fazer uma autocrítica do nosso trabalho. Quando nós juntávamos todos os responsáveis dos CPCs das regiões do país, se via que a coisa era mais complicada.[...] Cada grupo tinha uma visão distinta, e os problemas de cada região eram diversos, e o nível dos responsáveis também. A coisa era 'assustadora' pelo menos para mim. Comecei a ter medo do que acontecia. Tínhamos provocado uma espécie de comoção, como os aprendizes de feiticeiros e depois não sabíamos resolver a coisa.¹⁶⁰

O reduto em que foi possível fazer alguma coisa, segundo Gullar, foi o reduto universitário. “Em várias Faculdades se criaram grupos de teatro com a perspectiva de representar um autor de natureza política, cujo objetivo básico era conscientizar, levar às pessoas a consciência da situação política e social do país”. A falta de disponibilidade dos que militavam nos CPC’s, assinalava Amaral, foi outro fator que dificultou a intenção de “levar a arte ao povo”, conscientizando-o. Com a chegada de 64, a organização seria desfeita, e só surgiria sob a nova “ação cultural” em 65, com o grupo Opinião, que encenou um *show* com este mesmo nome e marcou época na vida cultural do país¹⁶¹.

A atuação das artes plásticas nos CPC’s era muito fraca. Para Amaral, “o que ocorre nas artes plásticas em todo o decorrer da década de 60 é um pálido reflexo, por parte de uns poucos, dessas aspirações dos artistas de preocupação social, que emergem com força, em particular no teatro, a grande trincheira da vanguarda artística desse tempo”¹⁶². A atuação dos militantes dos Centros Populares de Cultura, atuação que se caracterizava principalmente como coletiva, promovia aumento da participação das atividades de teatro, música e dança.

¹⁶⁰ Amaral, 1970, p. 316.

¹⁶¹ Amaral, 1970, p. 317.

¹⁶² *Ibidem*, p. 328.

Os artistas plásticos da década de 60, embora buscassem romper com esse isolacionismo e encontrar outra forma de se comunicar com um público maior, debruçaram-se sobre uma produção que teve “a cidade como suporte”. Embora ampliando a relação artista e público, pouco transcendiam a desmistificação do fazer artístico, de mobilização social e de promoção de diálogo com o popular. Mesmo a arte de Oiticica, que através de sua vivência com escolas de samba (e posterior inspiração para as “capas” e “parangolés”) poderia ampliar um diálogo maior entre arte e sociedade com uma intenção política mais efetiva, para Amaral, a arte de Oiticica foi mais uma ação lúdico-dionisíaca do artista, desprovida de intencionalidade política. Nesta perspectiva, o diálogo com o popular poderia ser chamado de “aproximação”. Para a autora, a única tentativa de direção de uma desmistificação e deselitização do fazer artístico pode haver acontecido, nas iniciativas de “Frederico Moraes, em ‘Domingos de Criação’, no museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, já em 1971, porém dentro do clima de ‘comunhão com o urbano’, vigente nos anos 60”¹⁶³.

A proposta de socialização da arte que partiu dos militantes socialistas dos anos 50, muitos deles, filiados ao partido comunista, e que caracterizou-se em estimular um maior diálogo da arte com o povo através do acesso público da contemplação da arte, nos anos 60, acompanhando o ritmo do movimento político cultural que acontecia no país, caracteriza-se por “convidar” o povo a participar da produção da cultura nacional.

Apesar das críticas dadas ao Movimento de Cultura Popular, que para alguns carregado das idéias socialistas limitavam a criatividade e dialogavam com a arte e o popular de modo messiânico e reducionista, e das dificuldades como a que Gullar encontrou na sua proposta de ateliers coletivos para os trabalhadores quando presidiu a Fundação Cultural de

¹⁶³ Amaral, 1970, p. 330.

Brasília¹⁶⁴, as práticas políticas da política cultural de socialização da arte, promovida pela esquerda e que atuou até o golpe militar de 64, com certeza, deram o norte para as políticas sócio-culturais que desenvolvem-se hoje no país. Mais do que isto, deram o tom de “humanização” do viver que hoje encontram-se também na política neo-liberal, nas suas práticas culturais desenvolvidas para os excluídos.

No livro, *Artes Plásticas no século XX – Modernidade e Globalização*, Bueno conclui que os movimentos da década de 60 e 80, que buscavam um diálogo da arte com a vida da cidade “termina o milênio tomando conta dela¹⁶⁵”. Provocando uma reflexão sobre as iniciativas de mercado, que a arte vem oferecendo através dos incentivos fiscais de financiamentos para a democratização e divulgação da arte, será que a política de mercado cultural e sua lógica do capital é que vem produzindo e garantindo a socialização da arte tão fomentada na década de 60, e naquela época, considerada como uma forma de resistência aos ideais capitalistas? A partir desta reflexão (e brincando novamente com a conclusão de Bueno), cabe também perguntarmo-nos: Se a relação obra e coletivo, sustentada pelo mercado cultural, e a relação de socialização da arte hoje tão estimulada na periferia do nosso país, se sendo sustentada pela lógica do capital, vem promovendo novas utopias com diminuição de grau de pretensão, apostando em pequenas mudanças na formação de uma grande revolução?

A tão desejada socialização da arte, e sua democratização, esta neste novo milênio a serviço de quem?

¹⁶⁴ Gullar relata no livro “Arte pra que?” de Amaral, p.135, “[...] a fim de que pudessem reencontrar um espaço de lazer-cultura, desenvolvendo sua tradição artesanal, criou-se na Fundação Cultural de Brasília um atelier coletivo. Mas os trabalhadores saíam de casa as seis da manhã e voltavam as oito, estavam cansados e não queriam saber de mais nada”.

¹⁶⁵ Bueno, 1998, p 289.

1.4 O ESPAÇO DO SOCIAL NA POLÍTICA DA ARTE, E ARTE NO ESPAÇO POLÍTICO-SOCIAL ENTRE O ONTEM E O HOJE

A pesquisa vem examinando a política do ensino da arte no seu diálogo com a sociedade, bem como a lógica liberal e positivista, que imprimiu no ensino da arte um sentido político-social promotora de uma política de desenvolvimento social, no qual, de um lado, o estiolamento da criatividade e do espírito crítico e, de outro, o estímulo da habilidade para a mão-de-obra barata significavam a promoção e o desenvolvimento social.

Atualmente, envidam-se esforços no sentido de cada vez mais buscar saídas para que a arte deixe de estar nível de subordinação, mas possa, dentro da política de ensino, promover um espaço para o conhecimento através do sensível, contribuindo para o desenvolvimento social, como acreditam alguns de forma mais criativa e crítica. Como pode ser visto através do caminho desta pesquisa, na política de ensino de arte, os esforços partiram mais dos professores organizados do que da própria política pública.

A análise das artes plásticas e dos movimentos estéticos revelou que hoje, nas suas políticas culturais, a hibridação das manifestações estéticas é que formam a existência do campo do seu capital cultural. Desde a obra de arte – “objeto”, quadro, escultura –até às instalações de arte, a preocupação com o político e o social manifesta-se em nível individual. O diálogo individual entre artista-obra e obra-pública, ainda que seja próprio da expressão estética plástica, revela algumas interações que promovem a ação de um coletivo e que mantêm uma função social para este. Exemplo disso é a artista Marta Minujín, da Argentina, que, na Bienal do Mercosul de 1999, em Porto Alegre, expôs a obra *Muro de Livro*. Fazendo uma referência ao muro da Mauá, construção simbólica na cidade, evidencia-se, na obra

dela, a tendência de qualidade da arte contemporânea, que é tornar produtivo o espectador, ou seja, a de lhe oferecer elementos que só mediante atividade dele se tornam obra de arte. Na experiência do *Muro de Livro*, em busca de socializar o conhecimento, a artista distribuiu centenas de livros¹⁶⁶.

Quanto à socialização da arte, que desde os anos 50 e na década de 60 buscava seu “norte” nos ideais socialistas, hoje ampliam-se as ações, das quais se pode sublinhar duas direções: as ações das políticas culturais das instituições de arte, e as políticas sociais que vêm trazendo a arte para suas ações dentro das comunidades.

As ações das instituições de arte – aqui se fala de Secretarias de Cultura e seus aparelhos – dividem-se geralmente em políticas culturais centralizadas e descentralizadas. As centralizadas caracterizam-se pela política de eventos que ocorrem nas casas de cultura, museus e espaços de exposições ou escolas livres de arte. As propostas descentralizadas, aquelas que se realizam fora das instituições, vêm, nestes últimos anos, sendo desenvolvidas em vinculação com uma proposta mais popular e com um caráter social.

Sobre a política de eventos centralizadas, percebe-se que, nos últimos anos, vem se realizando grandes exposições, nas quais a cultura do espetáculo acaba por “poluir” o espaço do antigo sagrado, o ato da contemplação e da observação das obras. No intuito de socializar a produção cultural, parece, em virtude da crítica de Arantes, que as instituições de arte estão se tornando grandes *shopping centers*.

¹⁶⁶ No intuito de promover uma reflexão sobre o ato de estudar, sobre a busca do conhecimento, Marta Minujím, construiu, em paralelo ao muro da Mauá, símbolo da cidade de Porto Alegre, outro muro, construído por livros e pacotes de café. A artista só participaria da Bienal se os consulados dos países do Mercosul se responsabilizassem pela arrecadação dos livros. Assim ela buscava um comprometimento destes com a divulgação de sua cultura. Formado o muro de livros e café, dezenas de pessoas deveriam estar presentes na inauguração da obra. Com um microfone, a artista convidaria o público a “destruir” o muro, sendo permitido a cada um escolher um livro e um pacote de café. Antes da retirada dos objetos que compunham a arte, a artista ensaiou com o público várias idas e vindas até à obra., em cuja caminhada o público deveria repetir: “Eu sou arte, eu sou arte”, ressignificando assim o conceito de arte e de objeto artístico. Depois de retirado o objeto café e o objeto livro, o restante da obra deveria ser doado a escolas públicas. Nesse sentido, a artista não só movia o público a refletir sobre as potencialidades do que pode ser arte, mas sobretudo viabilizou o comprometimento institucional e do público com uma questão social básica, que é o acesso à cultura e ao intercâmbio cultural.

Reina atualmente uma grande animação no domínio tradicionalmente austero e introvertido dos museus. Quem os visita dispõe de amplos espaços para a mais desenvolvida flânerie, abrigando jardins, passarelas, terraços e janelas que trazem a cidade para dentro do museu. Isso sem falar em cafeterias, restaurantes (por vezes entre os melhores da cidade), ateliers, salas de projeção ou de concertos, livrarias, etc. As longas filas que se formam à entrada dessas novas “casas de cultura” nem sempre se devem ao antigo amor à arte, concentrada no acervo do museu, mas as múltiplas ações que enumerei apenas parcialmente. Faltou incluir, ocupando um lugar de destaque, a própria arquitetura. Já não é mais tão óbvia a distinção de um museu e um shopping center¹⁶⁷.

Ou, ainda, como afirma Canclini a respeito da “estrutura pedagógica” construída nas exposições em função de facilitar a compreensão do público: “Tanta pedagogia elimina a cumplicidade dos “educandos” com o seu próprio capital cultural, a sedução teatral e até a possibilidade física de ver as obras cobertas por multidões. Dessacralizou-se o santuário, como diz Gombrich, substituiu-se a peregrinação pela excursão turística, o objeto pelo souvenir, a exposição pelo *show*”¹⁶⁸.

Quanto à política de descentralização da cultura, é fácil encontrar, nas secretarias de cultura, um ou outro projeto que “leve” a arte mais para perto da periferia. Encontram-se atualmente muitos desses projetos, que são desenvolvidos em parceria com secretarias de assistência social, mas, em número maior ainda, projetos de oficinas de artes desenvolvidos por outras instituições ou ONG’s que nada tem haver diretamente com a questão da produção artística cultural mas sim com a questão assistencial.

Dos projetos vinculados às secretarias de cultura, pode-se utilizar como exemplo o projeto de *Descentralização da Cultura da Administração Popular de Porto Alegre*, que é objeto de análise especial nesta pesquisa, ou, ainda, as *Lonas Culturais do Rio de Janeiro*. De forma diferenciada, os dois projetos trazem a intenção de fomentar o acesso à produção cultural. No projeto desenvolvido em Porto Alegre, as oficinas são solicitadas através de

¹⁶⁷ Bueno, 1999, p. 280.

¹⁶⁸ Canclini, 1998, p. 136.

demanda da sociedade e oficializada no Orçamento Participativo, instrumento político que possibilita a participação popular na administração pública da cidade. Já o projeto das Lonas Culturais do Rio de Janeiro, que surgiram da proposta do Circo Voador da década de 80, se caracteriza por um serviço de produção cultural terceirizado. Em que consiste ele? Em oito lonas espalhadas pela cidade, onde há desde programas de auditório até pequenas oficinas. Segundo um trabalhador cultural, que promove programa de auditório em três lonas no Rio, existe uma ONG que administra certo número de lonas. Esta, por sua vez, contrata diferentes outras ONG's ou, ainda, profissionais autônomos para desenvolver diferentes atividades nesses espaços.

Entre as ações das políticas sociais, poderiam sinalizar-se as que semanalmente são apresentadas na televisão brasileira. As atividades do Olodum, o projeto Axé e as atividades circenses de diferentes instituições são grandes exemplos de projetos sociais que vêm trazendo a arte para participar das ações cuja lógica da assistência social é muitas vezes à política de trabalho. Essas oficinas na mídia passam a sensação de “esperança”. Muitas vezes, em função de marketing cultural, colocam na arte a “promessa”, a saída para o combate a pobreza e o uso de drogas.

Como na política cultural de ensino da arte, para a qual o grande desafio das associações de profissionais foi capacitar os professores de arte, por efeito da má formação que vinha até mesmo da própria Universidade, assim, nesses projetos, não desmerecendo a competência dosicineiros, sabe-se haver muitos professores cuja formação resulta da própria experiência. Esta análise resulta do fato se perceber que, nessas propostas, existem ainda algumas confusões entre as oficinas. Muitas vezes não se sabe diferenciar entre oficina de arte e artesanato.

O que tem acontecido, com a política cultural de democratização da arte, resulta do fato de haver algo que está sendo buscado na arte e que

lhe traz nova possibilidade. Aqui quero valer-me do rótulo *democratização da arte*, ao invés de valer-me do termo *socialização* para traduzir o sentido de democratizar os espaços de produção da arte e de acesso a ela, já que hoje o termo *socialização* não é adotado nem em todo o governo, nem nas políticas sociais e culturais.

Esta nova possibilidade que a sociedade parece estar buscando no fomento à democratização da arte não se encontra apenas registrada no esforço das associações de arte-educadores, que buscam, há vinte anos, tirar a arte do espaço de submissão entre as disciplinas nas escolas. Nem se encontra apenas na cultura do espetáculo das instituições de arte, que, muitas vezes, promovem mais os patrocinadores do que a manifestação estética em si. Mas encontra-se nas políticas que vêm se construindo junto à periferia e nas questões ligadas à promoção de saúde. Por exemplo, cada vez mais nos projetos de saúde mental se inclui a proposta de oficinas, quer as ligadas ao campo da plástica, quer as ligadas ao conceito de produção artística, quer, ainda, as ligadas ao conceito de artesanato. Ou, ainda, o que é comum ocorrer, uma hibridação dos dois conceitos, que na verdade acaba não sendo nem um nem outro, isto é, nem o artesanato é compreendido como artesanato, nem a expressão plástica de linguagem original é compreendida como arte. Nesses espaços ainda há outro fator, que é a questão da análise terapêutica da obra, que ora mais parece estar em busca da doença do que da saúde. Do mesmo jeito, seja qual for o enfoque da proposta da oficina, sempre existe a exposição de fim de ano ou de datas comemorativas, nas quais se busca um espaço para a venda da produção. Como se observa que, nas políticas culturais e sociais, se abrem os espaços para os profissionais da arte, assim não é sem razões que, na saúde mental, o campo para o terapeuta ocupacional cada vez mais se amplia¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Nos últimos anos, muito ligados às lutas do movimento antimanicomial, abriu-se espaço para a arte. Exemplo belíssimo foi o trabalho de Renato Di Renzo, pioneiro no Brasil, que aconteceu no início dos anos 90, nas políticas de saúde mental da cidade de Santos. Embora já houvesse o trabalho de Nise da Silveira, que se desenvolveu no Hospital Engenho de Dentro, na cidade do Rio de Janeiro, desde o início dos anos 50, o trabalho de Di Renzo não buscava nenhum sentido terapêutico na lógica da psicanálise. A promoção do ato criativo em si

Para sair um pouco do campo da loucura, eu mesma, em 99 e 2000, desenvolvi um projeto chamado *Oficina de Criatividade* no Hospital de Pronto Socorro de Porto Alegre. Este projeto, que envolvia os funcionários do hospital, os quais, conforme acordo com a chefia, eram liberados para participar da oficina no horário de trabalho, fazia parte de um projeto maior que se chamava *Hospital Saudável*. Tal projeto, que incluía também Oficina de Biodança, com um encontro mensal, e coral, que atuava após o expediente de trabalho, ganhou o prêmio *Top Recursos Humanos* do Estado, pela *Associação Brasileira de Recursos Humanos*, sucursal RS, no ano de 1999. Eis a pergunta que fica no ar: Em que medida e sentido pensam esses administradores que a arte contribui para a saúde? Como enxergam a arte? Que função dá a ela nessas propostas?

Outro exemplo, que não deixa dúvidas de que a arte vem ganhando espaço na vida das pessoas, é a fomentação do movimento *Hip-Hop* na periferia brasileira e nas instituições de abrigo juvenil.

Hip-Hop caracteriza-se por ser um movimento de cultura popular americana, de periferia, que surgiu nos anos 70, em busca de estimular a paz e a consciência crítica. Apropriando-se de algumas linguagens de manifestação estética, como o grafite, o *Rap* e o *Break*, que já estavam surgindo nos guetos americanos, mais especificamente no *Bronx*, no *Harley* e no *Brooklin*, os idealizadores do movimento, a saber, *Africa Bambaataa*, *Dj Roolherc*, *Alfred* e *Smith G*, entre tantos outros, inspiravam-se nas propostas de Malcom X e na música *black* dos Panteras Negras.

A proposta de fomentar a paz e a consciência crítica no movimento de raiz, consistia em desafiar-se na qualidade estética das expressões que

e as suas possibilidades para uma mudança no viver eram o norte desse trabalho de Di Renzo. Outro motivo para sinalizar a questão da arte e da saúde é que na seleção para a Residência do Hospital Psiquiátrico São Pedro de Porto Alegre, atualmente há espaço para o profissional das artes plásticas.

deveriam promover a crítica. Assim, em vez de haver uma disputa na ocupação dos espaços das “tribos” através da pichação, os “manos” deveriam desafiar-se a criar a melhor arte num grafite de contestação. Aproveitando a oralidade da cultura negra, em vez da disputa física deveria se construir a “disputa” da fala crítica, ou seja, o *rapper*, representante da “tribo”, deveria se sair bem no discurso embalado pelo Mestre de Cerimônia (*MC*), que, através das bases construídas em diferentes passagens de vinil para vinil, dava o suporte rítmico para a oralidade, que deveria expressar a crítica política à cultura de exclusão. Já o *Break*, também uma forma de transcender a inimizade, buscava, através da dança de rua, movimentos que representassem a situação dos oprimidos. Os gestos quebrados, muito presentes na dança de Michael Jackson dos anos 80, que se inspirou nas danças de rua dos guetos americanos para a “galera” dos guetos, significavam o estado em que voltavam os “heróis” da Guerra do Vietnã.

Do movimento *Hip-Hop*, que chegou ao Brasil no final dos anos 80, pode-se dizer que, nos anos 90 veio substituindo muita política social ausente. As oficinas eram, inicialmente, chamadas oficinas de *Rap*, *Grafite* e *Break*. Hoje já são reconhecidas como oficinas de *Hip-Hop*, ou seja, já existe política social e política cultural que encomenda ? uma oficina de um movimento social.

Sem entrar em maiores questionamentos e com todo o respeito que tenho pelo movimento *Hip-Hop*, pergunto: Será que a sociedade brasileira não está fomentando na periferia das sociedade, um estilo de viver norte-americano, por efeito da própria incapacidade política brasileira de produzir expressões culturais mais “nacionais” que promovam a reflexão e o conhecimento?

O fato é que as oficinas do movimento *Hip-Hop*, principalmente a de *Grafite* e a de *Rap*, vêm hoje, muitas vezes, com a sombra da cultura do espetáculo que se cruza com a cultura de mercado e, muitas vezes, se

encontra com a indústria cultural. Ou seja, os adolescentes da periferia, já vêm, nas oficinas de *Rap*, a possibilidade de gravar um CD. Nas oficinas de Grafite torce-se para alguns dos meninos talentosos, através da linguagem da plástica, poderem arranjar uns “bicos” de pintura de fachada de estabelecimentos comerciais. Existe uma “teoria” que tem a sua verdade: que os muros pintados com arte ganham menos ou até nenhuma interferência de pichação. Dessa forma, é comum hoje, na periferia de São Paulo, ver diferentes estabelecimentos comerciais com sua fachada colorida com uma arte de grafite, com linguagem *Hip-Hop*. No intuito de evitarem a pichação, os comerciantes acabam contratando os grafiteiros.

Os grafites com a linguagem *Hip-Hop* caracterizam-se por traços arredondados e contornos pretos. Há sempre ou uma imagem de contestação ou uma frase que reflita tal intenção. Há ainda aqueles que não têm nem um nem outro, mas sim aqueles bonecos típicos que representam o modo de vestir da cultura popular americana de gueto, ou seja, o garoto com boné, calças com os fundilhos baixos e o tênis com bico de pato. Na multiplicação dessa linguagem estética, promovida pelas oficinas de grafite, será que a sociedade brasileira não está castrando outra possibilidade de manifestação estética plástica, resumindo-se apenas à reprodução da cópia de estilo americano? Ou ainda: Será que a linguagem de contestação, através dessas oficinas que têm, antes de tudo, um caráter pedagógico, foi sufocada pela lógica de inserção no mercado de trabalho?

No filme *Cronicamente Inviável*, de Sérgio Bianchi (1999) há uma cena na qual um cientista social, andando por uma praia no Rio de Janeiro, esbarra numa amostra cultural da Bahia. Sendo público e localizado ao lado do produtor cultural do grupo de adolescentes que tocam tambores no palco, o cientista conversa pouco e observa a sensação de êxtase do produtor do grupo. Este se gaba, acreditando no talento de exportação que tem nas mãos, enquanto que os meninos tocam os tambores, sem manifestações de grande

felicidade. Saindo do meio do pequeno público da praia que dança movido pelo ritmo da batucada, o cientista lamenta: “De escravos da exclusão a escravos da inclusão na lógica **do mercado**”.

Mário Pedrosa apostou que a próxima revolução seria a da estética. Guatarri viu nas artes uma grande contribuição para a ecologia virtual e ecosofia, do qual acredita “agirá como ciência dos ecossistemas, como objeto de regeneração política, mas também como engajamento ético, estético, analítico, na iminência de criar novos sistemas de valorização, um gosto pela vida, uma nova suavidade entre os sexos, as faixas etárias, e as etnias [...]”¹⁷⁰.

Foucault pergunta nas suas reflexões sobre a ética e a amizade, em busca da experimentação de novas formas de vida e de comunidade: Como produzimos uma existência artística?¹⁷¹. Arantes fala que muitos artistas, hoje cansados de procurarem um espaço, optaram por expressar sua arte na produção do *designer* gráfico, na qual podem expor suas obras e colocá-las ao alcance do público através de grandes campanhas comerciais que se encontram nos *out-doors* da cidade¹⁷². As oficinas ganham grandes espaços. A expressão *oficina* já se popularizou tanto e se tornou moda, que muitas vezes é utilizada para denominar o que na verdade seria uma atividade de relato de experiência, uma palestra, uma mesa-redonda. A própria prática *oficineiro* já é até reconhecida no mercado da produção cultural como profissão. Entre a promoção da experiência estética e a possibilidade de geração de renda, a idéia de criatividade parece ser uma porta para o mercado do trabalho. Onde está o espaço do social na política das artes hoje? Onde está a arte no espaço do social de ontem e de hoje?

¹⁷⁰ Guattari, 1993, p. 116.

¹⁷¹ Ortega, 1999, p. 171.

¹⁷² Bueno, 1999, p. 303.

CAPÍTULO II

2. HISTÓRIA DOS MURAIIS COLETIVOS E DE PARTICIPAÇÃO POPULAR: UMA PINCELADA NA HISTÓRIA DA POLÍTICA CULTURAL DO PROJETO DE DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA

Neste capítulo proponho apresentar um resgate da história dos projetos de pintura mural coletiva vinculados à proposta de *Descentralização da Cultura*, desenvolvidos pela política cultural da Administração Popular em Porto Alegre. O período que é objeto do resgate compreende nove anos, de 1992 até 2000.

A memória que se registra aqui se encontra um pouco em cada oficinairo, em cada portfólio, em cada pedaço de muro pintado. Através deste registro, pode-se *pinelar* os caminhos e os descaminhos, as diferentes abordagens, formas de ver e criar, que, ao longo desses anos da Administração Popular, foram construindo, em nome da cidadania, a proposta de Descentralização da Cultura.

O capítulo subdivide-se nestes dois tópicos: ações culturais descentralizadas pela Fundação de Educação Social e Comunitária – FESC; e ações culturais descentralizadas pela Secretaria Municipal de Cultura – SMC. Embora o projeto de Descentralização da Cultura da SMC seja a política cultural da prefeitura, institucionalmente reconhecida como responsável por promover o acesso ao fomento da identidade e da produção cultural de forma ampla e democrática na cidade, as atividades da então FESC (hoje FASC) fazem parte da história desta pesquisa, porque considero que, até 1994, a

política cultural dessa Fundação, através das suas oficinas, abrangiam a cidade de forma mais extensa e profunda do que os projetos desenvolvidos pela SMC. A FESC, apesar de não ter como prioridade implementar essa política cultural, investiu mais recursos e dialogou mais com a comunidade no desenvolvimento dessa proposta de descentralizar a produção estética e promover a fomentação cultural do que a própria Secretaria. Nesse sentido, pode-se afirmar que a proposta política de descentralização da cultura também foi construída pela FESC, principalmente nos primeiros anos da Administração Popular. Convém lembrar que nesta pesquisa, ao *pincelar* a política cultural da Descentralização da Cultura, olha-se apenas para as atividades que promoveram a interferência coletiva e a participação popular através dos projetos de pintura mural coletiva.

Pode-se dizer que a política cultural da Administração Popular de Porto Alegre “tomou partido”¹⁷³ nos projetos de interferência estética na cidade. A essa conclusão se pode chegar a partir de um resgate da história dos projetos de Pintura Mural, que mostra o quanto Porto Alegre tem sido colorida, nos últimos 11 anos, por artistas de diferentes segmentos.

Neste resgate da história identificam-se diferentes olhares e experiências sobre o mesmo objeto – a participação estética¹⁷⁴ –, bem como o quanto influenciou sobre essa participação uma proposta de trabalho popular. Além disso, pode-se observar que os conceitos de *Grafite* e *Pintura Mural*¹⁷⁵ se misturam: ora um não é suficiente, ora não define a proposta. Assim *Grafite* expressa mais a vontade de atores culturais que querem ampliar o senti-

¹⁷³ Brinco aqui com a expressão de Teixeira Coelho, segundo o qual o viés inevitável em política cultural é *tomar partido* (Coelho, 1997, p. 11).

¹⁷⁴ Defino aqui a participação estética como uma forma de manifestação de expressão plástica artística.

¹⁷⁵ Segundo Ramos (1994), *pichação* e *grafite* são intervenções autônomas, discursos próprios de seus praticantes, que se apropriam do espaço urbano como suporte de expressão (p. 61), ao passo que *Pinturas Murais* ou o *muralismo* tem sentido social diferente do de *grafites/pichações*, ou seja, não se trata de simples vontade de interferir no ambiente como suporte de expressão e comunicação, para chamar a atenção sobre si ou sobre o suporte, mas ele reivindica uma atenção maior sobre a arquitetura da cidade. O *muralismo* quer o monumental, quer ser obra durável e apreciada. Exige ainda um olhar para o entorno da cidade, o ângulo de recepção da obra. (p. 56)

mento de apropriação da cidade do que, muitas vezes, a própria linguagem estética desses murais. Neste sentido, os projetos desenvolvidos em Porto Alegre sob promoção da Administração Popular que se denominam como *grafite*, cabem mais propriamente no conceito que Ramos oferece de *pseudomuralismo* ou *pseudografite*¹⁷⁶. Em Porto Alegre, essa hibridação se manifesta geralmente em linguagem estética técnica e visual associada à manifestação do grafite e funde-se com os espaços cedidos, com certo controle estético e com a intenção monumental, características do *muralismo*.

Caso se pergunte hoje, sobre murais ou pinturas na cidade, a qualquer cidadão que não conheça o trabalho desenvolvido na periferia da cidade, talvez ele referencie o muro da Mauá, o do Tremsub, bem como os Grafites em um muro próximo da Rodoviária e Túnel da Conceição. O fato de que, em Porto Alegre, se vem construindo essa cultura de cidade colorida, é notável, fenômeno que se iniciou, em parte, com a Administração Popular. Como mais antigos do que os murais acima referidos, poderiam mencionarse, entre outros, os murais de ferro do Vasco Prado na Assembléia Legislativa e o mural do Stoknger, na Praça do Rosário ou, então, as interferências efetuadas, com caráter mais efêmero, no túnel da Conceição em 1984, que acompanhavam o movimento das *Diretas Já!*. Ainda cabe aqui lembrar, conforme registros, uma interferência dos alunos do Atelier Livre em dezembro de 1989 (Ver fotos a seguir).

A partir de 1990, primeiro ano da Administração Popular, registraram-se as Pinturas Murais realizadas por artistas ou estudantes de arte na Semana de Porto Alegre. Outras surgiram de iniciativas de socialização ou democratização¹⁷⁷ da arte, promovidas por Oficinas de Artes Plásticas na periferia da cidade, que estimulavam a população a interferir esteticamente na sua comunidade. Surgiram então, a partir de 1993 e 1994, as Oficinas

¹⁷⁶ Ramos, 1994, p. 60.

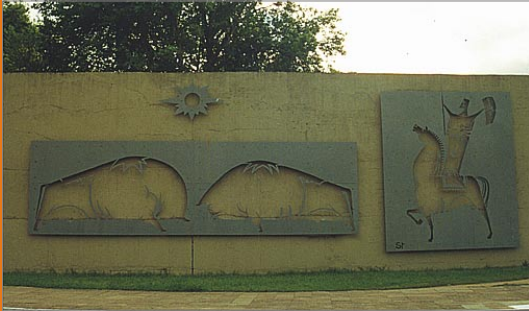
¹⁷⁷ Expressão utilizada nos projetos de Descentralização, da SMC.

Populares¹⁷⁸ de Grafite e de Pintura Mural na periferia da cidade, sob a coordenação da antiga Fundação de Educação Social Comunitária – FESC, hoje Fundação de Assistência Social e Comunitária – FASC¹⁷⁹, e da Secretaria Municipal de Cultura – SMC. Nasceu também uma proposta de política cultural descentralizada, bem como pequenos movimentos de apropriação estética da cidade.

¹⁷⁸ Embora a expressão *Oficinas Populares* nem sempre tenha sido utilizada pela SMC nem pela FESC, utilizo-me dela por compreender o que representa o projeto político desta política de descentralização da cultura. A expressão *Oficinas Populares* foi utilizada em um material de divulgação de dezembro de 1995 e num número do *Boletim Interno*, em 1999 da SMC. Utilizo-me dela aqui para referendar as oficinas que são desenvolvidas na periferia, já que estas trazem como seu maior objetivo popularizar o acesso cultural.

¹⁷⁹ Nesta pesquisa, quando se fizer referência ao trabalho desenvolvido entre 92 e 94, será usado a sigla FESC.

CHICO STOCKINGER - PRAÇA DO ROSÁRIO



MURAL VASCO PRADO - ASSEMBLÉIA



GRAFITES



GRAFITES



GRAFITES - GRAFITEIROS

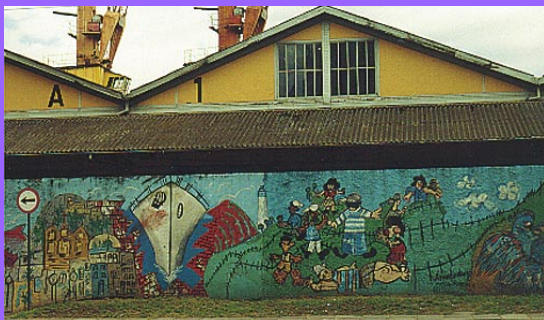
PRIMEIRA PINTURA MURAL REALIZADA NO IPE



MURO DA MAUÁ



MURO DA MAUÁ



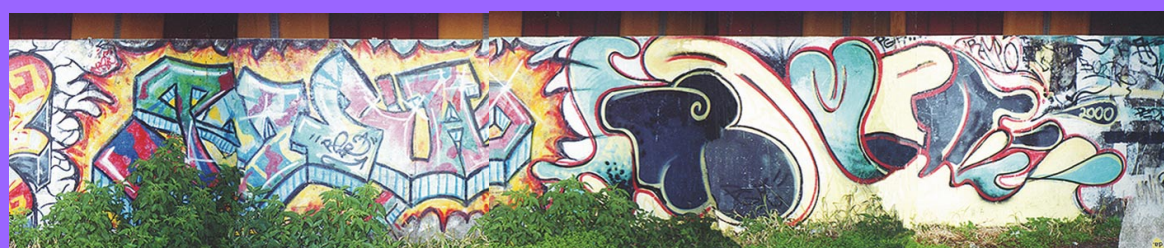
MURO DA MAUÁ



MURO DA MAUÁ



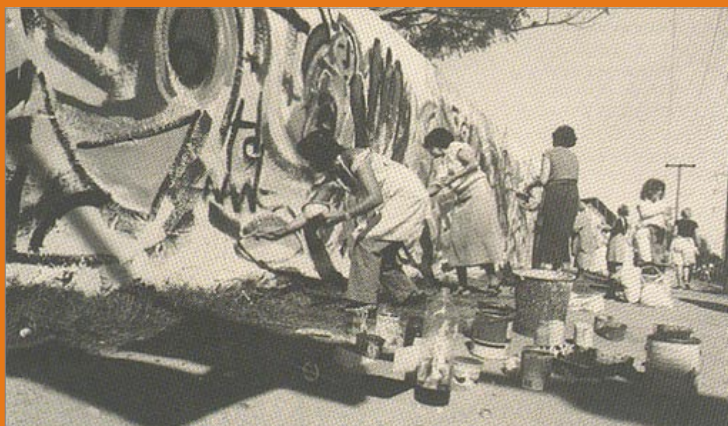
MURO DA MAUÁ- INTERVENÇÕES NÃO AUTORIZADAS QUE FINALIZARAM O MURO



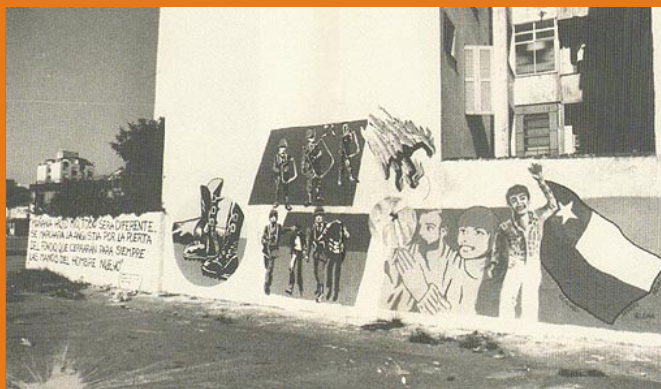
VISTA GERAL



ATELIER LIVRE - 30 ANOS



PINTURA DOS ALUNOS DO ATELIER LIVRE-1989
Fonte: "Atelier Livre 30 Anos- Prefeitura Municipal de Porto Alegre", pg. 77.



SEMANA DE PORTO ALEGRE 1990
Fonte: "Atelier Livre 30 Anos- Prefeitura Municipal de Porto Alegre", pg. 82.

2.1 A FUNDAÇÃO DE EDUCAÇÃO SOCIAL COMUNITÁRIA (FESC) E A OFICINA DA VILA DIVINÉIA

2.1.1 Fesc

A Fundação de Educação Social e Comunitária – FESC, então responsável pelo gerenciamento dos Centros Comunitários da cidade, foi um dos primeiros órgãos públicos que, nessa administração, mais investiram para ampliar a atuação e a produção cultural. O projeto de Oficina de Artes Plásticas da FESC surgiu junto com vários outros, tais como os de música, teatro, dança, literatura, que se difundiram pelos nove Centros Comunitários da cidade. A proposta desse trabalho consistia em estimular, através das diferentes oficinas, a formação de núcleos de cultura nas diferentes comunidades. Assim, aos poucos, as comunidades gerenciariam a produção das atividades que lhes interessassem. Segundo Ben Berardi, então responsável pela planificação cultural¹⁸⁰, para conhecer a produção cultural de cada comunidade, foram produzidas inicialmente várias Mostras Culturais, nas quais a FESC dialogava com as comissões de cultura e com os agentes comunitários, cuja proposta era de colaborar na produção da Mostra. “A Mostra Cultural era uma forma da gente deixar que a comunidade local se apresentasse para nós; assim poderíamos identificar quais eram as demandas e quais eram os pontos fortes de cada região”¹⁸¹.

Após a identificação das demandas, a proposta da planificação cultural consistia em qualificá-las, o que se efetuaría através das oficinas. “Se a demanda era música, oferecíamos diferentes oficinas que envolvessem a música: oficina de violão, de percussão, de construção de instrumentos [...]”. A partir da qualificação, iniciava-se outro processo, que se consubstanciava em incentivar algumas demandas que estavam latentes, mas que não tinham meios de serem geradas. Para Berardi, “aqui se começou o

¹⁸⁰ O termo *Planificação Cultural* é expressão usada por Berardi ao se referir à linguagem utilizada por Certeau.

que depois se tornou um projeto do governo: a Descentralização da Cultura, com uma via de mão dupla”¹⁸².

Inicialmente, as oficinas da FESC foram desenvolvidas por estagiários e alguns oficineiros. Em 1992, com um financiamento do Centro Brasileiro para a Infância e a Adolescência – CBIA, ampliou-se o número de oficineiros e oficinas. Essa ampliação tornou necessária a criação de uma associação para regular os contratos. Por isso, a partir de 1994, os oficineiros vinculados à FESC iniciaram a formação da *Associação Cultural de Oficineiros – ACO*. Ainda vigorava uma parceria entre a FESC e a SMC, através do projeto de Descentralização da Cultura. A SMC financiava as oficinas, que aconteciam em alguns centros comunitários sob responsabilidade da FESC.

Embora os projetos de oficinas de arte nas comunidades se tenham iniciado com grande investimento a partir de 92, foi somente até 95 que esses mesmos projetos se mantiveram abertos à comunidade residente no entorno dos centros comunitários. A partir de 1996, essa Fundação, que aos poucos vinha se estruturando para assumir a assistência social da cidade, foi implantando nesses centros o projeto sócio-educativo chamado *Serviço de Atenção Sócio-Educativa – SASE*, iniciando uma proposta que priorizava o atendimento de crianças em vulnerabilidade social. Assim, cada centro comunitário passou a ser o local central de atendimento dessa população, que pertencia a uma região estabelecida pelo Orçamento Participativo – O.P.¹⁸³. As oficinas de arte, gerenciadas pela FESC, neste novo projeto, deixaram de atender à comunidade

¹⁸¹ Entrevista realizada em 13.06.2000.

¹⁸² Entrevista realizada em 13.06.2000.

¹⁸³ Em Porto Alegre, o Orçamento Participativo – O. P., vem se constituindo, desde o primeiro mandato da Administração Popular. O O.P. é um instrumento pelo qual a comunidade organizada participa da administração da política pública da cidade. Para isso, a cidade foi dividida em 16 regiões, conforme a quantidade de população e a localidade. Para cada região, 2 conselheiros e 2 suplentes se tornaram responsáveis pela defesa, representação e acompanhamento das demandas solicitadas nas comissões das microrregiões, que são os bairros, e nas comissões temáticas, que se totalizam em 12. São elas: Saneamento Básico, Política Habitacional, Pavimentação, Educação, Assistência Social, Saúde, Transporte, Áreas de Lazer, Esporte e Lazer, Organização da Cidade, Desenvolvimento Econômico e, nos últimos quatro anos, Cultura.

local e passaram a priorizar o trabalho desses grupos que pertenciam a esse projeto (SASE). Desta forma, o projeto de oficinas nas comunidades da periferia da cidade, desenvolvidos pela FESC, foram mudando o seu objetivo inicial dos primeiros anos da Administração Popular. Se, entre 1992 e 1995, as oficinas de arte vieram fortalecer e estimular o diálogo com a comunidade, fazendo dessas propostas um estímulo a se desenvolver, nos centros comunitários, um espaço de organização comunitária através dos núcleos de cultura, as oficinas começaram, a partir de 1996, a pertencer ao projeto SASE e a atender somente a seu público-alvo. Processou-se então uma mudança na abordagem e na lógica da visão do espaço comunitário, que até então, era um espaço fomentador da cultura da vida do coletivo, na qual se incentivava a experiência da construção de uma hegemonia política nos modos de ser e de agir no cotidiano comunitário, estimulando, através dessa experiência, a construção de um diálogo ampliado e fomentador de uma estética mais participativa com as políticas públicas. Esse espaço comunitário passou a ser, com a implantação do projeto SASE, um espaço assistencial regional, centralizador, que tinha como função o “dar conta” através de sua “política de cuidados”, um suporte na qualidade de vida dos cidadãos dessa região em vulnerabilidade social. As atividades culturais, nesse momento direcionadas apenas para esse público, promoveram a exclusão da comunidade local ao acesso à produção e construção de uma identidade cultural. Promoveram também outra exclusão: a da cultura da vida comunitária, com uma lógica na qual o encontro no lazer já era, em si mesmo, um diálogo ampliado com a cultura política – uma cultura política de viver.

Nesse período de 1992 a 1995, quando os projetos de oficinas na FESC eram amplamente abertos à comunidade, estes se caracterizaram, na minha visão, como momento de liberdade para criar. Até essa Administração Popular e esse ano de 1992, o investimento neste tipo de ação cultural descentralizada era, por efeito de diversos motivos, pouco promovido. Assim, como se tratava de uma proposta nova para a própria cidade/comunidade, para

a Administração Popular e para os oficinairos, ocorria, principalmente entre os oficinairos de Pintura Mural e Grafite, o sentimento de profunda relação participativa e de mudança cultural: o de pertencerem a um movimento cultural na cidade que era vivenciado na autonomia e na experiência do fazer, no diálogo com diferentes comunidades, no sentimento de estar promovendo uma outra relação entre a arte e a cidade, entre o governo e a comunidade.

2.1.2 Vila Divinéia: grupo sprayssão, muro da Mauá e beco do grafite

Entre as oficinas da FESC que desenvolveram a linguagem de intervenção plástica, sobressaem as da Vila Divinéia¹⁸⁴. A oficina de Artes Plásticas, orientada por Alex Ramires, que inspirou a “grafitagem” do Muro da Mauá, a construção do Grupo Sprayssão e o Projeto Beco do Grafite, fazia parceria com a oficina de Jornal/Fanzine, orientada por Silvio Ayala¹⁸⁵. Segundo Ramires, orientador daquela oficina de Artes Plásticas, “a proposta era juntar as forças”¹⁸⁶. Para Sílvio Ayala, “uma linguagem ajuda a outra, porque as duas, fanzine e grafite, vieram da marginalidade”¹⁸⁷. A proposta de oficinas de Artes Plásticas levou a criançada a se apropriar da Associação de Moradores, na qual se desenvolviam as atividades. A casa, sede da Associação, ficou completa-mente colorida, sem ter tido a elaboração de um projeto estético de pintura para esta intervenção, que aconteceu na reinauguração da sede, com participantes de diferentes idades. A partir dessas primeiras interferências, iniciou-se, nas oficinas da Divinéia, uma proposta de trabalho que discutia com os adolescentes a produção, o desenvolvimento e a qualidade

¹⁸⁴ O projeto da Divinéia era um dos únicos que haviam sido desenvolvidos pela FESC, que, naquela época, não atuavam dentro dos centros comunitários. Esta Fundação fazia parceria com a Associação Comunitária desse local.

¹⁸⁵ Sílvio Ayala e Alex Ramires desenvolveram diversas oficinas de artes plásticas e grafite nos diferentes projetos da prefeitura na Administração Popular, principalmente entre 1992 e 1995. Alex Ramires tem formação em Belas Artes, é artista plástico e fotógrafo. Atualmente ele trabalha somente com fotografia e, quando desenvolve alguma oficina, ela se encontra ligada a essa técnica. Sílvio Ayala é formado em comunicação, é fanzineiro e grafiteiro. Além das oficinas, já trabalhou com rádio. Continua desenvolvendo, produzindo e participando de projetos relacionados ao grafite e ao fanzine.

¹⁸⁶ Entrevista realizada em 18.06.2000.

¹⁸⁷ Entrevista realizada em 10.06.2000.

da linguagem estética da pintura. Esse trabalho estético, que se baseou nas linguagens estéticas do grafite, fortaleceu-se também pelo interesse desses adolescentes pelo movimento *Hip-Hop*.

A experiência das oficinas de fanzine e artes plásticas da Divinéia deram origem ao grupo *Livre Sprayssão*, que, após algum tempo de conhecimento e domínio dos materiais, começou a atuar em outros espaços da cidade e a colaborar, através de sua participação, na realização de eventos ou, até mesmo, na divulgação de oficinas de artes em outros espaços da cidade¹⁸⁸. Essa possibilidade de intercâmbio e de interferência levou esse grupo a produzir um evento marcante na história dos murais em Porto Alegre: a “grafitagem” do muro da Mauá. Embora os integrantes da oficina da Divinéia já houvessem participado de uma pequena pintura nesse muro, com um grupo de alunos de escolas públicas do município e da oficina de artes plásticas da Restinga, foi na “grafitagem” do muro da Mauá que a interferência estética teve intenção monumental, já que a pintura se estendeu a toda a extensão do muro. Segundo Silvio Ayala, “empolgado com as oficinas que desenvolvia com a gurizada, o Alex tinha a proposta de criar um movimento de arte na cidade. A primeira tentativa para este projeto foi o muro da Mauá”¹⁸⁹.

O muro da Mauá é um símbolo de Porto Alegre. Construído entre 1971 e 1972, há 29 anos, tem por finalidade proteger a cidade de uma eventual enchente, tal como aconteceu em 1941, quando 70 mil pessoas ficaram desabrigadas. O muro, que começa atrás da Rodoviária e vai até a Usina do Gasômetro, tem 2.640m², sempre esteve no imaginário de artistas. Entre estes, conforme Berardi, podem citar-se Maria Tomasselli, que, em 1974, tinha o projeto de transformá-lo no maior mural do mundo.

¹⁸⁸ Entre os eventos, destacam-se: o ato-*Show* “Contra a violência a gurizada” e o 1º Encontro de Música *Rap*. O ato-*show* efetuou-se no Araújo Vianna em julho de 1993, durante o qual o Grupo *Sprayssão* construía o cenário para o espetáculo. No encontro de música *Rap*, que aconteceu em janeiro de 1994, na Usina do Gasômetro, várias manifestações estéticas do movimento *Hip-Hop* atuavam enquanto as apresentações aconteciam. O Grupo *Sprayssão* pintava telas com a estética Grafite *Hip-Hop*. Das divulgações das oficinas, destacam-se as Oficinas no CECOFLOR (Centro Comunitário da Vila Floresta) e o CECOB (Centro Comunitário do Bairro Ipiranga).

¹⁸⁹ Entrevista realizada em 10.06.2000.

Até 1994, nenhum projeto estético plástico foi viabilizado no muro da Mauá. A proposta do grupo Sprayssão, que teve apoio da FESC, Casa do Desenho e Tintas Kresil, consistia não só em humanizar a cidade, mas também em aproximar a linguagem da arte à população, promover intercâmbio cultural entre as diversas linguagens estéticas de pintura e provocar a reflexão sobre a utilidade daquela parede cinza e felugenta, que separa a cidade do seu rio. Para muitos, o muro já havia perdido seu sentido, já que há 53 anos o rio não invadia a cidade.

A pintura do muro da Mauá, até então considerada uma “grafitagem”, foi realizada por 80 artistas, entre os quais cartunistas, quadrinistas, desenhistas, artistas plásticos de renome ou não, oficinairos, oficinados e grafiteiros. A proposta de promover intercâmbio cultural não só entre a arte e a cidade, mas também entre os artistas e as diversas linguagens, teve também a intenção de promover grande celebração em homenagem à cidade no seu aniversário de 222 anos. A pintura do muro da Mauá processou-se na Semana de Porto Alegre, em março de 1994, quando cada artista desenvolveu, no seu espaço, uma proposta de pintura sobre o tema “A Cidade e o Rio” ou “A Cidade e o Muro”. Para Ben Berardi, produtor do muro junto com Alex Ramires,

esta pintura foi a primeira iniciativa de descentralização da cultura como ‘via de mão dupla’. A arte da periferia estava intervindo na cidade com outros artistas; ela saía agora da vila e era superinteressante ver um dos meninos da Divinéia ensinando de repente, a uma artista consagrada, como ele usava o Spray. Este era o intercâmbio que a gente queria¹⁹⁰.

A concretização desse projeto gerou algumas polêmicas. Segundo alguns, houve uma intervenção da Secretaria de Cultura, o que acabou atrasando a pintura do muro. A Secretaria de Cultura entendia que um projeto de interferência estética para o muro da Mauá devia ser de iniciativa

¹⁹⁰ Entrevista realizada em 13.06.2000.

dela e não de outro órgão da prefeitura. Comenta-se, no meio, que a SMC concebia a interferência a partir da participação de artistas consagrados, contrariamente à concepção dos autores da produção realizada. A proposta de projeto da SMC para o muro da Mauá se concretizou em 1997¹⁹¹. As palavras¹⁹² “poéticas” de Ayala, um dos produtores da “grafitagem” do Muro da Mauá, fazem eco à teoria dos campos de produção cultural de Bordieu¹⁹³.

Enquanto pintávamos o muro, nós destruíamos outro. Não que fôssemos favoráveis a nenhum dos muros em questão. Nem ao velho visível e resistente muro da Mauá, nem ainda ao mais velho, menos invisível e ainda resistente, o muro erguido de políticas culturais, que ainda o utilizam para separar as belas artes daquelas outras expressões que ainda não são consideradas como consagradas.

Estas políticas são voltadas para o que ainda está protegido pelo muro. Estas políticas se mantêm enquanto se mantiver o muro que delimita o óbvio. Na verdade, não é a arte eleita que ela protege mantendo o muro, pois essa necessita da diferença para se alimentar. O que está sendo protegido é esta política mesmo, que se destruirá ao ter destruído o seu muro, e nem sequer seus pedaços poderão ser vendidos como souvenir. A arte se instaura enquanto se estoura o muro. Ao pintar o muro da Mauá, muito longe de querer eternizá-lo, queríamos chamar a atenção para a sua inovada presença: ‘Olhem, ele ainda está ali. Vocês podem vê-lo agora? O que faremos com ele?’

Ao misturarmos, nesta obra, a pintura, o grafite, o cartum [...], o sagrado e o profano, nós queríamos chamar a atenção para aquele outro muro, e tornar visível esta barreira invisível que insiste em impedir que as diferenças das artes se contaminem, se dialoguem, se alimentem: ‘Olhem, este muro também está aí. Vocês podem vê-lo agora?’

Não adianta simplesmente derrubar o muro da Mauá, se não tivermos políticas para aquilo que ele separa de nós, para o outro lado. Também não adianta derrubá-lo se ainda tivermos mantido aquele outro muro que protege as belas artes das outras artes diferentes, mas artes. ‘Olhem, vocês podem vê-lo agora?’

A produção estética do muro da Mauá, que buscava contribuir para a humanização do centro da cidade, acabou provocando diversas discussões que levaram à tentativa de formar uma comissão para a elaborar um projeto

¹⁹¹ Ver páginas 92 a 101.

¹⁹² Este texto foi retirado da fita de vídeo da pintura do Muro da Mauá, produzido pela FESC. Na finalização da fita, enquanto aparece o muro pintado em toda a sua extensão, esta narração vem justificar a proposta do projeto.

¹⁹³ Campo de produção cultural, conforme Bordieu (1992), é um espaço de luta pela apropriação do capital simbólico. Em função das posições que se tem em relação a esse capital, são organizadas as tendências – conservadoras ou vanguardistas.

de lei que disciplinasse a organização estética da cidade. Mais tarde, este projeto se concretizou nas mãos do vereador Clóvis Ingenflitz, por ter percebido que, desde a lei de impacto ambiental criada em 1975 (12/75) até a lei criada em 1993 (7224/93), passando por diversos decretos complementares, pouco se tinha avançado em termos de legislação sobre impacto ambiental e poluição visual. Embora, desde 94, esse projeto preveja o uso e o controle das fachadas e empenas cegas¹⁹⁴ dos edifícios da cidade e promova a possibilidade de uma relação entre a arte e a mídia, esta lei só foi aprovada em 97 e vem atualmente sendo estudada entre grupos de artistas produtores culturais e empresas de propaganda.

O uso do termo *grafitagem* começou a ser questionado na participação de alguns artistas e produtores do muro da Mauá em um evento de Grafite que se realizou em maio de 1994, na cidade de Florianópolis, sob a produção de Célia Antonacci Ramos, cuja dissertação de mestrado tratou deste tema. Na apresentação da fita do projeto do muro da Mauá, foi questionado o uso do termo *grafite*, já que grafite, para os painelistas do encontro, é associado ao ato de apropriação de um espaço não cedido. Espaço cedido e intenção monumental caracterizam Pintura Mural. A partir desse encontro, sempre se tem questionado o uso dos termos nas atividades de oficinas.

Sobre as pinturas da Oficina que foram produzidas na Vila Divinéia, Alex Ramires afirma hoje que, no fundo, se utilizavam então os dois conceitos. “Eles tinham uma concepção muito mais de grfitagem, que é uma abordagem mais ‘chega e grafita’ do que, em sentido próprio, de planejamento de pintura mural. Então a gente trabalhava com os dois termos, e a nossa oficina acabou sendo bem mais de pintura mural”¹⁹⁵. Para Ayala, que parece se identificar mais com a representatividade da linguagem estética do que com o sentido de apropriação cedida ou não, a linguagem era de grafite.

¹⁹⁴ Empenas cegas são as laterais dos prédios expostas à visualização. Atualmente há muito interesse na ocupação desses espaços pelas empresas de propaganda.

¹⁹⁵ Entrevista realizada em 18.06.2000.

Analisando-se a estética das primeiras interferências de pintura na Vila Divinéia, percebe-se que a apropriação da casa é um conjunto de cores e desenhos espontâneos. Sobre os painéis feitos em tela se reconhece uma estética forte da linguagem grafite *Hip-Hop*.

A proposta dessa oficina acabou, mais tarde, ampliando-se para geração de renda financeira. O objetivo era o de ensinar aos meninos a confecção de telas ou o de o próprio grafite ser uma possibilidade de restauro ou anúncio de fachadas de comércios. Num espaço de reconstrução pela FESC, o Projeto de Oficina de Grafite Geração de Renda, em parceria com a Associação de Moradores da Divinéia recebeu do Conselho Municipal da Criança e do Adolescente um pequeno financiamento para continuar suas atividades. Os R\$ 5.000 foram divididos entre a compra do material da Oficina e a compra de material para reformar a sede da Associação. Nesse período, o Grupo Sprayssão produziu o evento do “Beco do Grafitti”.

A proposta do projeto do “Beco” era a de dar “cara nova” a um lugar que estava em ruínas e que se havia transformado em um espaço de lixo, mendigos e ratos. A intervenção efetuou-se nos fundos do antigo mercado público do Parque da Redenção em dezembro de 1995 e se construiu sem nenhum planejamento estético, ou seja, os artistas convidados, grafiteiros, tatuadores..., na hora em que se apropriavam de um espaço, é que resolviam o que fazer. Participaram desse projeto alguns alunos da oficina de grafite que então acontecia no Atelier Livre sob a orientação de Nestor Del Pino¹⁹⁶.

Sobre a continuação da Oficina desenvolvida na Divinéia, segundo Ramires, “aos poucos o material da oficina foi sendo roubado e discussões entre a direção da Associação e os meninos da oficina acabaram com o proje-

¹⁹⁶ Nestor del Pino desenvolveu outros projetos de Pintura Mural e Grafite pela SMC, geralmente classificados como pequenas oficinas, com duração de uma ou duas semanas. No período de elaboração desta pesquisa, ele estava participando do intercâmbio cultural, no projeto Mural Global.

to. O projeto também não foi retomado pela FESC”¹⁹⁷.

A história da oficina da Vila Divinéia retrata a dificuldade de um diálogo entre a abordagem de um trabalho popular, a concepção de arte e a política de espaço da cidade. Essa história denota o quanto um trabalho cultural mais envolvido com o popular é capaz de movimentar e questionar a própria concepção de engajamento de uma política pública identificada com uma proposta socialista. Nessa experiência da Vila Divinéia, a dificuldade do diálogo que questionou esta política pública, se estabeleceu inicialmente em dois momentos mais significativos. O primeiro deles consiste na relação entre abordagem de trabalho popular, concepção de arte e lógica do mercado. O segundo, no espaço político da cidade.

A dificuldades do diálogo entre uma abordagem de trabalho popular e a arte, encontra-se na compreensão de arte e num significado político do trabalho com o popular. O distanciamento histórico e cultural da relação com a experiência estética – experiência estética compreendida aqui em sentido amplo, que vai desde a experiência da fruição, da contemplação até a experiência do fazer, da produção e da criação – dificultou também compreender a arte como um fim em si mesma. Esse distanciamento promoveu um significado de superfluidade para arte, significado que não cabe na nossa cultura de mercado. Isso faz com que, muitas vezes, nem para a comunidade, nem para as políticas públicas com os seus projetos de trabalhar com o popular, as atividades culturais e de expressão artística não tenham um sentido de utilidade quando elas parecem não promover a inclusão na lógica do mercado. Esta lógica potencializa a dificuldade de garantir a continuidade de projetos como os de oficinas de arte. Na Vila Divinéia, por exemplo, foi necessário que se criasse um sentido de “geração de renda”, para que a oficina de arte pudesse subsistir. A confecção de telas foi uma saída de parceria com a Associação Comunitária, que, por efeito de

¹⁹⁷ Entrevista realizada em 18.06.2000.

outras dificuldades, não foi levada adiante, mas que, apesar disso, partiu muito mais do engajamento dosicineiros com o trabalho na comunidade do que do poder público, que só pôde garantir o seu novo apoio através de outra instituição com uma proposta de geração de renda.

Outra dificuldade de um diálogo entre a abordagem de um trabalho popular, a concepção de arte e a política de espaço da cidade, retratada na história da oficina de artes plásticas da Vila Divinéia, encontra-se no projeto de Pintura no Muro da Mauá. Esse projeto sinaliza o quanto um trabalho popular mais identificado com o conceito de ação cultural de Freire é capaz de movimentar e questionar valores que fizeram parte de uma política cultural que se dizia mais envolvida com as classes populares.

O engajamento dosicineiros com a comunidade da Vila Divinéia e com a proposta de oficinas de arte estimulou osicineiros a apostarem num investimento de hibridação de valores e de rompimento de espaços políticos e culturais da cidade. A experiência da primeira pintura do muro da Mauá retrata a dificuldade de um diálogo entre: a abordagem de um trabalho popular, a concepção de arte e a política de espaço da cidade. O campo do poder do capital cultural, nesta perspectiva de administração pública de esquerda questionou, por algum momento, através do órgão que se compreendia responsável, a participação estética, a hibridação cultural de artistas consagrados com “novos artistas” que surgiam da periferia, na ocupação de um espaço central da cidade. Esse questionamento partiu das diferentes concepções de arte, bem como de uma cultura política do espaço da cidade. A fomentação da identidade e da produção cultural na periferia através da política cultural descentralizada não significa necessariamente um aumento de intercâmbio e de participação nos diferentes espaços da cidade?

A história deste projeto registra que, na época (1994), havia visões diferentes de ação cultural entre a SMC e osicineiros idealizadores da

pintura no Muro da Mauá, os quais também participavam da política cultural descentralizada da SMC como orientadores de oficinas. Para os oficinairos, a interferência híbrida no Muro da Mauá representava o resultado da intenção de se construir um movimento cultural que gerasse uma possibilidade de “apropriação” da cidade através da arte. Esse movimento, “inspirado” nas “oficinas com a gurizada”¹⁹⁸, mostra um comprometimento por parte dos oficinairos com o trabalho popular, mais associado ao conceito de ação cultural na concepção de Freire: ação cultural como “ação política”, “ação com eles”; ação para a mudança e para a libertação; ação cultural com “fé nos homens”¹⁹⁹.

A proposta de interferência no Muro da Mauá representou um desejo e comprometimento político desses oficinairos no sentido de incentivarem a promoção da mudança, isto é, de ruptura com os territórios estabelecidos, seja dos espaços da cidade, seja de valores estéticos. Para a SMC, parece-nos que o conceito de Descentralização da Cultura estava ainda, nesse segundo mandato da Administração Popular, associado a uma política cultural de espaços da cidade, identificada mais propriamente com a promoção do capital cultural conservador.

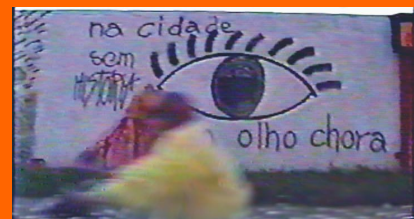
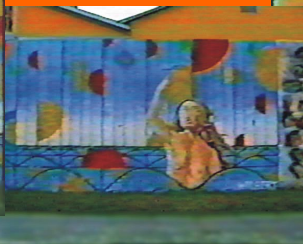
¹⁹⁸ Entrevista realizada em 10.06.2000.

¹⁹⁹ Freire, 1980, p. 57 e 97.

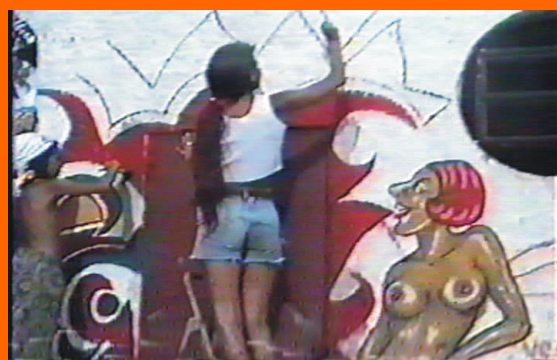
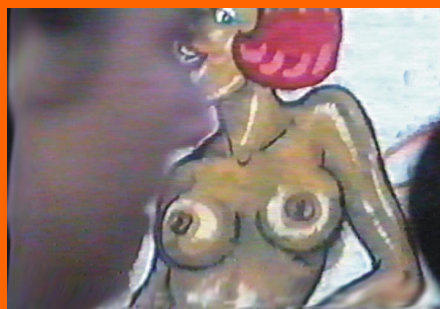
VILA DIVINÉIA- PINTURA NA ASSOCIAÇÃO DOS MORADORES



MURO DA MAUÁ



PROJETO BECO DO GRAFITTI - PRODUÇÃO GRUPO SPRAYSSÃO



2.2 OFICINAS DE DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA: COORDENAÇÃO DA SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA – SMC

2.2.1 O projeto de descentralização da cultura

Paralelamente aos projetos de oficinas desenvolvidos pela FESC, a Secretaria Municipal de Cultura – SMC, fortalecia seu projeto de Descentralização da Cultura. Esse projeto, que também tinha por objetivo proporcionar um espaço de expressão cultural às comunidades da periferia da cidade, ampliava também sua atuação e fazia de sua proposta uma “via de mão dupla”, isto é, a produção das comunidades e da periferia da cidade deveriam participar dos espaços institucionais da produção cultural da cidade.

Alguns oficineiros que, a partir de 1992, participaram do Projeto de Descentralização, vinham da experiência dos trabalhos que eles também desenvolviam na FESC, chegando até a trabalhar paralelamente para esses dois órgãos da prefeitura. Nesse período de 1992 a 1995, as diferenças entre os projetos da SMC e FESC, pareciam poucas. O projeto de oficinas da Descentralização da SMC desenvolvia-se conforme a solicitação de algum órgão público ou comunidade que estabelecia uma relação direta com a SMC. Muitas dessas oficinas realizavam-se nos próprios centros comunitários da FESC. Os projetos da FESC eram centralizados principalmente nos Centros Comunitários.

Conforme alguns relatórios, o projeto de Descentralização da Cultura da SMC iniciou-se em 1989. A proposta da primeira oficina de artes plásticas foi efetivada no Sindicato dos Metalúrgicos, na zona norte da cidade. A técnica desenvolvida foi a do desenho. Tinha por objetivo proporcionar acesso à linguagem das artes plásticas “desenvolvendo o autoconhecimento do indivíduo como ser criador”²⁰⁰. Além das oficinas de arte, o pro-

²⁰⁰ Conforme registros de projetos da Descentralização – SMC/1989.

jeto da Descentralização desenvolveu, durante os primeiros anos da Administração Popular, outra proposta, o “Encontro com o Artista”, que geralmente se desenvolvia nos Centros Comunitários da FESC e se baseava numa exposição e num encontro com o artista, quando este explicava a sua pesquisa e o seu trabalho. Alguns desses encontros envolviam uma experiência prática, como, por exemplo, uma oficina.

Em 1990 surgiu a proposta do Museu Itinerante, uma exposição didática composta de 90 reproduções de pinturas de Arte Ocidental e de 20 esculturas, que eram montadas em painéis e cubos, “criando uma estrutura física adequada à apreciação e análise crítica”²⁰¹. O Museu percorreu, além do Centros Comunitários, algumas escolas.

A análise dos relatórios da Coordenação de Artes Plásticas revela o esforço desse órgão em desenvolver sua proposta de “democratizar a arte e ampliar o acesso à linguagem artística”²⁰². Em busca de público, várias parcerias e outros pequenos projetos foram sendo desenvolvidos, inclusive pesquisas de avaliação de interesse e participação, como as das Vilas Renascença e Lupiscínio Rodrigues. A partir de 1992/1993 até 1996, o projeto de Descentralização da Cultura – Coordenação Artes Plásticas, foi desenvolvido apenas com a proposta de oficinas.

Em 1997 iniciaram-se estratégias para que o projeto de Descentralização da Cultura participasse da solicitação das demandas do Orçamento Participativo – O. P.²⁰³ A “demanda cultura” através do O.P. objetivava evitar uma relação futura de “balcão”, isto é, de relações estreitas com um pequeno grupo de comunidades, e ampliar o direito ao acesso e à fomentação cultural incentivado pelo projeto de Descentralização, visando, pelo

²⁰¹ *Ibidem*, SMC/1990.

²⁰² Conforme registros de projetos da Descentralização – SMC/1990.

²⁰³ Até 1996 as oficinas eram solicitadas através de pequenas parcerias com diferentes organizações comunitárias. Em 1997 buscou-se construir uma relação com o O. P., do que surgiu a “demanda Cultura”.

instrumento de participação popular, um processo mais democrático. Para Margareth Moraes, uma das idealizadoras do projeto, Coordenadora de Artes Plásticas da primeira gestão da Administração Popular e Secretária de Cultura desde de 1995²⁰⁴, “a inserção do projeto de Descentralização na estrutura do O.P. foi a melhor solução”.

A inserção do projeto de Descentralização na estrutura do O.P. foi a melhor solução porque a prefeitura tem essas estruturas na periferia da cidade, nas 16 regiões[do O.P.], e, através delas, se conseguiu contemplar, de alguma forma, todas as comunidades de Porto Alegre. Não que o projeto de Descentralização seja hoje uma rede que envolva toda a cidade, mas ele conseguiu chegar nas 16 regiões²⁰⁵.

Diferentemente das outras temáticas do O.P., como, por exemplo, o Saneamento Básico, no qual a participação do Conselheiro consiste em garantir a demanda e acompanhar o andamento da obra, a Cultura necessita de um outro nível de participação pela comunidade, que não se restrinja apenas a um conselheiro representativo da demanda da comunidade. Muito mais, a proposta dos Conselheiros de Cultura vem legitimar aqui sua necessidade de existência e de função participativa nas decisões das demandas das atividades culturais na comunidade, de forma continuada, com o caráter de fomentador. Em outros termos, ela compromete os participantes do conselho com a política de ação cultural, de tal forma que eles se tornem parceiros no estimular, mobilizar, e garantir a participação da comunidade, difundindo as atividades oferecidas pela prefeitura, através da SMC.

Embora, como afirmam Ely e Albuquerque²⁰⁶, os Conselhos de Cultura tenham tido que surgir “meio na amarra”, já que o projeto da proposta política da Administração Popular, segundo afirmam seus dirigentes, é

²⁰⁴ Margareth Moraes, embora tenha sido eleita como vereadora pelo Partido dos Trabalhadores – PT, na última eleição em novembro de 2000, assume, na gestão Tarso Genro (prefeito) e Verle (vice-prefeito) 2001 a 2004, novamente a função de Secretária de Cultura.

²⁰⁵ Entrevista realizada em 28.12.2000.

²⁰⁶ Claudio Ely, coordenador de Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura – SMC, de 1997 a 2000. Paulo Albuquerque, coordenador do projeto de Descentralização de 1997 a 2000.

de cada vez mais, ampliar a participação da comunidade porto-alegrense nas decisões da política pública da cidade, a proposta da Descentralização objetivava também a inserção neste diálogo. Assim, as suas atividades tornaram-se efetivamente uma solicitação da sociedade/comunidade organizada.

Como declarou Ely²⁰⁷, essa condição “meio imposta” foi necessária para organizar a demanda e a própria Descentralização: “os conselhos tiveram que surgir meio na ‘amarra’ para organizarmos a nossa própria proposta política de trabalho e, de certa forma, garantir um compromisso da comunidade com o andamento desta proposta.”

Sobre os primeiros diálogos com a comunidade para a formação dos Conselhos de Cultura, é este o relato de Albuquerque²⁰⁸:

Íamos para as discussões das outras temáticas e pedíamos dois minutinhos para falar da Descentralização e da Secretaria de Cultura. Tentávamos convencer, neste pequeno espaço, o que era o nosso projeto e como era importante que as comunidades escolhessem e formassem seus Conselhos para organizar a solicitação das atividades que a Descentralização oferece para a comunidade.

Estas são as atividades que atualmente são oferecidas à comunidade pelo projeto de Descentralização: oficinas, exibição de filmes e espetáculos. Os espetáculos de teatro, dança, música, e as exposições de filmes fazem parte do programa “Cultura por Aqui”, que, segundo a definição da SMC, “tem como meta a construção de espaços permanentes nas comunidades e estímulo ao desenvolvimento cultural autônomo”²⁰⁹. Nessa proposta oferecem-se à comunidade da região espetáculos fixos, que se realizam, em cada região, uma vez ao mês, e espetáculos eventuais, que acontecem quatro vezes ao ano. As demandas caracterizam-se também pela solicitação das oficinas, que, para a SMC, “visam incentivar a sensibilização e a instrumen-

²⁰⁷ Entrevista realizada em 30.09.2000.

²⁰⁸ Entrevista realizada em 08.10.2000.

²⁰⁹ Conforme definição do material informativo da Programação da SMC do mês de julho de 2000.

talização da comunidade para realizar sua própria produção cultural e preservação da memória”.²¹⁰ Entre elas estão teatro, artes plásticas, música, dança, dramaturgia, literatura, fotografia, capoeira, fanzine e produção. Conforme a demanda da comunidade, diversas oficinas podem acontecer simultaneamente em cada região²¹¹. A oficina, uma vez demandada no O.P., continua acontecendo, sem precisar ser necessariamente solicitada de novo. Sob a coordenação de artes plásticas, desenvolvem-se oficinas e alguns projetos especiais que promovem a interferência no espaço urbano através de pinturas coletivas.

O resgate da história do projeto de Descentralização encontra, registradas nas primeiras oficinas desenvolvidas sob a coordenação das artes plásticas, duas atividades de Pintura Mural que promoveram a interferência na comunidade. Elas se realizaram no Centro Comunitário do Parque Madepinho – CECOPAM, e no Centro Comunitário 1º de Maio – CEPRIMA. Aparentemente não tinham a intenção monumental. A atividade no CEPRIMA, orientada pelaicineira Tereza Lucena, realizou-se em 30 de abril de 1989, conforme este relato dela mesma: “Pintaram os muros da piscina com o motivo de fundo de mar. Durante a pintura, de quando em quando, se distanciavam e comentavam. Conversamos sobre a cooperação do mural, sempre quando a obra é coletiva. As tintas foram feitas com PVA e pó xadrez”²¹².

Sobre as pinturas murais que surgiram depois da semana do trabalhador registrou aicineira:

É interessante registrar os comentários que surgiram antes e depois das pinturas murais. Numa parte, o pessoal começou a temer as pinturas. Uma parte foi feita pela pré-escola que funcionava lá; outra, pela oficina, e outra, pelo nosso pessoal do I. A. (Instituto de Artes). Havia medo que ficasse feia, que atraísse pichadores. De outro lado, havia uma expectativa positiva, que seria divulgar não

²¹⁰ Conforme definição do material informativo da Programação da SMC do mês de julho de 2000.

²¹¹ No material de divulgação da programação cultural da SMC em anexo, percebem-se as várias oficinas de artes, por exemplo as que acontecem na Região Leste.

²¹² Relato constante dos registros da SMC.

*só a oficina, mas o CEPRIMA. Depois de feita (a pintura), todos (ou a maioria) gostaram, aprendendo inclusive a admirar as garatujas. O pessoal da pré-escola fez uma exposição, colocando ao lado explicações sobre as fases do desenho das crianças*²¹³.

Conforme registros, no projeto de Descentralização, a primeira oficina de Artes Plásticas, intitulada Oficina de Pintura Mural, desenvolveu-se entre 1993 e 1995, na Vila Elisabeth. Desse período até hoje, muitas outras oficinas que promovem a interferência no espaço urbano, vêm sendo desenvolvidas pelo projeto de Descentralização, denominando-se ora *oficina de grafite*, ora *oficina de pintura mural*.

Margareth Moraes, ao analisar a história do projeto de Descentralização da Cultura, 12 anos depois de sua implantação, fez entender que ele se inspirou nas experiências dos Centros Populares de Cultura – CPCs, organizados pela União Nacional dos Estudantes – UNE, e pelo Movimento Sindical, mas que se tomou cuidado para não repetir os erros do passado, que ela aponta como sendo o de “levar a cultura de modo meio messiânico. [...] Compreendíamos que o mundo havia mudado e a gente não podia repetir os erros daquele movimento do CPC, mas sempre considerando a importância que eles tiveram naquela ocasião”²¹⁴.

Segundo Moraes, o projeto de Descentralização “surgia de uma necessidade de se romper com uma produção cultural da cidade que estava na mão de 300 pessoas”. Ela relata que, na busca de transcender uma política cultural tradicional, era insuficiente, para a proposta da Administração Popular, uma política cultural que privilegiasse apenas o campo das letras, das artes e das linguagens artísticas.

Era fundamental para esta Secretaria também desenvolver todas as fases do processo artístico, começando pela produção, pela criação. [...] Achávamos que tínhamos a obrigação na divulgação, na fruição e na reflexão disso, mas isso apenas era insu-

²¹³ Relato constante dos registros da SMC.

²¹⁴ Entrevista realizada em 28/12/2000.

ficiente para nós. Incorporamos o conceito antropológico de cultura, uma visão mais ampla, que vai além da arte e da literatura, que tem a ver com uma concepção de mundo, com a possibilidade de a gente se entender. [...]. Ou seja, essa possibilidade que nós temos de compreender, dialogar com o passado, entender nossa situação presente e nos comprometermos com o futuro. Acho que essa consciência de cultura é fundamental²¹⁵.

Moraes também relaciona cultura com o direito das pessoas a tudo aquilo que elas produzem, pensam e realizam e que “refletem na identidade, nas tradições, nas raízes”. Dessa forma, a produção cultural não deveria ficar só na mão dos artistas, dos intelectuais, dos escritores e dos críticos: “Este ponto de vista tradicional, clássico, elitista, onde só uma classe social tinha apoio, tinha acesso.” Constatando que a cidade era constituída de maneira centralizada, que os equipamentos culturais do município estavam todos restritos ao centro e que as pessoas, em sua maioria, ficavam “submissas e reféns da Xuxa, destes programas de televisão” e esta era muitas vezes, segundo Moraes, “a sua única forma de terem contato com o mundo simbólico, com o mundo dos signos, da expressão, da arte, o mundo da reflexão e da criação”, surgiu a idéia de combater essa realidade “que nos consumia, através dos princípios que nós estabelecemos: de ação, democratização e pluralidade”.

A democratização seria a facilitação do acesso – a democratização dos equipamentos – através de políticas públicas explícitas que, para Moraes, estão nos editais, no se colocar, da melhor maneira possível, à disposição da comunidade aquilo que se tem de bem público e de, principalmente, fazer com que a cultura seja realidade em todos os pontos da cidade, independentemente da condição social, da situação de moradia, de quem são e onde moram. A pluralidade, conceito que se apresenta no discurso dos representantes e coordenadores da política cultural da Descentralização mais nos últimos anos, representa o não dirigismo ideológico, mas representa o trabalho e o fomento a todos os gêneros, todos os estilos e com todas as pessoas, promovendo a integridade artística, um sinônimo de qualidade.

²¹⁵ Entrevista realizada em 28/12/2000.

Outros dois princípios fundamentais da Descentralização apontados por Moraes são autonomia comunitária e diálogo. A autonomia comunitária está no direito de escolha e organização da comunidade nas suas solicitações em torno da temática cultural. O diálogo, na capacidade de todos compreenderem que o projeto da descentralização é um projeto que se constrói num processo dialético, nas relações entre, de um lado, o poder público e seus representantes e, de outro, a comunidade.

Moraes questiona o uso do termo *Descentralização*, porque ela associa este conceito ao adotado pelas iniciativas descentralizadas que a ditadura militar (1964-1984) aplicava. Segundo ela, o mencionado regime político interpretava tal conceito num sentido que consistia em descentralizar o poder, mantendo, porém, a lógica de preservação dele. Para ela, este conceito deve ser utilizado no intuito de “promover um diálogo onde nenhuma estrutura subjuga a outra”. Neste sentido, a visão dela faz com que, hoje, a iniciativa política cultural do projeto de Descentralização se encaixe na definição que Coelho apresenta no *Dicionário Crítico de Política Cultural*:

Descentralização é o processo pelo qual as comunidades locais e no limite, os cidadãos, organizados em coletividades, passam a se auto-administrar em termos de política cultural. As coletividades locais tornam-se livres para eleger os responsáveis por suas escolhas, independentemente dos poderes centrais estaduais ou federais. Esta noção baseia-se na idéia de que a única realidade, em termos de país, é a cidade ou o local, e não o estado ou a federação, abstrações meramente jurídicas²¹⁶.

Esse “processo pelo qual as comunidades passam a auto-administrar-se em termos de política cultural” e que está baseado na idéia de que a única realidade [...] é a cidade ou o local”, muito se identifica com a estrutura em que hoje se encontra a administração da política cultural da Descentralização: sua relação com o O.P.

²¹⁶ Coelho ainda apresenta que há um corolário deste princípio, que seria o direito de os artistas criarem em suas próprias cidades, mas expõe que prevalece a opinião de que cabe à comunidade escolher tudo em matéria de cultura inclusive os artistas que pretende valorizar. (Coelho, 1997, p. 147)

Aquilo que se perceberá nesta “pincelada” sobre a proposta da política cultural da Descentralização através da história dos murais coletivos, é que, ao longo dessa trajetória, nos caminhos e descaminhos da implantação dessa proposta cultural, a Descentralização da Cultura vem se constituindo e construindo a sua forma através do movimento dos “poderes oblíquos”²¹⁷ da comunidade participante. Em outros termos, após 12 anos de política pública da Administração Popular, percebe-se que o projeto da Descentralização acabou se constituindo no processo dialético que Moraes afirma tão necessário. Uma manifestação que expressa este processo dialético consiste na maior participação comunitária nas oficinas do que nas atividades “Encontro com o Artista” e “Museu Didata”, primeiras iniciativas, já hoje inexistentes, do projeto de Descentralização da Cultura, que estavam muito mais direcionadas a um aspecto informativo, isto é, de levar os “bens simbólicos” instituídos, talvez um modo “messiânico”, do que direcionadas a promover a fomentação e a produção cultural na experiência do viver a arte²¹⁸.

Outra manifestação dos “poderes oblíquos” consiste hoje no sucesso da linguagem do Grafite na proposta da Descentralização. Se antes, como se frisou acima a propósito da primeira interferência no Muro da Mauá, espaço de disputa por sua apropriação, é que motivava uma manifestação “mais popular”²¹⁹, hoje, ao contrário, o Grafite é a linguagem incentivada e mais apoiada nos processos de interferência urbana nas construções das pinturas coletivas: “revolução simbólica do campo”²²⁰. O que resta é saber como se movimentaram os “campos” nesta trajetória cheia de “poderes oblíquos”.

Nesta trajetória, desde a implantação do projeto de Descentraliza-

²¹⁷ Canclini, 1989, p. 346.

²¹⁸ Aqui se utiliza o conceito de Dewey do viver a arte, que faz do centro da “criatura viva”, com seus prazeres, necessidades e suas energias o seu conceito de experiência estética. Para saber mais ler Shusterman (1998, p. 135).

²¹⁹ Utiliza-se a expressão em seu sentido mais caricato, como uma das maneiras de apontar a distinção entre um projeto de interferência plástica que promove a participação de diferentes linguagens e diferentes “artistas”, reconhecidos ou não, pelas instituições de um outro agente, cuja participação esteja relacionada somente com artistas consagrados.

²²⁰ Pinto L., 2000, p. 88.

ção da Cultura, percebe-se que esta proposta de política cultural, que se iniciou com oficinas no sindicato, ampliou suas ações no processo dialético com a comunidade, chegando a estender sua relação com a comunidade porto-alegrense através do O.P.

2.2.2 Vila Elisabeth

A primeira proposta de oficina de Pintura Mural²²¹ surgiu no projeto de Descentralização da Cultura/SMC. Este projeto foi desenvolvido por mim em parceria com Renan Magnus²²², entre agosto de 1993 e novembro de 1995, no Centro Comunitário da Vila Elisabeth – CECOVE. A oficina chamava-se *Pintura Mural – Interferência no Espaço Urbano*, e sua proposta consistia em interferir esteticamente na comunidade. Desse projeto surgiram oito murais, o último dos quais tinha a área de 60m². Até 1999, esse era o maior mural do projeto da Descentralização²²³.

As oficinas se desenvolviam nos três turnos e atendiam a crianças e adolescentes. A metodologia baseava-se no desenvolvimento das linguagens de desenho e pintura e na busca de qualidade estética. Aos poucos se ampliava a dimensão destes desenhos em painéis, nos quais predominava uma construção coletiva. Nesta proposta do coletivo, trabalhava-se com as relações das figuras e com um fundo que as unificasse, como também com a contribuição de um participante no desenho ou na pintura do outro pintor. As pinturas murais realizavam-se junto com a oficina; conforme a natureza dos contratos dos oficineiros, estabelecia-se um prazo para realizar a interferência.

Quem contempla os murais, verá que a linguagem deles se concreti-

²²¹ Segundo Adroaldo Correia, coordenador do projeto da Descentralização/SMC entre 1993 e 1996, a proposta de Pintura Mural partiu de uma sugestão de Tarso Genro, então prefeito de Porto Alegre.

²²² Não foi entrevistado para esta pesquisa.

²²³ No *Atlas Ambiental de Porto Alegre* há um registro desse mural como “expressão popular da comunidade” (p. 203). Este *Atlas* é publicado pela Secretaria Municipal do Meio Ambiente – SMAM, em parceria com a UFRGS.

tizou, num primeiro momento, com cada um fazendo alguma imagem; depois é que se buscava unificar o trabalho. No segundo muro deste primeiro período surgiu um tema, o mar, que já havia sido pintado no muro da piscina do CECOVE. A primeira interferência fora daquele centro é um pouco do resultado dos dois muros, isto é, cada participante construía sua imagem enquanto tentava relacioná-la com a do parceiro.

O resultado estético dos murais relacionava-se com a qualidade de participação da comunidade, que se efetivava através da participação nas Oficinas. A diferença entre os murais desenvolvidos no primeiro ano do projeto na Vila Elisabeth e os do segundo era visível. O grupo que participou da primeira interferência externa era um grupo que não estava tão solidificado. As oficinas que eram oferecidas pela SMC através do projeto de descentralização, eram um espaço aberto e independente das outras propostas do Centro Comunitário gerenciado pela FESC. Assim, a oficina desenvolvia suas atividades e buscava formar seu grupo de participantes – o “grupo da oficina”. O período inicial de contrato era de quatro meses, já que nem sempre esse período possibilitava a formação de um grupo mais consistente, o que produziu a primeira pintura mural externa do Centro Comunitário, um resultado estético mais espontâneo.

Uma das propostas que buscaram tentar resolver esse problema da participação foi a seguinte: em cada início de oficina, promover um grande evento, uma mostra cultural, que sinalizasse à comunidade as diversas propostas culturais que iriam se desenvolver a partir daquele momento. Nesse sentido, realizou-se, na praça Lampadosa, na Vila Elisabeth, uma grande mostra de arte, em maio de 94. Essa mostra notabilizou-se pela exposição de artistas consagrados, apresentação de uma peça de teatro, funcionamento de oficinas de modelagem, bem como pintura e exposições de trabalhos da oficina de Pintura Mural, que há poucos dias havia reiniciado suas atividades. Durante

este evento, divulgavam-se na comunidade, através de panfletinhos, informações sobre a oficina de Pintura Mural.

Durante o ano de 94, a oficina de Pintura Mural da Vila Elisabeth produziu quatro murais. Com a mesma proposta metodológica anterior, as pinturas foram saindo do centro comunitário para a periferia. Os muros do centro eram então considerados “muros testes”, e a oficina conseguiu, nesse período, constituir um grupo mais coeso. Essa coesão possibilitou melhorar o resultado na estética dos murais. Dentre esses, podemos destacar o mural das bandeiras, inspirado na obra de Volpi, e o grande mural de 60m², que acabou marcando a finalização desse projeto na Vila Elisabeth.

Esse grande mural, que era uma parede de uma estofaria, se localizava no fim da linha do ônibus. A proposta de pintura desse mural caracterizava-se por apresentar vários corpos voando. Metodologicamente, ela foi resolvida através de pequenos moldes criados na oficina, nos quais cada criança ou adolescente se desenhava, em papel pardo, em diversas posições. Esses moldes recortados eram socializados e se multiplicavam no muro em espaços, posições e pinturas diferentes. Concluído, o mural foi inaugurado com *show* de *rock* de uma banda local e de *Rap* do grupo *Big Boys* da Restinga, bem como, é claro, com realização de uma oficina de pintura.

A oficina de Pintura Mural acabou saindo da Vila Elisabeth por motivos de desentendimento entre osicineiros e a coordenadoria do centro comunitário. Esta, além de ter colocado fora os trabalho da oficina, havia utilizado suas tintas para pintar um ginásio da escola vizinha. Estabeleceu-se um conflito, principalmente porque, tendo sido marcada uma exposição do projeto de Descentralização para novembro do mesmo ano, não havia material de pintura, razão pela qual osicineiros, desmotivados, pediram à Coordenação das Artes Plásticas da SMC autorizasse a ida deles para outro

centro, o CEPRIMA (Centro Comunitário 1º de Maio). Nesse centro é que a oficina foi desenvolvida entre agosto e novembro do mesmo ano.

Na experiência do projeto de oficina de Pintura Mural na Vila Elisabeth, pode-se afirmar que os “poderes oblíquos” resultaram na qualidade estética dos murais e na desmobilização dosicineiros. Percebe-se que a falta de informação, diálogo, engajamento da equipe como um todo sobre um trabalho proposto gerou diferentes olhares, que, muitas vezes, não se cruzaram, num objetivo que englobasse compreensão e ação comum. Nesse caso, entre outros questionamentos, pode-se propor este: O que pensam das oficinas de arte as pessoas que não trabalham com elas? Que objetivo imaginam elas ter uma proposta de trabalho com esta especificidade? Como é oferecida à comunidade essa atividade e que espaço comunitário existe nessas propostas? Ou, ainda, na falta do diálogo e de uma ação mais coletiva para a execução de uma proposta de política cultural no sentido amplo do termo, qual a lógica a ser priorizada?

Sobre a qualidade estética dos murais, percebe-se a obliquidade na participação menos ou mais efetiva da comunidade nas oficinas. Menor tempo de experiência estética se traduz em resultados diferentes de um tempo maior. A obliquidade não reside em maior ou em menor tempo da experiência estética, mas no ritmo do movimento de participação da comunidade, que leva a resultados nunca antes imaginados.

1^{as} MURAI INTERIOR DO CENTRO COMUNITÁRIO DA VILA ELIZABETH - "MUROS TESTES"



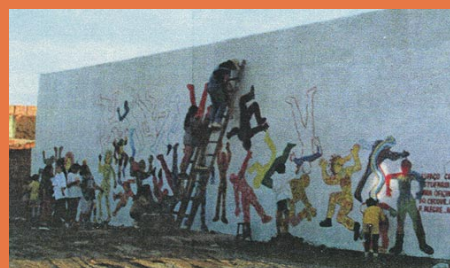
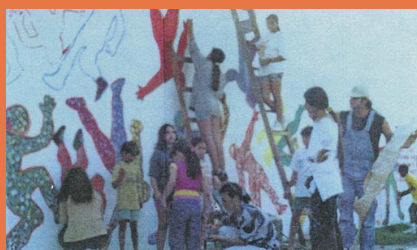
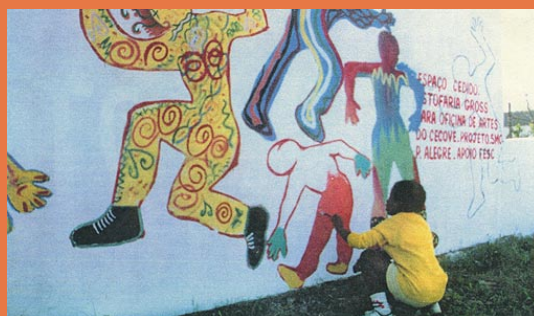
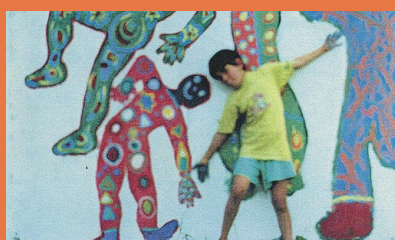
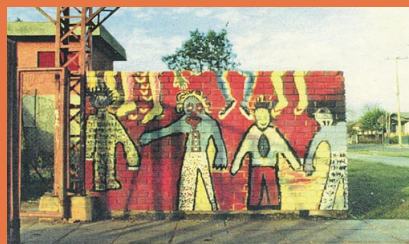
PINTURA NA PRAÇA LAMPADOSA - VILA ELIZABETH - CAMPANHA CONTRA AIDS



PINTURA MURAL EM UMA CASA DA COMUNIDADE - VILA ELIZABETH - ANO 1



PINTURA MURAL DO CENTRO COMUNITÁRIO DA VILA ELIZABETH - ANO 2



2.2.3 A oficina do Ceprima

O CEPRIMA era um centro no qual o Renan e eu já tínhamos um vínculo de trabalho de três anos com a FESC. Nesse espaço desenvolvemos um trabalho que conquistou o respeito da comunidade e da instituição. Como já estava marcada a exposição do projeto da Descentralização, resolvemos levar o projeto de Pintura Mural para esse local, em virtude das seguintes razões: nele já havia grande produção de material; a relação entre a comunidade participante e a oficina era muito produtiva; a implantação de uma nova proposta na oficina de Artes Plásticas efetuava-se sem maiores dificuldades. Como no CEPRIMA o muro externo do prédio estava muito velho e nunca havia sido restaurado para possibilitar a Pintura Mural, o grupo começou a interferir nos postes de luz. Mais de 60 postes foram pintados ao redor do Centro Comunitário. A cada grupo de dois ou três participantes, um poste era pintado. Antes de ir para a rua, o grupo criava pequenas maquetas com postes feitos de rolinhos de papel higiênico. Nesse período, o grupo também conseguiu produzir materiais para a exposição da Descentralização.

A experiência dos postes pintados trouxe surpresas. Uma delas foi a de que, embora não se tivesse desenvolvido uma relação de parceria com a SMOV²²⁴, com a secretaria responsável pela manutenção dos postes, as pinturas nunca foram apagadas. A manutenção consistiu em pintar os postes de branco, sem que as pinturas dos postes fossem desfeitas. Outra surpresa interessante foi a de que os postes acabavam servindo como pontos de referência para o Centro Comunitário: “É só seguir a rua com os postes pintados [...]”²²⁵. Subsistiram como uma espécie de “bem simbólico” da comunidade.

Essa oficina de Pintura Mural promovida pela SMC teve continuidade nos meses de abril, maio e junho de 95. Na exposição do projeto de

²²⁴ SMOV- Secretaria Municipal de Obras e Viação.

²²⁵ Expressão utilizada depois da pintura dos postes por moradores e profissionais do Centro Comunitário para indicar a sua localização.

Descentralização que aconteceu em novembro de 1994 foram expostas fotos dos murais da Vila Elisabeth e fotos dos postes pintados pelo grupo da oficina do CEPRIMA, além de vasto acervo de painéis, pinturas e maquetes. Embora já sem o vínculo com a SMC, as atividades de interferir na comunidade basicamente mantiveram a sua continuidade até ao término das tintas. As outras atividades aconteciam na Oficina de Artes Plásticas promovidas pela FESC no CEPRIMA.

Em 1995 Renam Magnus retirou-se do projeto de Oficinas de Artes Plásticas da FESC. No ano de 1996, a FESC implementou o projeto SASE no CEPRIMA, para a efetivação do qual foi utilizada a sala de oficina de artes. Ainda nesse ano, continuei trabalhando no projeto da oficina de artes, tentando garantir um horário aberto à comunidade, já que, nessa nova proposta, as oficinas deveriam atender somente às crianças vinculadas ao projeto. Em 1997, outro oficinheiro continuou a proposta de oficina de artes, atendendo somente ao projeto SASE desenvolvido no CEPRIMA. Em 1999, descentralizou-se o projeto SASE desse centro comunitário. Atualmente (em 2001), esse centro já não desenvolve nenhuma atividade de expressão artística, somente atividades esportivas.

Neste pequeno relato da Oficina de Pintura Mural que se desenvolveu no CEPRIMA, registra-se a potencialidade de a arte promover, através da interferência urbana, um meio de identificação com a comunidade. Os postes pintados tornaram-se um “bem simbólico” para a comunidade, a partir do momento em que significaram uma característica daquele “território”, isto é, a comunidade se apropriou dele como de um valor estético do lugar.

Na história da Oficina do CEPRIMA, registro também que havia uma dificuldade de valorização desse espaço por parte de colegas e, até mesmo, da coordenação, os quais, muito mais ansiosos por materializarem um resultado final, não só não compreendiam, mas também não apostavam

na importância do processo, não tendo sequer compreendido ou percebido o alcance do próprio “resultado final”. Resultado final, tão bem compreendido e explícito na apropriação pela comunidade, que, tendo dado o sentido de “bem simbólico” aos postes e tendo-os incorporado à estética do lugar, ressignificava e transcendia o espaço e a proposta da oficina. Esse resultado final também esteve presente na sensibilidade e na colaboração dos funcionários da Secretaria de Obras e Viação – SMOV, que, mesmo sem terem sido comunicados do projeto, isto é, sem terem recebido pedido licença para a pintura dos postes, nunca os apagaram nas suas manutenções mensais²²⁶.

Percebeu-se, nessa experiência da Oficina do CEPRIMA, que a distância histórica e cultural não promoveu nem a sensibilização nem a consciência de perceber e valorizar, usando a expressão de Dewey, que a “funcionalidade da arte não cessa; ela continua a agir pelos canais indiretos”²²⁷.

Nesse caso, muito mais a comunidade e a SMOV – os próprios canais indiretos – compreenderam, valorizaram e experimentaram o diálogo com a manifestação estética do que os próprios parceiros da implantação das políticas de socialização da arte.

²²⁶ Parte dos postes desta comunidade eram ainda de madeira. A pintura, feita de cal, exigia manutenção quase mensal.

²²⁷ Dewey, s./d., p. 140.

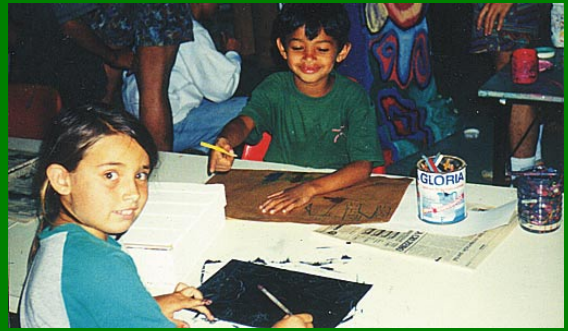
POSTES PINTADOS - CEPRIMA



POSTES PINTADOS - C E P R I M A



OFICINA DE ARTES PLÁSTICAS - CEPRIMA



EXPOSIÇÃO - CEPRIMA - FUNDOS



EXPOSIÇÃO USINA DO GASÔMETRO - NOVEMBRO/94



EXPOSIÇÃO - C E P R I M A - 1º/MAIO/95



2.2.4 Rubem Berta

Em 1994, foi desenvolvido pela SMC o Projeto Rubem Berta. Esta proposta de interferência estética não incluía a realização de oficinas e realizou-se somente com artistas. O objetivo deste projeto era proporcionar a melhoria estética dessa comunidade. Segundo Alex Ramires, que inicialmente fez parte da coordenação, “a proposta era criar uma nova cara para este lugar completamente caótico, desorganizado e este lugar passaria a ter não só uma cara diferente [...] tentar dar um incentivo para que as pessoas pintassem e cuidassem do seu lugar. Enfim, através de uma auto-estima cuidassem mais. Tava um lixo”²²⁸.

O bairro Rubem Berta é constituído de muitas invasões. Segundo Adroaldo Corrêia, os invasores eram cerca de dez mil, muitos dos quais haviam migrado da cidade para lá em 1984 e, à época do desenvolvimento desse projeto, estavam ameaçados de despejo. Além das casas, existem no local os condomínios da COHAB.

Segundo Ramires, o projeto tinha-se inspirado no La Boca e contava com a coordenação de Eleonora Fabre, professora do Atelier Livre, artista plástica e arquiteta. Para desenvolvimento do projeto, diversas reuniões haviam sido feitas com a comunidade, nas quais, conforme Ramires, “cada um podia dizer o que queria [...] mas houve embates. Para algumas pessoas aquilo era completamente desnecessário”.

O projeto se desenvolveu com a participação de diferentes cartunistas e desenhistas da cidade, entre os quais o Santiago, o Guazeli, o Zimberes, o Edu Oliveira... A SMC produziu uma série de postais do bairro pintado. Segundo Cláudio Ely, coordenador das Artes Plásticas da SMC, pouco resta dessas pinturas e nunca mais houve um contato desse gênero com

²²⁸ Entrevista realizada em 18.06.2000.

a comunidade.

Para Adroaldo Corrêia, uma das dificuldades do projeto Rubem Berta foi a de que não se havia ainda constituído uma comissão cultural do bairro para planejar eventos e oficinas. “Então essa expressão mais pública ficou meio solta [...] embora a comunidade concordasse que aquilo pudesse ser uma boa aquisição para si, ela não estava tão empenhada como outras, a proposta não partia de um desejo público, comum, organizado”²²⁹.

Na visão de Eleonora Fabre, o projeto, embora com boa intenção, não deixava de ser “meio imperialista”. “A proposta era dar qualidade estética àquele local onde as pessoas foram se apropriando e construindo irregularmente. Houve diversas reuniões com a comunidade e, para alguns, a proposta não fazia sentido”²³⁰. Quanto ao “desejo público”, Fabre acredita que a Prefeitura incidiu em erro ao ter dado tudo – mão-de-obra, artistas, tintas –, apesar do patrocínio. A comunidade recebeu um projeto. Apesar das discussões, não houve maior participação no sentido de se construir uma parceria. Segundo Fabre, “parece uma coisa ‘imperialista’, porque, apesar da estética ruim, era uma estética do lugar; e, se pararmos para pensar, é difícil de julgar, de lidar com isto”. Compendo com a expressão de Freire²³¹, me parece ter havido um diálogo “estético” bancário. Ou, nas palavras de Canclini, “a estética é um modo de relação dos homens com os seus objetos, cujas características variam segundo as culturas, o modo de produção e as classes sociais”²³². Está aí a teoria de Bordieu sobre a política estética do gosto.

O resultado, segundo Fabre, ficou muito bom, e a comunidade gostou muito. Uma história a deixou gratificada. Foi a de um sapateiro que tinha um ponto muito bom, estratégico para o comércio, mas que era pessoa

²²⁹ Entrevista realizada em 22.06.2000.

²³⁰ Entrevista realizada em 08.11.2000.

²³¹ Diálogo bancário, segundo Freire, é aquele que se reduz a um ato de depositar idéias de um sujeito no outro ou uma simples troca de idéias a serem consumidas pelos permutantes. (1980, p. 93)

²³² Canclini, s/d., p. 11.

muito simples, muito tímida, pelo que estava sempre atrás da cortina, “escondidinho nos fundos da sapataria escura”. Depois da pintura da sua fachada, por obra do cartunista Edgar Vasquez, “ele foi mudando, organizou a sapataria por dentro, deu uma outra cara para aquele ambiente. A gente via que aquela pintura ajudou-o a sair de trás daquela cortina”²³³. Novamente na concepção de Dewey, “a funcionalidade da arte não cessa, ela continua a agir por canais indiretos”²³⁴.

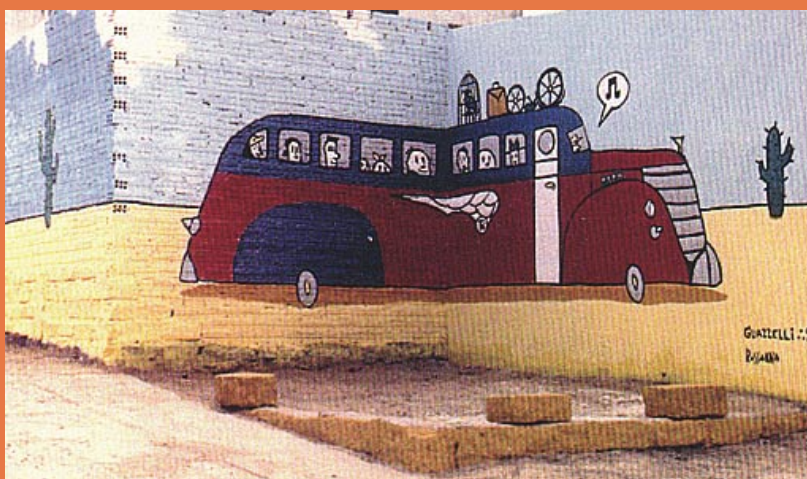
Sobre esta experiência, Fabre salienta ainda a relação das parcerias com as secretarias. Elogia a participação da equipe do DMLU²³⁵, que colaborou muito com a pintura e com a limpeza do local. Houve ainda pequenos debates e reflexões com a Secretaria do Planejamento, que, segundo Fabre, questionava se aquela iniciativa da SMC não legitimava, através das pinturas, a posse ou não dos espaços ocupados por invasões: a arte e sua capacidade de poder simbólico são às vezes também um poder ameaçador. Conta, ainda, que houve algumas confusões da comunidade em acreditar que aquela equipe da SMC poderia ser um “porta-voz” para suas soluções de regulamentação dos terrenos de posses. A situação era tão delicada, que, segundo Fabre, muitos que tiveram suas fachadas pintadas não quiseram participar das fotos de inauguração com os representantes do governo da época, por temerem vir a ser reconhecidos mais tarde.

²³³ Entrevista realizada em 18.06.2000.

²³⁴ Mesmo que esta experiência do Rubem Berta tenha imprimido essas diferenças de valores estéticos, que Dewey questiona na crítica que faz à filosofia analítica da arte, na qual exprime que a arte é experiência e não o objeto em si. A experiência do sapateiro está em fazer parte da obra “sentir-se beleza” – “ser felicidade” (Nietzsche). Esta experiência então relata o conceito de funcionalidade da arte de Dewey, segundo o qual o valor e a função especial da arte não residem em algum fim particular, especializado, mas sim em satisfazer à criatura viva, de maneira global, servindo a fins variáveis. (Dewey, s/d., p. 140)

²³⁵ Departamento Municipal de Lixo Urbano.

RUBEM BERTA



2.2.5 IPE-I: grupo “arte do beco” e mural da Antônio de Carvalho

Esta mesma proposta de um grupo de artistas interferir em uma comunidade, no intuito de promover qualidade estética, desenvolvida no bairro Rubem Berta, tentou-se implementá-la no conjunto habitacional IPE-I, na zona leste da cidade. O IPE-I, construído em 1969 pelo Instituto de Previdência do Estado, que se caracteriza por pequenos prédios e casas, a maioria das quais geminados, formando pequena vila dentro do bairro Jardim Carvalho. Segundo Cláudio Paulo, supervisor das oficinas da Descentralização de artes plásticas entre 1999 e 2000, e morador do bairro,

conhecedora do projeto desenvolvido no Bairro Rubem Berta, uma companheira da Associação Comunitária do IPE, da gestão ‘IPE pra Valer’ solicitou para a coordenação da Descentralização a possibilidade do desenvolvimento do projeto no nosso bairro. Mas, diferente do Rubem Berta, desejávamos desenvolver o projeto com artistas locais. Como não havia artistas na comunidade que trabalhassem com a dimensão do mural, surgiu então a proposta da oficina²³⁶.

Esta oficina de Pintura Mural foi inicialmente orientada por Eleonora Fabre, em 1995. Segundo ela, a oficina produziu apenas um mural no Centro Comercial, produzido por um ou dois adultos hábeis em desenho, os quais pintaram uma paisagem. O resto do público era constituído basicamente de crianças, que pintaram alguns pilares da associação que se localiza ao lado do Centro Comercial e um pequeno muro, que separa um prédio do outro. As pinturas das crianças se caracterizavam por serem espontâneas, isto é, por não terem sido precedidas por um projeto comum, planejado, de pintura mural. Fabre, que desenvolveu um projeto no bairro Parque Humaitá, onde não se concretizou um projeto de pintura mural, acredita que a maior dificuldade reside em formar um grupo, em estimular a comunidade.

No ano seguinte, em 1996, as oficinas, dando continuidade ao pro-

²³⁶ Entrevista realizada em 20.06.2000.

jeto no IPE-I, passaram a ser orientadas por Tereza Poester²³⁷. Nesse segundo momento, outros murais foram pintados no Centro Comercial do bairro, onde, segundo Cláudio Paulo, a gestão *IPE-I pra Valer*, da Associação Comunitária, vinha promovendo diversas atividades artísticas com o interesse de transformá-lo também em espaço cultural. A temática deles geralmente era constituída de imagens de paisagem. O grupo da oficina, orientado por Tereza Poester, participou da segunda pintura do muro da Mauá em 1997, produzido pela SMC.

Em 1997 as Oficinas foram retomadas no bairro IPE-I. Cláudio Paulo, diretor social da gestão “IPE pra Valer”, da Associação Comunitária do bairro, foi representante dessa comunidade na solicitação e defesa de projetos numa reunião do Orçamento Participativo – O.P., onde fez contato com Cláudio Ely, então coordenador de artes plásticas do município, para solicitar a continuidade do projeto, que se iniciara em 95. Como havia sobra de material, a Coordenação de Artes Plásticas se interessou por dar continuidade ao projeto, que estava sendo solicitado através do O.P. Cláudio Ely ofereceu um pequeno contrato a Cláudio Paulo, que já estava estabelecendo uma relação com as Artes Plásticas, no intuito de estimular a comunidade a se organizar para a continuidade do projeto. Segundo Cláudio Paulo, o projeto desenvolvido anteriormente não havia sido finalizado, tanto assim que havia ainda algumas paredes do Centro Comercial que não tinham sido pintadas.

Para dar continuidade ao trabalho que vinha acontecendo na comunidade, acabei sendo contratado por 40 horas, e, durante dois meses, em um encontro semanal, busquei encerrar o projeto de Interferência Plástica (Oficina Artística). O resultado deu super- certo e acabei oficineiro do projeto de Descentralização, nas Artes Plásticas²³⁸.

Segundo Paulo, para dar continuidade ao projeto, “mosquitinhos”, cartazes e convites foram distribuídos na comunidade e entregues aos

²³⁷ Tereza Poester que, na época desta pesquisa, estava fazendo doutorado fora do país, não pôde ser entrevistada.

²³⁸ Entrevista realizada em 20.06.2000.

antigos participantes. Como eles não apareceram, outras pessoas estimuladas acabaram formando um novo grupo, uma nova oficina.

Esta nova proposta não tinha a intenção monumental das propostas de murais. “Usávamos as paredes como um quadro negro”, afirma Paulo, que, depois de finalizado o período de 40 horas, foi contratado pela Descentralização por um período maior, já que conseguira fomentar um novo trabalho na comunidade. Para Renan Magnus²³⁹, que então era supervisor das oficinas de Artes Plásticas do projeto de Descentralização, “o trabalho do Cláudio Paulo foi o que melhor deu resultado neste período, e se identificava mais com a linguagem do grafite”²⁴⁰.

A Oficina desenvolvida por Paulo chamava-se *Colagem, Grafite e Cia.* e se utilizava de diversos materiais. O contrato, que aos poucos se estendia, acabou resultando em dois anos de trabalho. Segundo Paulo, a Oficina se realizou em diversos lugares da comunidade, porque, em certo período, houve um desentendimento com o pessoal da gestão “IPE pra Valer” da Associação:

Uma parte tinha a intenção de fazer daquele espaço um espaço cultural pra comunidade, e a outra queria transformar o espaço em um lugar em que a comunidade pudesse fazer festas particulares, ou seja, alugar o prédio para aniversários, festas de casamento etc. [...]. Essas diferentes propostas geraram muitas discussões, o que levou a uma cisão da gestão. No meio de tudo isso aconteciam pequenos boicotes, como material trancado, sumiço da chave da Associação etc. Ainda havia uma certa resistência porque ‘ligavam a gente ao PT’, já que as nossas idéias e projetos se identificavam mais com as propostas da Administração Popular. Depois de tantos boicotes e, bem dizer, expulso do espaço da Associação do IPE-I, resolvemos que, para dar continuidade à oficina, era necessário criar um nome para o grupo e colocar a oficina na rua. Assim fizemos um evento como repúdio a toda essa política da Associação, chamado ‘Arte do Beco na Rua’. O nome do grupo ficou sendo ‘Arte no Beco’. [...]. O Arte no Beco surgiu da vontade ou necessidade de se organizar mais, de não ficar em só uma oficina, um grupo, uma intervenção

²³⁹ Entrevista realizada em 06.07.2000.

²⁴⁰ *Idem.*

[...]. Todo o grupo de Teatro acaba virando um grupo, acaba tendo um nome e as Artes Plásticas não. Então, nesse momento, a gente resolveu criar o Arte no Beco pra fortalecer mais essa luta, e essa história do grafite na região²⁴¹.

O evento “Arte do Beco na Rua” aconteceu em uma semana, com diferentes atividades (pintura, orientada por Cláudio Paulo; papel machê, orientada por Lisiane Rabelo; e grafite, por Sílvio Ayala) e em diferentes lugares da comunidade, como no “Largo Comunitário”²⁴², na praça e em bares locais.

Aproveitamos as horas de oficinas de SMC e realizamos tudo em uma semana; nossa intenção era gerar um movimento, e finalizamos esta atividade com uma exposição no Bar do Milton; neste dia até pensávamos em nos transformar em uma ONG: queríamos garantir um espaço cultural no IPE-I²⁴³.

Assim, durante muito tempo, osicineiros, que já não ocupavam o espaço da Associação do IPE-I, utilizaram-se, para guardar o material, de um depósito de um supermercado próximo. Com isso, a atividade da oficina passou a se desenvolver na rua, por mais ou menos uns três meses; depois, na escola da comunidade Érico Veríssimo e na Associação Comunitária IPE-II. As resistências e dificuldades que se apresentaram no desenvolvimento desse projeto acabaram proporcionando a possibilidade de diversas interferências estéticas naquela comunidade, que se desenvolveram para além das paredes do Centro Comercial ou do “Largo Cultural”, tendo-se estendido ao muro da escola, da igreja e de alguns becos. Geraram também nos participantes a necessidade de fortalecer um grupo, o “Arte do Beco”, que existe até hoje e que, segundo Paulo, transcendeu as artes plásticas. “Aos sábados, promovíamos jogos de futebol com a gurizada do bairro, tipo um campeonato interno”. Foi criada uma ala chamada “Arte no Beco” numa escola de samba do bairro, na qual o figurino, a criação e a confecção foram

²⁴¹ Entrevista realizada em 20.06.2000.

²⁴² *Largo Comunitário* foi a denominação utilizada pelo Grupo “Arte no Beco” para o espaço – Pátio do Centro Comercial, na busca de que a comunidade olhasse, através de suas ações culturais, para este espaço como para um espaço de convivência comunitária e de experiências culturais.

²⁴³ Entrevista realizada em 20.06.2000.

feitos pelos integrantes do grupo. Outras oficinas surgiram a partir dos movimentos culturais gerados pelo Arte no Beco na comunidade, como uma oficina de Papel Machê, coordenada por Lisiane Rabelo, e a oficina de Fanzine, com o Sílvio Ayala, que acabou gerando o “Zine” “Escarro do Beco”, confeccionado até hoje. A produção do mural da Avenida Antônio de Carvalho, em 1999, contou com a participação daquele grupo. Para Paulo, que vê o grupo como um movimento da comunidade, uma outra experiência, para a qual este grupo contribuiu bastante, foi a solidificação do “Atelier da Região Leste”.

A proposta de “atelier da região” vem associada ao desenvolvimento da política cultural vinculada ao O.P. O “atelier da região” é uma proposta que a atual coordenação das artes plásticas tem a intenção de implementar nas regiões da cidade. Como as atividades culturais começaram, desde 1997, a fazer parte também do processo político-participativo do O.P., essa proposta deve surgir de uma necessidade ou demanda da comunidade. Assim, o “atelier da região” deve ser um espaço cultural que se forma através dessa demanda, que prioriza a continuidade das oficinas de artes plásticas. Após a solicitação ao O.P., naturalmente se irá buscando locais de referência e com infra-estrutura adequada, para se formar um espaço de atelier popular ou da comunidade. Nesse espaço, que vai se legitimando conforme a solicitação da comunidade, é que vem se solidificando e construindo a descentralização da produção cultural, ou seja, possibilita à comunidade, conforme seu desejo e necessidade, construir um espaço que venha fomentar a produção da expressão plástica local, considerada, por tanto, como cultura local.

A proposta da descentralização é fortalecer primeiramente um espaço cultural em cada região. Cada região agrupa várias microrregiões, que são os bairros da cidade. Segundo Albuquerque, coordenador do projeto de Descentralização, “para facilitar a fomentação cultural, a descentralização

elege uma micro – [região] para ser a referência de espaço cultural da região”²⁴⁴. Para Lisete Bertoldo, ex-Conselheira²⁴⁵ de Cultura da Região Leste, essa proposta de centralizar a fomentação cultural de cada região em uma micro promove, muitas vezes, a exclusão dos cidadãos das outras microrregiões do acesso à produção cultural.

*As regiões são muito grandes, o que às vezes fica difícil até mesmo para os Conselheiros dos Núcleos de Cultura colaborar na divulgação das atividades. Além disso, as pessoas muitas vezes não saem das suas micro-regiões para assistir um espetáculo de teatro, dança [...] em outro lugar. Os projetos da descentralização deveriam girar pelas micro-regiões de cada região; assim todos, realmente todas as comunidades terão acesso*²⁴⁶.

Bertoldo, que encaminhou uma reclamação ao Conselho do O.P. sobre a postura dos coordenadores da descentralização, ao suspeitar de interesses de estes desarticularem a Comissão de Cultura, questiona:

*Quem determinou que as atividades devem ser uma micro-região? O que faz uma micro-região ser escolhida para ser o espaço de referência cultural de uma região? A gente acaba suspeitando das relações existentes entre os Coordenadores e os Conselheiros das micro-regiões escolhidas. Um caso que relata bem esta história é o Atelier da Leste*²⁴⁷.

Sobre o atelier da Região Leste, Bertoldo relata o seguinte:

A proposta do ‘atelier da região’ já possuía um projeto piloto no Bairro Restinga. E como era interesse da coordenação das Artes Plásticas em possibilitar outros, a demanda juntou com a disponibilidade do coordenador em fazer este atelier. Foi votado na Comissão de Cultura da região e apresentado, e depois votado no CROP (Conselho Regional do O.P.). A Comissão de Cultura já havia feito antes um ‘lobby’ com os outros conselheiros das outras temáticas da região, explicando a importância do nosso projeto. O pessoal da Coordenação da Descentralização se opuseram porque acharam que tinha de ser colocado no Morro Santana (um bairro da região, que no O.P. são identificados como microrregiões), mas a

²⁴⁴ Entrevista realizada em 08.10.2000.

²⁴⁵ Segundo normas do O.P., detentores de Cargos de Confiança – C.C., não podem atuar como Delegados e Conselheiros do O.P.

²⁴⁶ Entrevista realizada em 12.06.2000.

²⁴⁷ *Idem.*

comissão bancou. Nas reuniões da Comissão de Cultura da região, ninguém da comunidade do Morro Santana apareceu; apenas um oficinheiro, mas ele não é representante da comunidade. Como a diretoria da Associação de Bom Jesus ajudaria, se comprometeu em divulgar as oficinas, a colaborar com os oficinheiros, acabamos levando e garantindo o atelier na nossa micro²⁴⁸.

Ainda na região leste, em 1999 se realizou o projeto “Pintura no Muro da Antônio de Carvalho”. Antônio de Carvalho é uma avenida muito grande dessa região, inaugurada com asfalto em 1993. Trata-se de uma das 195 grandes obras do O.P., não apenas em virtude de sua dimensão física ou solução que trouxe de acesso e melhoria do fluxo de trânsito para essa região e para a cidade, mas também e principalmente em virtude de sua representação de conquista, de uma obra extremamente necessária para a região e demandada através do O.P.

Esse projeto “Pintura no Muro da Antônio de Carvalho” significa, para Cláudio Paulo, que, a partir de 1999, se tornou o supervisor das oficinas do projeto de Descentralização nas Artes Plásticas, um “fecha-mento” dos projetos de Pintura Mural no Jardim Carvalho, outra micro-região da região Leste. “Na verdade, o que tínhamos ali, já era um grupo de atuação, o grupo do ‘Arte no Beco’ ”.

O muro da Antônio de Carvalho sempre esteve na cabeça do grupo é um muro enorme, bem visível [...]. Toda a ‘galera’ do grupo imaginava um grande grafite lá, e aí se buscou isto: ir atrás desta possibilidade. O projeto do muro da Antônio de Carvalho representa um pouco essa conquista da participação popular: a galera do Beco criou uma autonomia e foi buscar os canais que pudessem contribuir para esta ‘história’. A SMC apostou com patrocínio, e todo mundo se engajou. A Lisete Bertoldo, que na época era conselheira de cultura da região e se responsabilizou de construir o projeto, foi lá [...] pesquisou sobre grafite, murais etc. O pessoal que estava fazendo oficina de Desenho e Pintura no Atelier da Leste com o Nestor Del Pino, participou um pouco; buscou-se uma integração e os guris sempre planejando, discutindo, pintando, enfim executando o seu projeto com o apoio da prefeitura²⁴⁹.

²⁴⁸ Conforme material de divulgação da programação da SMC posto em anexo, nesse Atelier, no mês de novembro de 2000, foram desenvolvidas quatro oficinas de artes plásticas. Entrevista realizada em 12.06.2000.

²⁴⁹ Entrevista realizada em 12.06.2000.

O projeto se desenvolveu em 4 meses, durante os fins-de-semana. Nos primeiros 8 encontros, que aconteceram no sábado à tarde, diferentes artistas plásticos desenvolveram pequenos *whorkshops* de pintura nas paredes do Centro Comercial ou “Largo Cultural”, que foi então compreendido como muro teste. Nesses encontros, o pessoal do “Beco” experimentava, nessas paredes, experiências e técnicas orientadas pelos oficinairos, que serviriam para fazer refletir sobre o projeto a ser criado no grande muro da Antônio de Carvalho.

Os primeiros encontros, orientados por Carla Volkfort, tinham como proposta experimentar os materiais, sem a preocupação da construção da figura. A proposta pretendia concentrar-se nos diferentes resultados que surgiam com diferentes materiais, ou seja, através da construção de diferentes linhas, que, somadas, resultavam em manchas coloridas penetrando umas nas outras. Os participantes foram estimulados a observá-las, desenvolvendo a sensibilidade para o uso desses materiais. Qual o resultado de uma tinta PVA utilizada com um rolinho de espuma? Com um pincel largo? Com uma broxa? Qual a diferença da textura de um amarelo de liqui-base para um de PVA? A diferença de um movimento de punho para um movimento ampliado de braço? Os diferentes contrastes? As diferentes coberturas das áreas? As diferentes linhas e gestos? O objetivo desse primeiro exercício foi o de instrumentalizar os participantes para as potencialidades de cada material, para a soma deles e de seus diferentes resultados.

Os outros encontros foram “mais livres”, porque parte das paredes já havia sido pintada nesse primeiro encontro. Foram tomados alguns cuidados com as dimensões dos trabalhos ou, ainda, com o aproveitamento da própria textura da parede na criação de formas. O último painel já se preocupava mais com a mensagem da proposta do projeto de mural. Ao final de todos os encontros, o grupo se reunia no atelier do Cláudio Paulo, que

ficava muito próximo do “Largo Cultural”. Nesse espaço, planejavam-se o mural e o desenho, discutiam-se as oficinas, trocavam-se materiais, revistas... Era um ponto de encontro de todos os participantes do projeto.

A coordenação do projeto sempre estimulou a integração de diferentes pessoas. Assim, convidados especiais – oficinairos que já haviam desenvolvido atividades com o pessoal do “Beco” em um outro momento (como o Sílvio Ayala e Lisiane Rabelo) ou fomentado um vínculo com o pessoal que estava participando das oficinas do atelier da leste, localizado em outra microrregião, e, ainda, outros oficinairos da Descentralização das Artes Plásticas que participaram da pintura – fizeram com que esse projeto contasse com mais ou menos 25 pessoas, que atuavam em diferentes horários.

O muro da Antônio de Carvalho é um grande muro de arrimo, que segura um morro e que protege de um futuro desabamento o asfalto ou as famílias lá residentes. Por isso, a proposta do projeto acabou buscando uma relação com uma vegetação restante, mas muito arborizada e fechada, que fica acima e atrás do muro. A pintura retrata árvores e matas de uma viva cor, de um lado com tamanhos monumentais e, do outro, com a vida poluente da cidade, que destrói a natureza, ou seja, um pouco da realidade nacional, da realidade daquele lugar, daquele morro que foi cortado ao meio, onde permanecem casas simples para a construção da avenida. Tudo isso constitui-se em “prato cheio” para a linguagem do grafite, que geralmente tece crítica à vida da cidade.

A partir desse grande mural, os meninos do “Arte no Beco” vêm construindo pequenas intervenções no bairro sem cedência de espaço, ou seja, vêm fazendo o grafite “na sua raiz”. Além disso, vêm participando de diferentes projetos, acompanhando as pessoas que conheceram no muro da Antônio de Carvalho. Entre tais projetos, encontra-se a pintura de um corredor de tapume no Centro Administrativo do Estado (em dezembro de 1999), cenário da Festa

do Cinema (jul./2000). Para a inauguração do mural da Av. Antônio de Carvalho, foi realizada uma pequena festa na frente do mural, com a distribuição de um “zine”, bem como outra festa no atelier do Paulo, o local de encontro do pessoal do projeto.

O resgate da intensa história da Oficina no IPE-I revela que a proposta inicial, “inspirada” na experiência do projeto da pintura desenvolvida no Rubem Berta, ganhou autonomia, fortalecida na construção de espaços de subjetividade coletiva. A linguagem grafite *Hip-Hop* predomina na estética das interferências promovidas pelo grupo Arte no Beco. As ações dele lembram os movimentos e as intenções do grupo Sprayssão, da Vila Divinéia. Pode-se dizer que, como o grupo da Divinéia construiu, por um momento, sua “cidadania artística” na cidade, assim o grupo Arte no Beco também vem construindo a sua, através do que Foucault sugere como *ética da estética da existência – a amizade*²⁵⁰. A experiência da Oficina do IPE-I provoca ainda a reflexão sobre um perfil de oficinairo condizente com este trabalho. Tome-se como exemplo o oficinairo Paulo.

A atração desse oficinairo, que então iniciava, de forma autodidata, uma relação com a estética plástica, ilustra que uma articulação política, na qual se inclui a relação comunitária com um desejo colaborativo, ou, na própria expressão desse oficinairo, “uma relação mais engajada”, serviram como base para ele se tornar um oficinairo de Artes Plásticas na proposta de oficinas descentralizadas.

Sabe-se que uma das dificuldades dessa proposta é justamente a de fomentar a participação da comunidade. Daí se percebe a necessidade de um oficinairo que seja capaz de mobilizar, articular e construir um espaço de

²⁵⁰ Cf. Ortega (1999, p. 171): “O projeto Foucaultiano de uma ética da amizade no contexto de uma possível atualização da estética da existência permite transcender o marco da auto-elaboração individual para se colocar numa dimensão coletiva. A amizade supera a tensão entre o indivíduo e a sociedade mediante a criação de um espaço intersticial (uma subjetivação coletiva) susceptível de considerar tanto necessidades individuais quanto objetivos coletivos e de sublinhar sua interação. Processos de subjetivação dão conta da produção de formas de vida e de sociedade. Nem todas as subjetivações têm um tipo de sujeito como objeto; existem subjetivações sem sujeito (de tipo acontecimento) e subjetivações coletivas `as quais a amizade pertence”.

expressão cultural da comunidade. Esse perfil aponta mais para uma estética de ser do que para uma sofisticação técnica e acadêmica.

Associando a compreensão de engajamento do oficinairo Paulo à necessidade de um perfil mobilizador e desejoso, somado a um espírito colaborativo para a fomentação de espaços culturais na comunidade, faz lembrar da concepção de Paulo Freire sobre ação cultural e o papel do educador popular. Freire conceitua ação cultural como ação política, pôr isso ação com eles”. E para isso, sinaliza nosso teórico da Pedagogia da Libertação, que é necessário engajamento do Educador Popular. Essa forma de ser e estar no mundo levou Paulo a se tornar, mais tarde, Supervisor das Oficinas de Artes Plásticas do Projeto de Descentralização²⁵¹.

Outro aspecto importante na proposta de descentralização é a possibilidade de, mesmo dentro de um processo de governo de esquerda, que tem como proposta um governo democrático e transparente, se estar fomentando a exclusão, através do “fenômeno do aparelhamento”.

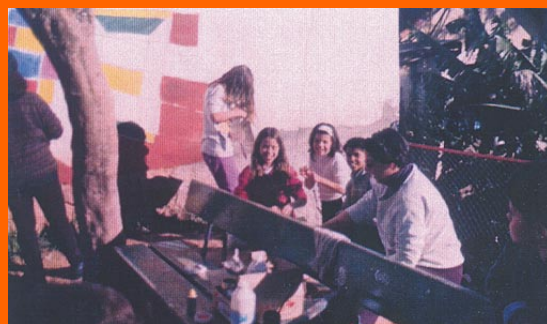
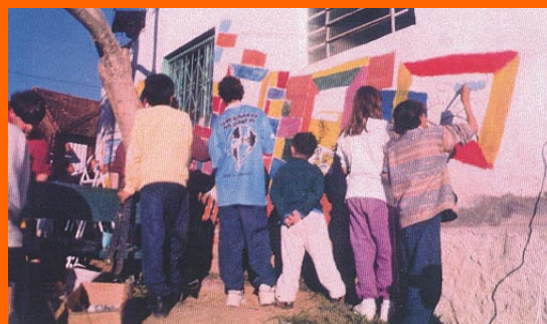
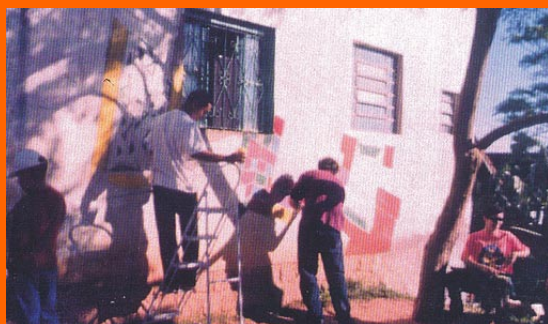
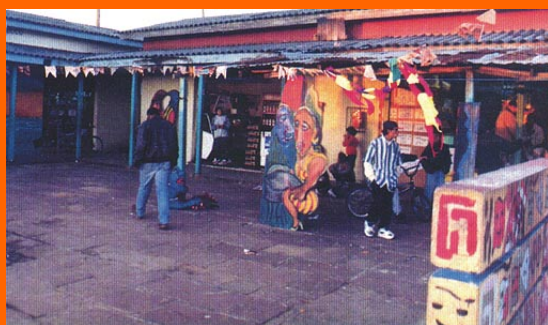
Na história da Oficina do IPE-I, essa possibilidade se traduziu através do processo de implantação do Atelier da Região, em cujo processo de tomada de decisão a comunidade organizada teve que se mobilizar de forma articulada e com pressão para que prevalecesse a sua decisão, como se referiu acima. O exemplo analisado sugere que a decisão final poderia ser centralizada pelo Coordenador.

²⁵¹ No final desta pesquisa, Paulo assumiu o cargo de Supervisor Geral das Oficinas da Coordenação da Descentralização da Cultura.

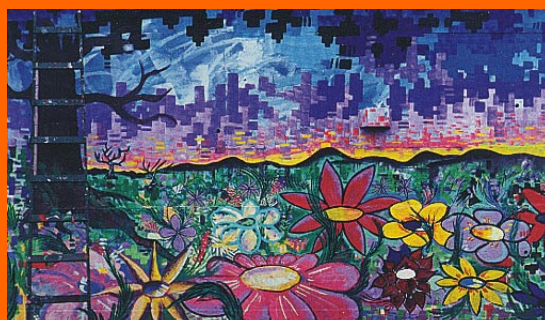
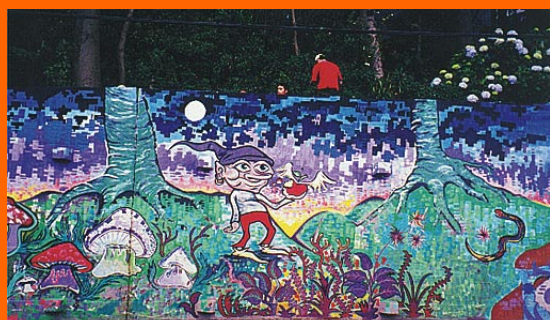
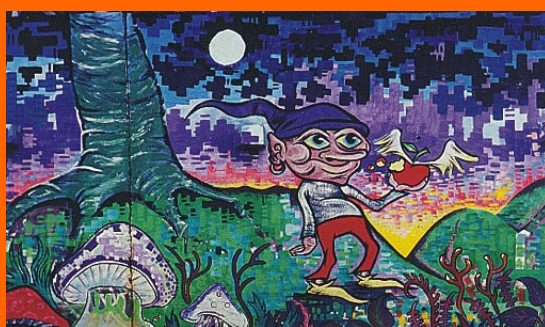
1ª PINTURA MURAL REALIZADA NO IPE - 1



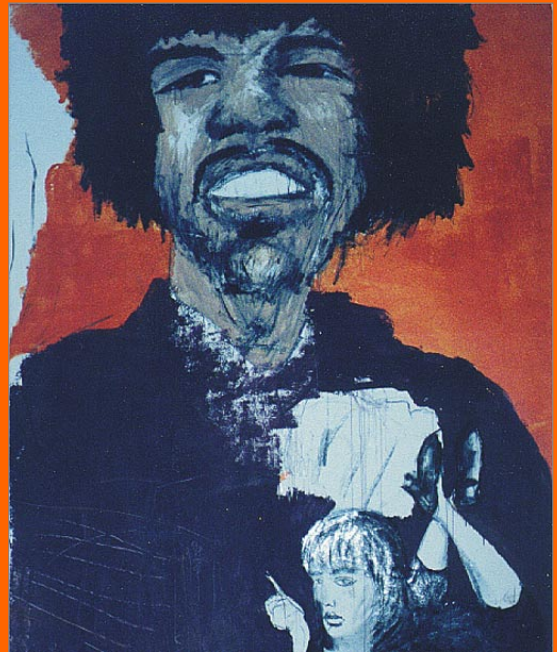
ATIVIDADES "ARTE DO BECO NA RUA"- OFICINA DO IPE



MURAL DA AV. ANTÔNIO DE CARVALHO -oficina do IPE



FESTA DO CINEMA



MURO DO SÃO PEDRO - PRODUÇÃO ARTE NO BECO



2.2.6 Vila Renascença

Entre 1998 e 1999, desenvolveu-se, na Vila Renascença, um projeto de oficina de pintura que acabou resultando em pequenos murais. Essa Vila, que, como a Vila Lupicínio Rodrigues, se localiza muito próxima ao Centro Municipal de Cultura, designado por esse mesmo nome do compositor gaúcho, vem sendo um dos principais objetivos de relação de intercâmbio cultural e de propostas de democratização da arte, principalmente pela Coordenação de Artes Plásticas. Essa intenção política e cultural se dá em relação ao espaço do Atelier Livre, que se localiza nesse Centro de Cultura e que não tem público dessas comunidades carentes vizinhas na participação dos cursos de Artes²⁵².

A oficina de Pintura, nesse local, desenvolvida por Jane Milman, deu continuidade à proposta de solicitação de Oficinas de Descentralização ao O. P., proposta que começou a ser praticada por essa comunidade desde 1997. Essa prática política e a priorização da cultura nessa Vila se deu por efeito de diversas iniciativas de ações culturais, que foram priorizadas no investimento do projeto de Descentralização – coordenação das Artes Plásticas, nessa comunidade, em busca de um intercâmbio entre ela e o Centro Cultural. Entre essas iniciativas de ações culturais estão as oficinas de Artes desenvolvidas em 1995, sob orientação de Ana Rosário e Wilson Calvacanti. Embora as iniciativas tivessem acontecido na Vila ao lado da Lupicínio Rodrigues, tinham como objetivo ampliar esse diálogo do Centro Cultural com essas comunidades. Desses projetos, um forte vínculo com aicineira Ana Rosário, também moradora da região, gerou, mais tarde, uma performance que produziu uma intervenção em mural não monumental na inauguração da Vila reformada, fato marcante na comunidade da Vila Renascença, que aconteceu em virtude da conquista de sua regulamentação e

²⁵² Conforme já foi citado acima, o projeto de Descentralização vem, desde seu início, tentando estabelecer uma relação com essa região.

reforma através do O.P. Segundo Ana Rosário, que desenvolveu a atividade, o mural produzido teve como proposta retratar a conquista da comunidade no O.P

A imagem que foi pintada era de uma pessoa com uma casa na mão, e ao redor dela a comunidade comemorando. O mural era bem infantil: tinha desenho de crianças, de cachorros e bichos [...]. O mais interessante é que o material era reciclado da obra. Aproveitamos o resto das tintas da pintura das casas e os pincéis e criamos uma atividade ali. Foi uma iniciativa da comunidade, não tinha nada a ver com os projetos de oficinas de artes da prefeitura²⁵³.

A comunidade, dando continuidade a tal ação, solicitou, através do O. P., a seqüência das oficinas de artes, uma das quais foi desenvolvida por Jane Milman, que trabalhou com a oficina de desenho e pintura.

Segundo Milman, como era do interesse da Coordenação de Artes Plásticas fortalecer, cada vez mais, o intercâmbio entre o Atelier Livre e as comunidades vizinhas, esta oficina funcionou inicialmente no espaço do Atelier Livre. “Durante os três primeiros meses, as oficinas funcionavam no Atelier: a proposta era conscientizar aquela comunidade que este espaço é um espaço público, que pode ser utilizado por todos, e não só pela elite que freqüentava”²⁵⁴.

A participação da comunidade consistia basicamente de crianças, principalmente porque as oficinas trabalhavam à tarde e porque, segundo Milman, eram as crianças as pessoas que mais se interessavam pela atividade. Como o projeto de Descentralização tem como seu público-alvo adolescentes e adultos a partir de 15 anos, em virtude da idéia de que essa é a idade em que se pode começar a fomentar os conselhos de cultura da comunidade, a oficina orientada por Milman ficou fora das propostas da Descentralização.

²⁵³ Entrevista realizada em 08.08.2000.

²⁵⁴ Entrevista realizada em 17.08.2000.

*Tive que mostrar, através de uma reunião, para o pessoal da Descentralização, que o problema da falta de participação dos adultos não era meu, mas da abordagem. Não adiantava abrir uma porta física de 30 m. de distância se a porta ‘psicológica’, subjetiva, estava pra mais de 500 km. Se foi a comunidade que solicitou a oficina, devia ela determinar. Assim, através dos contatos com uma líder comunitária, pensou em realizar um **whorkshop** na comunidade para ‘seduzir’ as pessoas, aproximá-las da produção artística. Então surgiu a idéia de fazer um mural. Levamos as tintas e, num sábado, realizamos a atividade que iniciou as 10 horas e finalizou-se as 20 horas. A participação foi ampla, de adultos a crianças²⁵⁵.*

Segundo relato de Milmam, a oficina, que tinha a previsão para 3 meses, acabou desenvolvendo-se em 9 meses. Ela iniciou no segundo semestre de 1998 e teve continuidade entre março e maio de 1999. O resgate dessa história parece evidenciar que a pintura orientada por Jane Milman era a continuidade da conquista da comunidade através do O.P., também retratada pela comunidade no mural orientado por Ana Rosário, no evento de inauguração da Vila reformada. A linguagem da expressão plástica foi utilizada para contar a história da comunidade.

A obliquidade manifestou-se nos movimentos da comunidade que expressam dois desejos, o primeiro dos quais é a necessidade de atuar no seu local, na sua rua. Em outros termos, para essa comunidade, a oficina de pintura, que deveria funcionar dentro do Atelier Livre segundo a iniciativa da proposta da Descentralização, que caracterizava seu objetivo de “via de mão dupla”, só obteve seu sucesso, garantindo a participação do seu público-alvo, quando se “descentralizou” da Descentralização que atuava para essa comunidade no Centro Cultural que ficava na rua ao lado. O segundo consistia de uma manifestação estética mais participativa, que fizesse parte da vida do cotidiano, caracterizando a necessidade de essa comunidade dar para a proposta da oficina um sentido utilitário para si mesma (a comunidade). A linguagem da oficina e a técnica por ela oferecida serviram-lhe de forma de registro, de resgate, de símbolo de suas conquistas. Aquilo que, em princípio,

²⁵⁵ Entrevista realizada em 17.08.2000.

devia acontecer no papel, nas salas do Atelier Livre com a participação do público-alvo, meta da proposta das oficinas da Descentralização, acabou criando vida somente nas paredes da própria comunidade.

Para Milman, que, segundo afirma, não fez pintura mural, mas que apenas se utilizou das paredes “das casas, dos pedaços dos muros dos portões, como suporte para desenvolver as técnicas de pintura”, esse projeto

Foi um dos projetos mais lindos que já fiz na minha vida. No início, o pessoal não queria ceder os muros: achavam que era pichação. Com o tempo começaram a ceder paredes das casas [...]. Pessoas que não se falavam, começaram a se falar. Fizemos uma reunião para pensarmos nas pinturas e resolveram pintar a sua história, de como eram alienados antes do O.P., e que, depois, organizados, conseguiram transformar a ‘favela’ em Vila. A pintura é como uma ‘Via Crucis’: cada parede um momento da história deles, antes, durante e depois desta conquista²⁵⁶.

O trabalho desenvolvido por Milman resultou na pintura total do Beco 17 de Julho. O resultado demonstra qualidade no diálogo entre a linguagem do desenho da comunidade, o retrato de sua história e o conhecimento ou aprendizado sobre a utilização da cor e das técnicas de pintura. O pessoal da Oficina da Vila Renascença participou da pintura não só do beco 17, que ficou completamente colorido, mas também da Pintura no muro do Pão dos Pobres. Milman, que vem de uma formação erudita da arte, acredita que a Vila tem uma relação forte com a arte-educação.

Eles continuaram pintando depois sem a minha presença: pintaram uma parede com o fundo amarelo e retrataram as lideranças comunitárias. De certa forma, acreditaram, apostaram, se conscientizaram do poder da arte como transformadora. A arte transforma porque eu crio uma imagem, crio um pensamento [...]. Seu objetivo é ser como ela, ser criador, podendo transformar as coisas: esse é o potencial que a arte tem²⁵⁷.

²⁵⁶ Entrevista realizada em 07.08.2000.

²⁵⁷ Entrevista realizada em 17.08.2000.

Segundo Milmam, houve algumas críticas severas ao resultado estético das pinturas construídas na comunidade da Vila Renascença: alguns acharam ser “de elite o resultado de um trabalho de uma oficina de pintura”. Será que o campo de poder da linguagem da estética grafite *Hip-Hop* está tomando conta das propostas de pluralidade e de interferência urbana, promovidos pelo projetos de Descentralização?

Depois desse projeto, nenhum outro foi desenvolvido nesse local pelo projeto de Descentralização da SMC. Segundo Cláudio Paulo, supervisor das oficinas de Artes Plásticas do projeto de Descentralização desde 1999, “as atividades da Descentralização das oficinas de artes desta região Centro se encontram no Atelier Livre”²⁵⁸. Assim, essa comunidade tem que se ocupar desse espaço público para desenvolver atividades em sua comunidade.

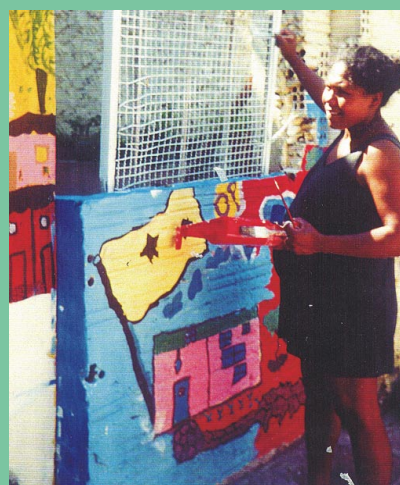
Em 1999, dois projetos de Oficina de Grafite foram implementados pela Descentralização em centros culturais: um, no Atelier Livre, sob orientação de Sílvio Ayala, que teve como um dos seus objetivos estimular a participação das comunidades locais, como as da Vila Renascença e as de outras regiões da cidade; outro, no Museu Histórico José Felizardo da Costa, sob a orientação de Marilice Corona, que teve como um dos seus objetivos trabalhar em parceria com o projeto de Educação Patrimonial, visando evitar a pichação que vinha sendo feita no museu pela “gurizada” da comunidade.

Segundo os relatórios de Ayala, houve participação de alguns adolescentes da Vila Renascença na oficina de Grafite. Se essa iniciativa, que acabou promovendo a pintura das paredes do Beco 17 de julho, ampliou a participação e o consumo cultural dessa comunidade em outras oficinas ou em atividades oferecidas pelo Atelier Livre ou pelo Centro Municipal de Cultura, somente se saberá através de pesquisas em outros arquivos e relatórios.

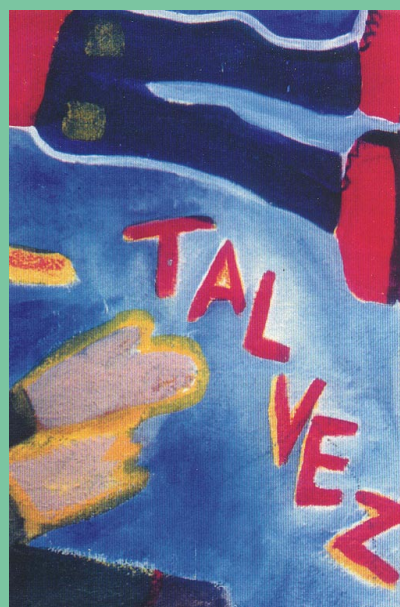
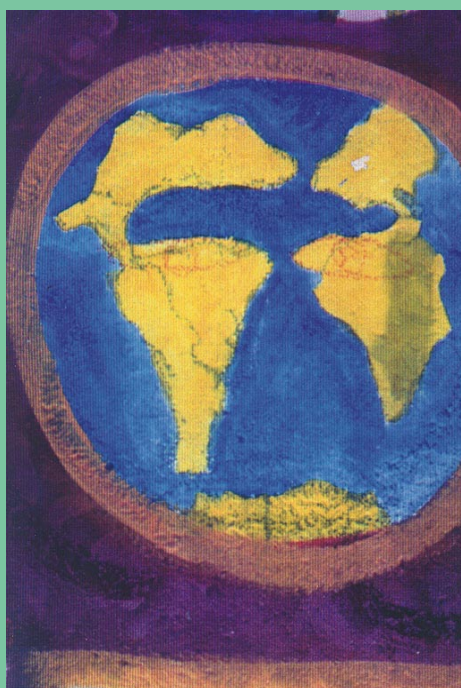
²⁵⁸ Entrevista realizada em 10.07.2000.

Percebe-se, na história da Oficina da Vila Renascença, a dificuldade de se fomentar o diálogo entre a arte e as comunidades vizinhas que se encontram em situação de vulnerabilidade social. A dificuldade desse diálogo verte, como se relatou acima, de um processo de distanciamento histórico e cultural da arte. No caso da Oficina da Vila Renascença, percebe-se que a dificuldade de estabelecer esse diálogo brota mais da instituição cultural do que da própria comunidade. No afã de alcançar um objetivo ideológico de democratização do uso de espaços públicos, neste caso o Atelier Livre, efetuou-se uma “pressão” no processo dialético de construção deste espaço com a comunidade, uma “espécie” de diálogo bancário, na compreensão do direito de uso e de apropriação dos espaços públicos para todos. No empenho por alcançar esse “objetivo político ideológico”, de democratização dos espaços públicos, parece que faltou a sensibilidade de perceber que a participação das crianças nas oficinas poderia ter sido “porta de entrada” do diálogo entre esse espaço público e a comunidade vizinha. Parece que a ansiedade da busca de um resultado final ficou, nesse momento, acima da construção de um processo amplo de participação.

VILA RENASCENÇA



VILA RENASCENÇA



MURAL REALIZADO PELO GRUPO DA OFICINA DA VILA RENASCENÇA - PÃO DOS POBRES



2.2.7 Oficina do museu

A Oficina de Grafite que foi desenvolvida no Museu Joaquim Felizardo ficou conhecida e apelidada como “Oficina do Museu”. Esse projeto, que iniciou em abril de 1999 e terminou em janeiro de 2000, buscou, através dessa oficina, da articulação entre a comunidade e os pichadores, bem como da preservação do museu e do projeto de Educação Patrimonial, uma relação de cuidado na preservação deste espaço cultural de memória da cidade.

A divulgação, feita através de cartazes, na comunidade fez com que aproximadamente 60 adolescentes tivessem interesse em “aprender Grafite”. Segundo Cláudio Paulo, a proposta do museu era aproveitar as oficinas da Descentralização para acabar com as pichações que vinham sendo feitas no pátio da antiga casa da família que abriga o museu. O pátio da casa é aberto à comunidade, que freqüentemente passeia por ali. Assim, os muros internos do pátio e do museu ficavam expostos à pichação. Como o museu tem um projeto de Oficinas de Educação Patrimonial e como existem projetos de Descentralização, pensou-se em fazer uma parceria, tendo-se chegado até a pensar que essa oficina, esse trabalho, representariam o “Quarto Tempo” do museu.

O Museu José Felizardo, que é o museu histórico do município, tem como proposta retratar a vida da cidade em três tempos: primeiro, o da ocupação; segundo, o do desenvolvimento comercial; terceiro, o do desenvolvimento industrial. A proposta da Oficina de Grafite representaria o momento atual. A proposta de Educação Patrimonial tinha a intenção de trabalhar com os objetos de acervo do museu e com a representatividade da importância de preservar a memória da história e daquele espaço público. Para Corona, não foi possível desenvolver essa proposta nesse período. Na avaliação do trabalho, a coordenação chegou a pensar que a Oficina de Grafite não atingiu os objetivos.

O pessoal da coordenação do museu não compreendeu que a princípio era necessário trabalhar com a auto-estima daquele pessoal, de encorajá-los a criarem. Esta era a proposta da oficina. O pessoal que participava da oficina não se identificava com o museu. E, como queriam que eu desenvolvesse a proposta de Educação Patrimonial, e com o tempo, fui percebendo que não era o momento, fui desenvolvendo, com eles, outras coisas que acabavam se referendando a isto, como, por exemplo, a poluição visual da cidade, o sentido de pichação, de destruição do patrimônio [...]. Educação Patrimonial não estava só na referência dos objetos do acervo do museu. No fim da reunião de avaliação, entenderam que, após esse momento, é que se poderia iniciar um trabalho mais ligado ao museu, já que agora os meninos se identificavam como o “Grupo do Museu”. Fizeram até um logotipo, usando como referência uma das janelas antigas do prédio. E nunca mais teve pichação no museu²⁵⁹.

Na “Oficina do Museu”, dos 60 inscritos permaneceu o número aproximado de 20 a 30. Muito ligados à linguagem grafite *Hip-Hop* que Corona identifica como “já meio estereotipada”, parte dos adolescentes mostrou certa resistência à oficina, identificando-a mais como de Artes Plásticas do que de Grafite, já que imaginavam uma forma para a manifestação estética de grafite, o que gerou esvaziamento. “Era necessário mostrar para eles a importância das diferenças. Dizia sempre: Se temos 20 aqui, 20 propostas diferentes, 20 idéias diferentes, desenhos diferentes etc.”. Corona, que não é contra a manifestação estética Grafite *Hip-Hop*, diz que acredita na necessidade de aquela expressão ser legítima expressão as pessoas envolvidas com o movimento.

Depende muito de onde você vai dar a oficina, porque existem os grupos de Hip-Hop de Porto Alegre, existem e são engajados com os movimentos de música e de dança, movimentos sociais e comunitários e tal. Daí é legítimo porque aquilo é a cara deles, é a manifestação deles, é a identidade deles. [...]. Se eu fosse dar oficina na Restinga²⁶⁰, por exemplo, tentaria fazer um somatório entre o que eu sei e o que eles sabem e querem. Eu também não poderia esquecer tudo o que sei, nem pedir a eles que não fizessem nada daquilo que eles querem. A proposta deve ser um soma-

²⁵⁹ Entrevista em 05.07.2000.

²⁶⁰ Bairro de Porto Alegre que se localiza na região sul da cidade. Há forte presença da comunidade negra da cidade. Faz mais de 10 anos que se vem tentando constituir como município. Uma de suas lutas consiste no “famoso” Pólo Industrial da Restinga, que as administrações públicas não conseguem resolver. É forte o movimento *Hip-Hop* nessa região, existindo, em 1994, quase 80 grupos de *Rap*.

tório das duas coisas. Neste caso, entenderia uma legitimidade daquela manifestação estética²⁶¹.

O projeto resultou em pequenos murais no pátio do museu. Embora a ligação com a ideologia do movimento *Hip-Hop* e sua estética estejam fortemente presentes, percebe-se, na qualidade estética dos murais construídos pelos adolescentes iniciantes, certo domínio de resultados de texturas e de contrastes que, segundo Corona, constituem “resultado de investigação da plástica”.

O Hip-Hop propõe efeitos de 3 D, que interessa muito aos jovens, por isso se identificam. O que se estimulou foi uma paralela possibilidade de linguagens de pintura que não estão presentes, muitas vezes, na estética do Grafite Hip-Hop, ou seja, um tratamento de superfície, sobreposições de cor [...] uma investigação, uma exploração de diversos universos da plástica, e que vai além, muitas vezes, do Hip-Hop²⁶².

A Oficina de Grafite do Museu finalizou-se em janeiro de 2000. Nesse período, foi produzido, em 11 de dezembro, um evento chamado “*Graffiti e Rap no Museu*”, que foi organizado pela oficina e pelo projeto de Descentralização, pela Comissão de Cultura da região Centro, pela Associação dos Moradores da Cidade Baixa e pela coordenação do Museu. Para esse evento, diversos grupos de *Rap*, *Break* e graffiteiros foram convidados. Participaram, segundo Paulo, “umas 100 pessoas”. Esse projeto já não acontece no espaço do museu, mas se centralizou no Atelier Livre da Prefeitura, já que os dois espaços culturais pertencem à mesma região.

O resgate da história dessa oficina leva a perceber que a *obliquidade* esteve presente em um outro interesse da comunidade participante. Diferentemente da proposta da coordenação do museu, a linguagem do grafite (melhor, do pseudo-grafite) serviu para retratar um quarto tempo, no qual a linguagem estética da cultura popular americana, com seus *Rap's*,

²⁶¹ Entrevista realizada em 05.07.2000.

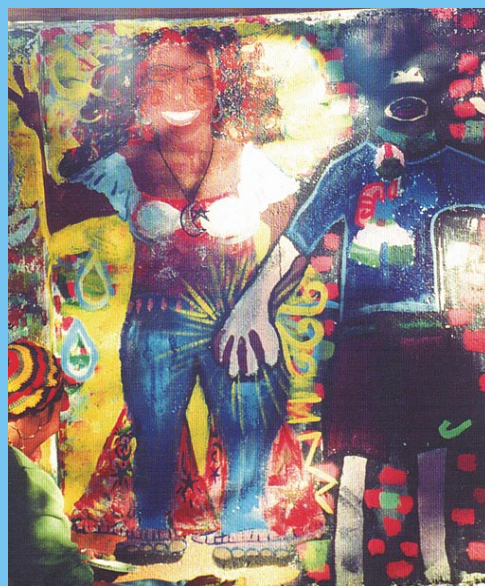
²⁶² *Idem*.

MC's, *Break's* e o seu *Graffiti* parecem ter interessado mais do que a história da cidade. Diferentemente da lógica preservacionista da política cultural patrimonial, a da preservação da identidade de raiz, a oficina de grafite, através da sua obliquidade, talvez tenha preferido a lógica da identidade inventiva. Manifesta-se, assim, grande desafio à política cultural patrimonial²⁶³. Nesse caso, a identidade com a cultura popular americana talvez tenha sugerido a esses jovens, através da linguagem do grafite americano, muito mais a possibilidade de apropriação de espaços e de inventividade de uma identidade do que a “releitura” da identidade de raiz, proposta pela coordenação do museu, em que talvez tenha surgido o inventivo para o que deve ser preservado.

Pode-se dizer que a hibridação cultural da linguagem da estética do grafite com a arquitetura da casa em que se localiza o museu, só fortalece o conjunto dos múltiplos estilos: a casa, cuja arquitetura se caracteriza por uma transição entre o colonial luso-brasileiro e o estilo neoclássico, e o pátio, que se caracteriza-se como terreno rural, dialogam agora com as pinturas murais estilizadas, tipo grafite americano.

²⁶³ Sobre os conceitos de Patrimônio na lógica preservacionista de identidade de raiz e na lógica fomentadora da identidade inventiva, olhar Coelho (1997, p. 286).

OFICINA DO MUSEU



MURAL DA OFICINA DO ATELIER LIVRE



PAINEL- CENTRO ADMINISTRATIVO DO ESTADO
(OFICINA DO MUSEU E DO ATELIER)



2.2.8 Oficina do atelier

Paralelamente à “Oficina no Museu”, realizou-se, no Atelier Livre, a Oficina de Grafite, orientada por Sílvio Ayala. Essa oficina, desenvolvida no período de agosto a dezembro de 1999, veio fortalecer o uso do Atelier como um espaço público, também ele a serviço do projeto da Descentralização. Inicialmente ela contava com 25 inscritos, grande parte dos quais pertencia a uma listagem de espera da “Oficina do Museu”, que, por efeito de falta de espaço, também ela não pôde atender a todos, pelo que priorizou os 30 primeiros. Mais tarde, a “Oficina do Atelier”²⁶⁴ chegou a ter 60 interessados, número que foi se reduzindo em função do andamento da atividade e da identificação com a proposta, tendo permanecido entre 20 a 30. Segundo Paulo, “houve uma ‘auto-seleção’. Na verdade, muitos se inscrevem, mas poucos conseguiram permanecer na construção do processo”²⁶⁵.

Segundo relatório de Ayala²⁶⁶, os motivos da “alta procura” pela oficina são basicamente quatro:

- *O fascínio que o Grafite tem como expressão artística (ainda em descoberta) atraindo jovens e outras pessoas de sensibilidade.*
- *A localidade central da Oficina, abrangendo gente de todas as zonas, sem estabelecer limites bairristas ou compor um grupo por área x da cidade (como costumeira nas outras oficinas comunitárias).*
- *A ascensão do movimento Hip-Hop, pela disseminação dessa linguagem como força popular e pela propagação da mídia.*
- *O fato da Oficina ser gratuita.*

Ayala frisa também que 80% desse público se achava ligado ao movimento *Hip-Hop* e que, em um dado momento, não compreenderam um

²⁶⁴ Como a expressão “Oficina do Museu”, para a desenvolvida no Atelier Livre, foi utilizada a expressão “do Atelier”, ou, ainda, conforme o nome do orientador ou apelido, “Oficina do Silvinho” “da Marilice”. Semelhantemente, aqui usarei a expressão “Oficina do Atelier”.

²⁶⁵ Nota data desta entrevista 20.06.2000.

²⁶⁶ Relatório da Oficina de Grafite apresentado por Sílvio Ayala para o projeto de Descentralização, em dezembro de 1999.

certo tipo de diálogo mais aberto, que valorizava a importância da proposta do movimento.

Uma consideração com a intenção de aproximar, mas que, mal interpretada, acabou num certo abuso desta turma. Pelo tratamento informal recebido, o pessoal achava que podia entrar e sair a toda hora. Por imaturidade, confundiam liberdade com displicência. Também exageravam em suas manifestações e opiniões, como se tivessem algo mais que os outros, mais direitos, vivendo uma certa disputa de poder, mantendo sempre uma disposição para o conflito. Por causa disso, tivemos que mudar um pouco a nossa postura e assumir um outro tom²⁶⁷.

Outras dificuldades apresentadas foram a relação com certo grupo que pertencia às comunidades vizinhas empobrecidas, como as vilas Renascença e Lupcínio Rodrigues, que, além de terem praticado roubos na oficina, chegaram a assaltar, na saída da atividade, um outro participante.

Quanto ao uso do espaço físico, o Atelier, segundo relata Ayala, no princípio os funcionários estranharam um pouco um jeito diferente de trabalhar o público, além da linguagem estética da arte do Grafite.

Enfrentamos algum preconceito (até natural) pela arte transgressora que estávamos aplicando ali. Esses olhares semicerrados não vêm de um lugar ou pessoa específica; estão nas entrelinhas, espalhados pelo caminho. O grafitti traz o seu estigma, e o povo que o contempla e o pratica é marginalizado e, muitas vezes, é mesmo marginal. Linguagem e praticantes sob o crivo da sociedade, normal. Por preconceito, senso comum ou automatismos empreguistas, às vezes censuramos, menosprezamos ou patrulhamos quem está ao nosso redor. Ou nos surpreendemos, gostando daquilo que subestimávamos. A Oficina trouxe um novo público para o Atelier, mais popular e mais jovem. Inclusive deselitizou um pouco a frequência da casa enquanto durou, aproximou o Atelier de uma parte da população que, de outra forma, não aparecia ali. Abriu precedentes para este tipo de iniciativa e para novas visitas dessa rapaziada²⁶⁸.

²⁶⁷ Relatório da Oficina de Grafite apresentado por Silvio Ayala para o projeto de Descentralização – Dezembro de 1999.

²⁶⁸ *Idem.*

O grupo da oficina foi organizado em 5 subgrupos, para facilitar o exercício coletivo proposto para a criação do mural/grafite que concluiu o projeto. Os subgrupos foram formados pela identificação que os participantes já tinham uns com os outros, já que grande parte dos participantes se inscreveram em coletivo com os colegas, característica do público dessa oficina orientada por Ayala.

A proposta de não mexer muito nos grupo,s procurando uma maior integração do grande grupo, foi optado pela falta de tempo, já que a oficina acontecia num encontro por semana num período de 4 meses [...] sentíamos que tínhamos uma bomba na mão, já que o público vinha de diversos lugares. Até a grafitegem na rua não tínhamos a certeza que iria dar certo, apesar de ser gol. A proposta de destruir as pequenas panelinhas deveria surgir num outro momento; corríamos o risco de aumentar o trabalho por este pequeno espaço de tempo²⁶⁹.

A “Oficina do Atelier”, orientada por Ayala, levou à construção de um mural/grafite nas ruas próximas ao Centro Municipal de Cultura. O resultado, segundo o relatório de Ayala, surpreendeu as expectativas. Desse trabalho, destaca-se ainda a contribuição, através da eleição de 5 delegados, para a III Conferência Municipal de Cultura (dezembro de 1999), que se responsabilizaram por apresentar algumas propostas relacionadas ao grafite. Até a finalização dessa pesquisa, a SMC e o projeto de Descentralização vêm fortalecendo, através de novas “Oficinas de Grafite”, o espaço do Atelier Livre, como também um atelier da região centro²⁷⁰.

Os projetos desenvolvidos durante o ano de 1999 acabaram promovendo intercâmbios entre as diversas oficinas que se realizavam em diferentes locais, ou entre pessoas que já tinham atuação na cidade. Exemplo disso é o projeto do Muro da Antônio de Carvalho, em cuja implementação

²⁶⁹ Relatório da Oficina de Grafite apresentado por Silvio Ayala para o projeto de Descentralização – Dezembro de 1999.

²⁷⁰ Entre maio e julho de 2000 desenvolveu-se, no Atelier Livre, a Oficina de Grafite, orientada por Nelson Rosa. Essa oficina não produziu nenhum mural externo, tendo trabalhado apenas com alguns exercícios e projetos em papel, que acabavam se direcionando mais para uma linguagem Grafite *Hip-Hop* – letreiros (*Tay*) e desenhos de *B.Boy*.

colaboraram artistas e antigos oficinairos de Pintura Mural ou Grafite. Os engajados em outras atividades, como na pintura do corredor do Centro Administrativo do Estado, cientes das atividades de interferência estética que a Descentralização vinha desenvolvendo, convidaram um grupo de artistas para interferirem em tapumes que formavam um corredor. Para a realização dessa pintura, a SMC chamou o pessoal das oficinas de Grafite e artistas interessados. Essa atividade também possibilitou e fomentou o encontro de pessoas de diferentes lugares, do qual participaram o pessoal da Oficina do Museu, bem como o pessoal da Oficina do Atelier. Promoveram também contatos com outros artistas e, até mesmo, com os seus convidados. No projeto Mural Global do muro do Abrivivência este intercâmbio voltou a ser promovido.

2.2.9 Mural global

Um intercâmbio da prefeitura municipal de Porto Alegre com a cidade de Duisburg, na Alemanha, possibilitou a participação da cidade capital no projeto Mural Global. Esse projeto, idealizado por Klaus Klinger, um artista plástico alemão que há 12 anos trabalhava com artistas latino-americanos, trouxe como proposta promover um intercâmbio cultural entre diferentes cidades. Segundo Klinger, uma das motivações para começar esse projeto foi a Agenda 21, “já que, apesar de suas carências, é um primeiro passo para contemplar o mundo em forma global. Não podemos permitir que um intercâmbio e o comércio global estejam nas mãos dos militares, de bancos ou de consórcios industriais”²⁷¹. Para Klinger, que se diz profundamente envergonhado pelo fato de a Alemanha, como membro da OTAN, ter bombardeado a Iugoslávia, acredita que esse descontentamento e inconformismo, que são também de muitas pessoas, possam ser refletidos na ressonância desse projeto.

²⁷¹ <http://www.mural-global.org/L1L1/dir28b.html>

Necessitamos outras formas de nos tratarmos, tomar a sério outras culturas e desenvolver melhores formas de convivência. A arte e a cultura são as formas de expressão mais desenvolvidas de cada sociedade, pois elas mesmas estimulam intercâmbios de idéias e pensamentos, tanto a nível intelectual como formal. Na medida em que construirmos novas irmandades, desenvolve-se outras estruturas e outros pensamentos. É muito mais difícil bombardear alguém que se conhece, que fazê-lo de uma maneira anônima, a partir de uma tela de computador²⁷².

O intercâmbio cultural do projeto Mural Global aconteceu inicialmente entre duas cidades, uma da Alemanha e outra de qualquer outro país latino-americano. Cada cidade teve a responsabilidade da produção do projeto de mural e de hospedar os dois artistas que representavam esse intercâmbio cultural. Em cada cidade foi realizado no mínimo um mural coletivo, do qual participaram os quatro artistas. O tema tinha que relacionar-se com Agenda 21.

O Mural Global já realizou mais de 75 intercâmbios. Em Porto Alegre, foram realizados dois projetos de pinturas murais. Um deles se localizou à Avenida Andrade Neves, centro da cidade, elaborado pelos quatro artistas representantes de suas cidades. De Porto Alegre, participaram Nestor Del Pino e Luís Flávio Vitola; de Duisburg, Eunice Duarte²⁷³ e Wolfgang Pilz. O outro projeto de pintura mural se localizou à Avenida Érico Verríssimo, esquina com a Avenida Getúlio Vargas. Este muro pertencia à Casa de Passagem – Abrigo Abrivivência, da prefeitura municipal de Porto Alegre, que acolheu moradores de rua e desenvolveu um projeto de reinserção social.

O mural da Andrade Neves faz referência aos temas da Agenda 21. As imagens dele fazem crítica à exclusão, à opressão, à devastação do meio ambiente. Nesse mural avulta ainda um pequeno detalhe, que se refere à

²⁷² *Idem.*

²⁷³ Eunice Duarte é filha de uma brasileira do Recife, casada com um alemão. Mora atualmente na Alemanha.

queima do relógio dos 500 anos (do Brasil) da Rede Globo em Porto Alegre, no dia da comemoração nacional de aniversário do descobrimento.

O mural da Érico Veríssimo foi construído com a participação de diferentes artistas e convidados. O muro foi dividido em 26 espaços, nos quais cada convidado desenvolvia a sua proposta, baseada nos temas da Agenda 21. Para esse projeto, efetuou-se pequena pré-seleção das propostas de pintura, como também uma integração dos moradores do abrigo. Esta integração processou-se de diversas maneiras, tendo ido desde a apresentação do projeto de intercâmbio do Mural Global até à participação através de uma pintura mural. Foi oferecida uma oficina para os interessados em realizar uma pintura mural, na qual, além de se discutir o tema, se experimentava a construção da imagem. Além disso, os integrantes do abrigo eram convidado a participar de todas as apresentações do projeto. Eles conheceram os artistas alemães, que fizeram pequena pintura no Abrivi-vência, participaram da inauguração do mural do centro. do processo e da elaboração do seu projeto de pintura para o muro do abrigo, freqüentaram as reuniões e tiveram contato direto com a coordenação de Artes Plásticas da cidade, tendo freqüentado, nesse “vaivém”, o espaço do Atelier Livre.

Era difícil mobilizar esse público para uma participação efetiva na oficina, o que resultava muito da idéia de “não saber desenhar”. Apesar disso, o grupo aproveitou, num primeiro momento, esse espaço para discutir suas questões pessoais, de vida, de rua, de existência; de política social e condição de exclusão. As pinturas começaram a transcender a esfera do espaço do mural, que ainda não estava pronto. Alguns, que já tinham um traço ou pendor para o desenho ou pintura, começaram a colorir as paredes de dentro do abrigo. O muro da “Érico”, que já era muito desejado pela coordenação de Artes Plásticas do município, também já fazia parte do imaginário desses “artistas”, que, quando necessário, “aportavam” no albergue. Segundo um morador, “a gente vivia falando com a coordenação

do albergue para conseguir umas tintas para a gente colorir o muro, fazer uma pintura, nem que fosse de uma cor só, mas dar uma alegria para esse muro cinza”. Assim, de certa forma, alguns puderam através desse projeto, realizar o seu desejo.

A imagem construída pelo grupo foi executada por quatro ou cinco pessoas. Os que tinham mais habilidade no desenho passaram-no para a parede. Outros colaboraram, pintando fundos ou fazendo contornos. Houve ainda uma divisão de espaços e imagens na pintura, que, conforme a linguagem e o estilo de cada um, se encaixava para construir o todo. Por exemplo, quem gostava de pintar o céu, pintava o céu; quem tinha um passarinho especial, pintava um passarinho; e assim por diante. A imagem aqui retratada é de uma figura humana dividida em duas metades: natureza e indústria. Por trás da figura humana de cabeça para baixo, uma perna virava chaminé e a outra árvore, uma imagem do símbolo *Yin-Yang*, simbolizando a busca do equilíbrio, traduzido pelas cores da bandeira nacional: verde e amarelo.

A pintura, que era desenvolvida aos sábados, proporcionou um convívio com os artistas da cidade e alguns oficineiros e oficinados que participaram desse projeto. O clima da execução da pintura promovia um ambiente alegre e de relacionamento, já que sempre era necessário trocar, pedir, emprestar as tintas e os pincéis, entre todos. Num dos sábados foi realizado um churrasco. Entre uma pintura e outra, a pausa para o almoço. Alguns moradores do abrigo, que não participaram da pintura, auxiliaram na organização da atividade. Para um morador, participante assíduo dessa proposta, o projeto promoveu diferentes níveis de intercâmbio:

Além da vida que a gente deu nesse muro, e nesse abrigo, este projeto trouxe para nós um contato maior com outras pessoas. E eu não falo pelos dois alemães que a gente conheceu, e sim pelas pessoas da cidade que moram em outros lugares e têm outras histórias. É claro que poder participar e ter a oportunidade de mostrar os meus desenhos foi muito legal, mas conhecer outras pessoas, aprender outras técnicas foi mais legal ainda. Esse foi o

maior intercâmbio pra mim nesse projeto, nesse muro que tanto eu quis pintar, porque achava feio, e acabei pintando com um monte de gente que conheci. Isso é que valeu. Esse encontro²⁷⁴.

A experiência do Projeto Mural Global estimula a refletir sobre a aposta do idealizador do projeto em acreditar na capacidade de a arte “intercambiar” o desenvolvimento de novas formas de convivência. De fato, a visão de Klinger se materializa na compreensão do morador do Abrevivência sobre sua experiência. O mais interessante foi promover o “encontro de pessoas [...], conhecer outras técnicas [...], outras histórias [...]”.

A aposta na arte que Klinger traz nesse projeto, a capacidade de ela estimular novas irmandades “[...] intercâmbios a nível intelectual e formal”, fazem lembrar Foucault e a reflexão dele sobre a amizade: a possibilidade de, através dela, fomentar novas formas da existência produtoras de uma intensidade e de prazer especial. Mas a proposta de Klinger e a experiência do morador do Abrevivência estendem o olhar para Maffesoli e para elogio dele à razão sensível, à iluminação, em virtude dos sentidos que colocam os seres humanos em “xeque-mate” no diálogo entre senso comum e as formas de conhecimento:

É preciso sensualizar o pensamento [...]. Reconhecer que a verdadeira vida está no particular, no concreto, no próximo [...] coisas que não adiam a fração para hipotéticos amanhã, mas pelo contrário, empenham-se em vivê-las [...] é isso, propriamente, que delimita uma criatividade existencial [...] que apela para uma razão sensível²⁷⁵.

²⁷⁴ Comentário de um hóspede do Albergue, participante do projeto Mural Global, numa entrevista informal realizada em 20.09.2000.

²⁷⁵ Maffesoli, 1998, p. 188.

PROJETO MURAL GLOBAL - AV. ANDRADE NEVES



PROJETO MURAL GLOBAL - AV. ÉRICO VERÍSSIMO



2.3 FINALIZANDO A PINCELADA

Este pequeno resgate da história dos projetos de interferência estética na cidade através dos murais coletivos construídos com a comunidade permite perceber, nesta trajetória, um esforço por concretizar a participação popular, também na proposta de política cultural e artística da cidade. Desde os projetos da FESC nos centros comunitários, com a proposta de fomentar os Núcleos de Cultura, até à concretização da “demanda cultura”, legitimada pela solicitação no O.P., encaminhada pelos Conselhos de Cultura de cada região, a Administração Popular vem estimulando a reflexão do valor do acesso à linguagem expressiva e às potencialidades da arte.

O resgate das histórias dos murais permite também observar que a política cultural do projeto Descentralização da Cultura, da socialização e da democratização da arte²⁷⁶, na coordenação de artes plásticas, inicialmente investiu mais numa proposta expositiva do que da experiência estética efetuada através do fazer. Essa opção pode ter acontecido em virtude de diversos fatores, entre os quais a questão do espaço físico, o recurso financeiro e a opção de investir numa lógica de descentralização da cultura, que promoviam os valores estéticos instituídos em correlação com o conceito de Belas Artes.

A condição física dos espaços coordenados por essa Secretaria, como sinalizou Morais, geralmente se encontra centralizada. Embora a lógica da proposta pudesse ter transcendido o espaço físico, essa secretaria e a Descentralização sempre dependeram do estabelecimento da parceria, da qualidade do diálogo, da compreensão e do compromisso efetivo da proposta. A SMC, a Coordenação de Artes Plásticas e o projeto de Descentralização buscaram essa parceria ou, também, foram solicitadas para

²⁷⁶ Segundo relatório da SMC.

tal, mas nem sempre houve qualidade e compreensão nesse diálogo. No diálogo de parceria entre a SMC e a FESC, conforme os primeiros relatórios do projeto de Descentralização²⁷⁷ da SMC, manifestou-se um descomprometimento da FESC em relação às oficinas. Já para alguns da FESC, que acompanharam essas primeiras iniciativas de Descentralização, a SMC implantava os projetos nos centros, mas não acompanhava o desenvolvimento da divulgação.

Poderiam ter sido outros os fatores responsáveis pela iniciativa de uma descentralização cultural expositiva: a falta de recurso financeiro e a experiência administrativa. Até há pouco tempo, na Administração Popular, a SMC recebia o repasse de 0,04% do total do orçamento municipal. Hoje, com as discussões das plenárias de cultura e através do O.P., esse repasse passou a ser de 3%. A experiência administrativa não se encerrou na experiência política da Administração Popular e de seu partido representante, mas alcançou também a própria experiência administrativa e de planejamento da SMC, que havia sido constituída há apenas oito meses, antes das eleições que asseguraram à Administração Popular o governo da cidade.

Outro fator, já sinalizado no início do presente texto, que pode ter sustentado a escolha de uma proposta de Descentralização pela qual optou, investiu mais na informação do que na fomentação cultural através das oficinas. Representou uma visão mais centrada na política de reproduzir o acesso aos bens simbólicos instituídos do que centrada na promoção do estímulo à produção simbólica. Em outros termos, muito mais foram promovidos valores estéticos instituídos do que foi promovida a produção e a reflexão desses valores e da capacidade de recriar e criar.

O “pincelamento” da história do projeto de Descentralização leva a perceber que a passagem da função de fomento aos núcleos culturais,

²⁷⁷ Relatórios de uso interno.

inicialmente sob a responsabilidade dos oficinairos, para os Conselhos de Cultura das regiões, criou e ampliou a participação de “intelectuais orgânicos” na luta por uma nova hegemonia. Embora a consolidação dos Conselhos de Cultura tenha surgido “meio na amarra”, na expressão de Ely, e apesar de ter diminuído a “responsabilidade” de o oficinairo ser o grande fomentador, quando se responsabilizou a comunidade por uma organização mais definitiva e representativa através do O.P., a constituição da demanda cultural ampliou a conscientização da comunidade em geral sobre a importância e o valor de se permitir experimentar linguagens artísticas, participar delas e produzi-las. Isso se observa na ampliação do orçamento do projeto de, que é atualmente o maior orçamento da SMC²⁷⁸.

Quanto à concepção estética dos murais, cujas histórias foram apresentadas no resgate acima relatado, pode-se dizer que prevalece uma multiplicidade de linguagens, embora a linguagem do grafite *Hip-Hop* esteja se tornando referência nas intervenções coletivas promovidas pelo projeto de Descentralização da Cultura, principalmente nos últimos três anos. Cabe perguntar: Será que a indústria cultural atrelada ao movimento de globalização vem fomentando uma “identidade única”, através da estética emergente da cultura negra popular americana junto ao jovem de periferia mundial? Será que essa estética americana vem se apresentando como linguagem hegemônica de identidade dos jovens da periferia brasileira? Será que o projeto de Descentralização da Cultura, em resposta à demanda da comunidade, vem colaborando com esse fomento? Será que a descentralização não está assumindo uma linguagem de mercado, no sentido de dar resposta a uma demanda estimulada pela indústria cultural?

Quanto ao diálogo da arte com o conceito de cidadania através das oficinas artísticas e culturais e da estética destes murais, percebe-se que, apesar de diferentes experiências, estas dialogam com algumas questões

²⁷⁸ Planos de investimento e Serviços de 2000 do O. P. p. 14.

levantadas nesta pesquisa, na busca de compreender a potencialidade da arte na construção da cidadania. Entre essas questões, a compreensão de a arte ser fomentadora do fortalecimento da auto-estima, parece que pertence ao universo do senso comum, mas a auto-estima parece ser, através da arte, uma potencializadora da “construção” da cidadania. É isso o que interessa para entender-lhe a forma.

É difícil avaliar se o sentimento de auto-estima promove uma relação ética e estética, cuja experiência de criação e de interferência urbana fomenta sim um sentido de cidadania, na qual a experiência da “coragem criativa” mobilize a “coragem moral e social”²⁷⁹, o que resultaria numa participação política ampliada, isto é, num forte estímulo a uma participação política mais efetiva, numa participação nos fóruns de discussões e ações que venham promover uma mudança política e social nas condições de vida.

Relembrando algumas questões, pergunta-se: No discurso entre arte e cidadania, existe alguma relação que esteja ressignificando o sentido social para a arte? Os murais coletivos estão buscando, através de um sentido comunicativo de mensagem política-crítica para a comunidade, fomentar a consciência e a participação política?

Das experiências relatadas, sabe-se que a Oficina de Grafite do Atelier, que promoveu uma participação política ampliada e elaborou um mural cujas palavras Liberdade, Saúde, Educação, 500 Anos de Miséria misturadas com outros *sing*, “gerou” cinco oficinados que participaram como delegados na III Conferência Municipal de Cultura (dezembro de 1999) com a responsabilidade de apresentarem algumas propostas para os projetos

²⁷⁹ Na concepção de Rollo May, coragem criativa é a descoberta de novos símbolos, novos padrões segundo os quais uma sociedade pode ser construída (p. 19). Coragem moral é a identificação da sensibilidade do indivíduo com o próximo, e a partir daí buscar ações de auxílio (p.15). A coragem social é a coragem de se relacionar com os outros seres humanos, a capacidade de arriscar o próprio eu, na esperança de atingir uma intimidade significativa. É a coragem de investir o eu, pôr certo tempo, num relacionamento que exigirá uma entrega cada vez maior (p. 15).

de grafite. Mas sabe-se também que a participação nos fóruns de discussão acontece através do estímulo que os supervisores, coordenadores ou até oficinairos fomentam com os participantes das oficinas ou dos projetos. Ou seja, ela parte muito de um estímulo que o poder público deve fomentar na comunidade, mostrar os “canais de cidadania” dentro da esfera pública da Administração Popular, que basicamente se resume na estrutura do O. P., mais do que num desejo autônomo de participação política. Pode-se dizer então que, na experiência da Oficina do Atelier, a participação política não está diretamente ligada à experiência estética, mas sim a uma relação mais efetiva com as pessoas responsáveis pelo desenvolvimento desses projetos²⁸⁰.

Em algumas experiências relatadas acima, em alguns murais, a estética teve sim uma relação comunicativa e de sentido crítico. Exemplos disso são os murais temáticos desenvolvidos na primeira interferência estética promovida no Muro da Mauá (1994 – produção FESC e grupo Sprayssão), como também nas participações da Oficina da Divinéia e grupo Sprayssão no ato show “Contra a Violência contra a Gurizada”. Além desses, são o mural que resultou da Oficina de Grafite orientada por Sílvio Ayala no Atelier Livre e, talvez, o grande mural da Antônio de Carvalho que faz uma crítica à vida da cidade, quando faz um paralelo com uma paisagem que é alusiva a uma natureza perdida²⁸¹.

²⁸⁰ A Administração Popular, mais especificamente o seu partido hegemônico, é seguidamente acusado de favorecer a efetivação das demandas do O.P. que existem ou fomentam, neste processo de diálogo com a comunidade, bases políticas. Esta acusação de exclusão dos não simpatizantes partidários no processo de conquistas de melhoras para a vida da cidade através do O.P., neste momento, parece-me ser difícil de ser avaliada, porque ora se lida com quem quer participar do processo, e geralmente estes cidadãos estão mais identificados com uma postura de esquerda. ora há conquistas de novos simpatizantes por esta forma de fazer política da Administração Popular. Assim amplia as bases e a sua hegemonia política. No relato desta pesquisa, o caso do “Atelier da Leste” sinaliza uma suspeita das relações existentes entre Coordenadores da Descentralização e os Conselhos de Cultura da região leste (*olhar p. 47, nota 72*). No livro *A Cidade Reinventada Democracia – As Contribuições do Seminário Internacional sobre Democracia Participativa*, Marília Fidel, Conselheira Regional do O. P. eleita pela Região 7 – Partenon (Gestão 1998/2000), diz: “Se hoje existe uma maioria de conselheiros e de delegados que são petistas ou tem simpatia pelo Partido dos Trabalhadores é porque este projeto do governo está dando certo lá na comunidade e aí ele faz uma opção. Não é que a prefeitura traga esses conselheiros para seu Partido ou vinculem ao mesmo. Acontece que nós aprendemos também a definir quem é ladrão, quem é o safado e qual a proposta que os partidos tem para apresentar, e aí vem a opção política que cada um que participa do processo faz.” (Becker, 2000, p. 74)

²⁸¹ Olhar fotos e relato Mural Antônio de Carvalho e Oficina do Atelier Livre.

Relembrando algumas histórias, pode-se dizer que um sentimento de auto-estima, um sentido ético-estético e até um sentido político-social para a arte, de certa forma presentes nessas experiências, poderiam ser as molas propulsoras para responder e compreender um discurso que, quando relaciona arte com cidadania, dá à arte um sentido político-social. Quanto ao conceito de cidadania da política de descentralização da cultura pode ser dizer que este dialoga com o conceito de Chauí de cidadania cultural, que significa antes de tudo, que a cultura deve ser pensada como um direito do cidadão, isto é, algo que as classes populares não podem se sentir e nem serem excluídas. Quanto ao direito a diferença que este conceito inclui, do qual significa exprimir a cultura de formas diferenciadas e sem uma hierarquia entre estas formas, ainda tenho dúvidas se esta realmente se efetiva na política da Secretária Municipal de Cultura de Porto Alegre. É só lembrarmos a política da ocupação dos espaços públicos no campo do capital cultural²⁸².

O resgate da história através “desta pincelada”, de implantação de propostas para efetivar a socialização e a democratização da arte, põe-se uma questão importante, que não se encerra numa resposta: Como e com o quê esta iniciativa da política cultural da Descentralização dialoga? Percebe-se, ao longo dessa trajetória, que os “poderes oblíquos” que se manifestaram em diferentes formas de participação da comunidade, nas políticas da estética do gosto, nos movimentos gerados pelos jogos no campo do poder cultural, vêm traçando a estética dialética que está promovendo e ampliando a ação cultural do acesso, da socialização, da democratização e do fomento da produção cultural. Por que já não dizer de um espaço cuja subjetividade vem se constituindo “pela funcionalidade da arte e sua ação nos canais indiretos”? Embora já não explícita nas falas cotidianas, como já se citou na apresentação desta pesquisa, a proposta de cidadania vem permeando, através dessa política cultural, uma relação com a arte. Persiste outra pergunta: De que forma compreender o diálogo entre arte e cidadania nessa luta por uma nova hegemonia?

²⁸² Chauí, Revista Novamérica, p. 14.

CAPÍTULO III

3. ARTE E CIDADANIA: UM DIÁLOGO SOB O OLHAR DOS OFICINEIROS

Este capítulo final tem como objetivo compreender o diálogo entre um sentido de cidadania e sua relação com a atividade de artes plásticas, especificamente nesta pesquisa, as atividades que promoveram as pinturas murais coletivas.

Conforme já registrada na introdução desta pesquisa, apesar da palavra “cidadania – não ser hoje tão falada e utilizada pelos oficinairos, nas justificativas da importância de desenvolvimentos de diferentes projetos da Administração Popular quanto no início desta administração, onde se iniciou as implantações da política de Descentralização da Cultura, é ela ainda representante para esta pesquisa de um norte que possa sinalizar se há um sentido político social para a arte. Esta representatividade se dá pôr dois motivos. O primeiro deles é que apesar da expressão “cidadania” – não estar sendo hoje tão verbalizada quanto no início desta administração pública, ela esta ainda incorporada dentro de alguns discursos de alguns oficinairos. Outro motivo, é que estes projetos de oficinas de artes espalham-se pelo país e a expressão cidadania esta sempre sendo associada a eles.

O capítulo final tem por objetivo buscar compreender o diálogo entre um sentido de cidadania e a relação dele com as atividades de artes plásticas, especificamente as que promoveram as pinturas murais coletivas, cuja história nesta pesquisa procurei resgatar.

Sabe-se que o significado de cidadania explícito nos discursos políticos sociais da Administração Popular se tem baseado na realização do possível, preconizado na Declaração Universal dos Direitos do Homem, adotada pela ONU em 10.12.48. Sabe-se também que, nesta busca de instauração da cidadania na sociedade, somadas as intenções e conjunturas políticas, ideológicas, práticas e sociais, as concepções de cidadania são hoje cada vez mais diversas.

Entendo que, como as concepções de cidadania, assim também os conceitos de arte, “nos seus 40 mil anos de história”, vêm, através de diferentes escolas e tendências, movimentos, intenções políticas, etc, se diversificando. E concordando então com Deleuze “que os conceitos são como sons, cores ou imagens, são intensidades que convêm [...] ou não”, centro neste capítulo final desta investigação, o olhar sobre a visão de arte e de cidadania que os oficinairos, participantes do processo e da política cultural da Descentralização da Cultura, possuem. Penso que através de suas práticas, formações e identidade política, seus conceitos de arte e de cidadania, e o diálogo entre eles podem apresentar entre o grupo entrevistado, diferentes texturas. Neste sentido, priorizo aqui a expressão destes oficinairos, “com suas imagens, cores e sons, e intensidades que convêm”, a forma pela qual compreendem o diálogo entre arte e cidadania e se existe, na sua visão um sentido político-social para arte ou não. Em caso positivo, qual seria este.

Como já disse na Introdução, o número de oficinairos entrevistados não é representativo em termos de quantidade, se comparado com o número de oficinairos que já participaram do projeto de Descentralização da Cultura pela Coordenação de Artes Plásticas. Mas ele se torna representativo na medida em que se avalia o grande número de oficinas que promoveram a interferência urbana em Porto Alegre nos onze anos da Administração Popular. Bem como, a extensão do período em que eles desenvolveram

suas oficinas, período que foi ampliado para além dos três meses iniciais, chegando até, em algumas experiências, a ultrapassar nove meses. Escolhi esses oficinairos por acreditar que, neste período mais longo, comparado com o de outras experiências de pequena duração, o diálogo desses oficinairos com a comunidade, com a política pública e com a própria experiência estética foi maior do que o dos oficinairos de oficinas de pequena duração.

Ao término desta pequena introdução, cabe aqui recordar o trabalho realizado pelos principais oficinairos. Assim, Marilice Corona foi a oficinaira que desenvolveu o trabalho no Museu Joaquim José Felizardo; Cláudio Paulo é que realizou as oficinas na comunidade do IPÊ-I; Ayala realizou-as na Vila Divinéia e, anos mais tarde, no Atelier Livre; e Jane Milmam, na Vila Renascença.

Uma análise das entrevistas dos oficinairos permite entender que a relação entre o conceito de arte e o de cidadania entrelaça questões de direito, de consciência crítica e de subjetividade. Estas questões correlacionam-se entre si, alimentam-se e fundem-se. A porta de entrada deste diálogo passa por um conceito de arte e um por conceito de cidadania. O conceito de arte é associado aqui a um processo educativo. O conceito de cidadania está baseado inicialmente na questão de direito. Analisaremos primeiro as manifestações acerca do conceito de cidadania.

3.1 CONCEPÇÕES DE CIDADANIA DOS OFICINEIROS

Para Ayala

Cidadania não é apenas uma carteira de identidade: é tudo aquilo que não pode ser negado, como trabalho, saúde, educação, cultura [...] é direitos humanos, a chave para a vida começar a andar na nossa sociedade [...]. E já que, hoje em dia, cada vez

*mais está todo mundo voltado para o lucro, fazer alguma coisa pra mudar essa situação, tu já está exercitando a tua cidadania.*²⁸³

Segundo adverte Ayala, o conceito denotado pelo termo *ciudadania* não se limita ao que é positivamente expresso em lei, mas se estende a à todos os direitos que não podem ser negados. Ele estende o conceito de cidadania para além do conceito de direitos: estende-o ao conceito de solidariedade. Cidadania é direito e compromisso com a mudança.

Corona, assim como Ayala, começa por afirmar que a cidadania é uma questão de direito, mas que se manifesta também no direito de o indivíduo desenvolver todas as suas potencialidades.

*Quando eu penso em cidadania, eu penso em indivíduo com todas as suas potencialidades e todos os seus direitos. Direito a tudo: direito à educação, à saúde, à cultura. Então eu acho que, neste sentido, a arte tá ligada à cidadania no sentido que é um direito. O que é arte para um povo? A arte está dentro da tradição, dentro do reflexo, da identidade dessa cultura, é coisa que o povo detém. E quando a gente fala de cidadania, a gente pensa neste direito que todo mundo deve ter. Todo esse direito ao acesso à cultura, ao acesso ao saber, ao acesso à expressão, ao acesso ao ser público, ao entrar em uma Casa de Cultura Mário Quintana ou no museu de arte, como, por exemplo, o nosso museu de arte, e saber que ele existe. Ter o direito de entrar nesse museu, o direito de olhar para suas obras. Direito de passar de um 'gosto ou não gosto' para um 'porque gosto ou por que não gosto'. Acho que isso é cidadania [...].*²⁸⁴

Para essa oficinaira, a associação da cidadania à arte passa pela via do acesso à compreensão, ao conhecimento e à capacidade de fazer a crítica. Trata-se de cidadania como direito a tudo, enfocando principalmente o acesso ao conhecimento e a capacidade de fazer a crítica.

Para Milman, a cidadania vai “Além das questões básicas, aquelas dos direitos, hoje eu posso te dizer que cidadania está também na pessoa não

²⁸³ Entrevista realizada em 10.06.2000.

²⁸⁴ Entrevista realizada em 05.07.2000.

ter medo de falar, de se manifestar. Isso para mim é fundamental e é também cidadania”²⁸⁵. Seu conceito de cidadania compreende um traço de coragem: direito e coragem.

Paulo, que compreende e associou o conceito de cidadania ao da experiência das oficinas e das políticas públicas desenvolvidas pela Prefeitura,

Eu vejo a cidadania assim: antes as pessoas tinham apenas o Atelier Livre e a Universidade para as atividades artísticas e, de repente, elas têm as oficinas, têm acesso a todas as atividades, a todas essas técnicas e também a pessoas conceituadas, que vão às suas comunidades desenvolver algum trabalho. Isso, para mim, é um exemplo de cidadania: pessoas comuns se relacionando e produzindo com pessoas consagradas, e desenvolvendo (participando) e produzindo, na sua comunidade, cultura²⁸⁶.

Desta forma o seu conceito de cidadania se amplia como um direito de ao acesso de conhecimento, intercâmbio e de produção cultural.

A análise das diferentes concepções de cidadania através do olhar desses oficinairos permite perceber que a questão do direito é a base e o tom de conceitos que se formam e se ampliam. Para Corona, o acesso à cultura e à educação não basta. Deve-se também saber fazer a crítica e compreender, sair de um “gosto ou não gosto para um porque gosto e porque não gosto”. Como Corona, assim também Paulo não se limita apenas ao direito de acesso ao conhecimento e ao intercâmbio da cultura valorizada e reconhecida pelas instituições, mas sua visão de cidadania compreende que esta também deve estar associada ao direito de participar e de se reconhecer participante da produção cultural.

O conceito de cidadania de Ayala não se limita ao direito de receber “tudo aquilo que não pode ser negado”, mas aposta também no ato solidário, num compromisso com o outro para a promoção da mudança da

²⁸⁵ Entrevista realizada em 07.08.2000.

²⁸⁶ Entrevista realizada em 20.06.2000.

qualidade de vida. Também Milmann não elabora a sua visão sobre cidadania apenas no “suprimento – das necessidades básicas de direito culturalmente institucionalizadas, mas imprime uma nota de coragem à sua compreensão de cidadania, que está também baseada na capacidade de fazer a crítica, mais do que isso, de manifestar a crítica: reside em “não ter medo de falar, de se manifestar”.

O conceito de cidadania apresenta-se, de modo geral, segundo a compreensão desses oficinairos, no “suprimento” – de “tudo o que não pode ser negado”, como saúde, educação, cultura... e exige uma qualidade nesse “receber – o que é de direito: um recebimento que promova a capacidade de conhecer criticamente, bem como a coragem e o poder de manifestá-lo. Tal conceito de cidadania compreende também” sair de um gosto ou não gosto para um porque gosto e porque não gosto – e “não ter medo de falar”. Compreende um “receber – que promova um sentimento de ética da solidariedade, de espírito participativo”, já que hoje em dia [...] está todo mundo voltado para o lucro: fazer alguma coisa pra mudar essa situação, tu já está exercitando a tua cidadania – e reconhecimento da capacidade de produção cultural e colaboração na transformação: “Isto, para mim, é um exemplo de cidadania: pessoas comuns se relacionando e produzindo com pessoas consagradas e desenvolvendo (participando) e produzindo, na sua comunidade, cultura. Pode-se dizer que, para esses oficinairos, a cidadania passa pela qualidade de receber o que é de direito e pelo ato de participação, que deve colaborar para uma possibilidade de mudança, já que os oficinairos baseiam seu conceito não só na capacidade e na coragem de conhecer, fazer e manifestar a crítica, mas também na participação e no reconhecimento dessa participação: na capacidade de promover a produção cultural.”

3.2 CONCEPÇÕES DE ARTE DOS OFICINEIROS

Examinam-se, aqui, as concepções de arte desses oficinairos no sentido de que ela passa inicialmente por um conceito de arte que está associado, de modo geral e nesse momento, a um processo educativo, de busca e de conhecimento.

Para Ayala, a definição de arte passa pela sensibilidade de cada um e pelo reconhecimento de que, para se fazer arte, é necessário esforço e busca.

Arte, pra mim, está ao alcance de todos, porque todos temos um potencial: basta estimular [...], porque todos temos os mesmos ingredientes: alma, cuca.. [...] Os mesmos instrumentos de produção e avaliação para a arte produzida no Atelier Livre deveriam também valer para a produção e avaliação da arte feita nas oficinas: é só dar uma olhada no material das oficinas, no resultado que se consegue sem a mesma “infra”. Então não tem que vir um “gabaritado – pra dizer o que é e o que não é arte? Quem é que vai avaliar? Não deve se ter essa preocupação. Nas oficinas é assim: tu aposta, e o que vier é “lucro”. Mas o cara tem que entender que ele tem de suar, tem que dar o melhor de si, tem que procurar fazer o melhor [...] e se o teu trabalho tecnicamente não estiver legal, tu vai saber o teu esforço, o quanto tu buscou para dar o melhor de ti e se o teu trabalho – tocou – alguém, cara, se emocionou alguém, se fez alguém parar e pensar em alguma coisa: então é arte²⁸⁷.

O conceito de arte de Ayala não se apóia na definição de “gabaritados” como ele mesmo diz, que podem ser compreendidos aqui como os “juristas” que estruturam no mercado e na academia o que é e não é arte, mas sim na identificação, na mobilização de sentimentos, promovidos tanto na contemplação quanto na prática da arte. Para Ayala então Arte é processo, é busca, é conhecimento, é sensibilidade.

Ayala está convicto de que, em situações e recursos iguais, a produção de arte de uma oficina das atividades desenvolvidas nos espaços

²⁸⁷ Entrevista realizada em 10.06.2000.

descentralizados, isto é, nas comunidades, pode, no seu resultado, apresentar uma qualidade tão boa quanto à das instituições de arte. Além disso, ele aposta na arte como sendo linguagem capaz de promover o conhecimento, já que a arte, diz ele, “tem o poder de mexer com as pessoas [...]; é muito melhor que tu, em vez de entregar um polígrafo, provoque o conhecimento através da música, da pintura, do desenho, das tintas... Arte como potencialidade de promover o conhecimento através do diálogo.”

Corona, embora não avalie o resultado e a produção final do objeto arte, define-a também como um campo de conhecimento, “uma maneira de conhecer o mundo”.

Através do exercício plástico, a gente consegue fazer com que o aluno consiga olhar para qualquer outra questão, em qualquer outra área, e criar possibilidade de resolução, porque o que é trabalhar com arte? A gente cria problemas o tempo inteiro que não têm soluções, que não têm uma única solução e não têm apenas uma resposta certa, mas sim várias respostas. Então, a arte é um exercício de criar problemas e buscar respostas, e este exercício faz com que, nas outras áreas, a pessoa tenha também este tipo de procedimento... faz com que a criatura se torne mais criativa na resolução de outros problemas. [...] Eu vejo a arte como um caminho que, através do trabalhar a sensibilidade, do trabalhar a criatividade, de trabalhar a percepção... todas estas coisas que a arte estimula levam a uma pessoa mais crítica e que tenha um outro conhecimento, uma outra avaliação, outra valorização²⁸⁸.

Acredita então Corona que a arte, no seu processo educativo, exerce papel fundamental, que não consiste na formação de artistas, mas na possibilidade do exercício crítico: “que pode depois ser aplicado em qualquer outra disciplina.” No espaço das oficinas, o termo arte denota também processo e busca, já que, segundo Corona, arte contém a função de provocar um desafio: o de “criar problemas e buscar respostas.”

Como Corona, assim Milman aposta que o desafio conduz à produção artística; Para ela, o processo de criação se estabelece numa crise:

²⁸⁸ Entrevista realizada em 05.07.2000.

“você estabelece uma crise e busca uma solução. Nesse processo educativo das oficinas, Milman concorda novamente com Corona: “não quer formar artistas”. Para ela, que diz ter descoberto um sentido pessoal de arte, “um instrumento de desenvolvimento humano”, o conhecimento surge através da consciência crítica e da capacidade de questionar, atitudes – e buscas, as quais, acredita Milman, são estimuladas pelo exercício estético.

Eu ensino para crianças e adultos através de desafios, porque, para mim, a produção artística se faz em cima do desafio. A arte, para mim é isto: você cria uma crise e busca uma solução.[...]. Eu descobri um sentido de arte para mim: vejo a arte como um instrumento de desenvolvimento do ser humano. Não o único instrumento, porque existem outros, mas a arte é um dos instrumentos que estimula a pessoa a se conhecer a si mesma, a desenvolver a auto-estima, o crescimento, a busca do outro, a busca de mais conhecimento [...]. Quando eu dou aula, eu não quero transformar ninguém em artista; eu quero estabelecer que a pessoa seja independente e tenha o poder de escolha, de autonomia e de crítica, e que desenvolva isso²⁸⁹.

Também Paulo, que vê a arte não como um corpo físico, mas sim como uma energia que floresce, que estimula a sensibilidade, que tem como missão provocar a transformação, provocar a criação da vida, acaba definindo a arte como um processo de conhecimento baseado no desenvolvimento pessoal e num sentido estético de ser, quando afirma que arte é uma forma de ver a vida, de viver a vida, de enxergar as coisas e de criar identidade: “Arte é uma forma de contemplação da vida, uma forma de ver a vida e também de agir na vida... Arte é uma forma de viver a vida, de construir identidade, de enxergar as coisas... a arte tem o poder de estimular a transformação. A transformação da vida, do viver a vida e do ver a vida.”²⁹⁰

A análise do discurso desses quatroicineiros revela que a arte, apesar de estar expressa em diferentes tonalidades, apresenta-se, de modo geral, para todos, como “forma de conhecimento”. Esta forma de conheci-

²⁸⁹ Entrevista realizada em 07.08.2000.

²⁹⁰ Entrevista realizada em 20.06.2000.

mento apresenta-se associada a um conceito de que arte é também processo, busca, sensibilidade, fomentação da consciência crítica. É poder de transformação, é criação e recriação, é um sentido de estar no mundo, de viver a e de ver a vida. Esta “forma de conhecimento – se dá então na contemplação e no fazer, no sentir, no perceber, no refletir e no materializar.” Essa forma de conhecimento – parece acontecer, segundo a visão desses oficinairos, na experiência estética que ocorre entre o processo de criação e a materialização do resultado deste processo, isto é, numa relação subjetiva de criação. Esta relação subjetiva de criação que acontece na experiência estética, se estende, segundo alguns, aos modos de ver, sentir e viver a vida.

A abstração dos conceitos de cidadania e de arte desses oficinairos permite afirmar que a arte é uma forma de conhecimento, de promoção da consciência crítica e dos sentidos de ver, de ser e viver a vida. A cidadania consiste no poder “receber”, com qualidade, tudo o que se tem por direito. Em outros termos, numa ética que não promove a alienação, cidadania é coragem, engajamento e participação.

Passa-se a analisar a maneira pela qual cada oficinairo construiu um diálogo da a sua percepção de arte com o seu conceito de cidadania.

3.3 O DIÁLOGO ENTRE ARTE E CIDADANIA NA VISÃO DOS OFICINEIROS

Para Corona, o sentido de arte é associado à expressão de cidadania, através da promoção do ato de reflexão. Para ela, a arte não está a serviço de uma ideologia nem de um partido, é sim a arte uma maneira de alguém se posicionar no mundo.

Eu não vejo, não acho que a arte esteja a serviço de uma política, nem de coisa nenhuma. A arte, para mim, é uma maneira de se

colocar no mundo. Ela já é um pensamento sobre o mundo; ela já é uma tomada de posição. A gente não pode deter a liberdade de se manifestar artisticamente. Se manifestar artisticamente já é uma liberdade. Tu não precisa ser um ilustrador de uma idéia política. Tu não precisa ser um ilustrador quando tu é um artista. Eu acho que, qual é o ato político numa oficina destas? Para mim, não é ficar fazendo uma pintura de propaganda, uma pintura que conte uma história política ou da questão social, da luta de classes... Não. A gente tá fazendo política no momento que a gente tá fazendo a reflexão. Se a gente tá trabalhando a criatividade, se está trabalhando a crítica, se está trabalhando o pensar, o refletir, um exercício de reflexão, já está fazendo um ato político porque tu está mexendo com o indivíduo, um por um, um diferente do outro, sem ser massa de manobra. [...] Sabe, tu está trabalhando dentro de uma oficina e tu consegue passar para cada um a mensagem do que cada um é capaz. Cada um pode batalhar pelo seu destino, cada um pode dizer sim ou não para determinadas coisas. As pessoas podem fazer escolhas, porque as pessoas podem ter críticas a respeito das coisas... Isto é política. Isto é política sem ser panfletária e é apartidária.^{291 292}

O olhar político de arte de Corona, associado aqui à expressão da cidadania, acontece no ato de reflexão e no encorajamento, que se estende através do trabalho da oficina, fortalecendo a auto-estima e promovendo o conhecimento crítico. O olhar político da arte consiste em fazer um ato de reflexão, em coragem criativa, em perceber que se pode fazer escolhas e ter visão crítica.

Corona, associando o diálogo entre arte e cidadania com as atividades de pintura mural, afirma que a contribuição da arte para a cidadania não reside propriamente na manifestação estética, no caso aqui promovido pela interferência urbana, mas reside sim na promoção da arte, na capacidade de estimular diferentes formas de olhar algo.

Eu não acho que pintar um muro em uma cidade represente mais cidadania do que alguém que está pintando dentro de um atelier, de uma oficina, pintando o seu trabalho. Eu não acho que tem essa possibilidade de tá na rua, de tá sendo visto é mais importante. O importante é o indivíduo em si. O importante é o que está sendo processado dentro da experiência da pessoa que

²⁹¹ Entrevista realizada em 05.07.2000.

²⁹² *Idem.*

está fazendo, porque isso é que vai ser a transformação, aí vai se dar em cada um, e cada um junto com o outro, vai transformar alguma coisa. Mas tem que ter uma transformação interna, senão não acontece. Não é o fato de estar no muro que o muro é mais legal. Isso não interessa, porque o que interessa é o indivíduo, é o que a gente tá quebrando com cada pessoa, é o que a gente se sente quebrando cada vez que vem um e mostra uma outra maneira de olhar uma coisa que não se tinha visto, um outro ponto de vista... Quando alguém me tira do lugar [...] Epa! Tem outra maneira de olhar isto aqui, uma outra maneira de julgar isso aqui. Isso é que vale, é o que é importante. É assim que a arte contribui para a cidadania²⁹³.

Para Corona, a contribuição da arte para a cidadania não se encontra na manifestação estética. Não consiste na interferência, na participação estética, nem numa possível manifestação de uma linguagem popular como forma de resistência a valores instituídos, nem na transmissão de uma mensagem. Para estaicineira a contribuição da arte para a cidadania, um sentido político para a arte, consiste “na transformação interna”, que está sendo processada “na experiência de cada um – e que promove, na sua visão, um estímulo à reflexão, à coragem e ao ser crítico. A coragem consiste num processo estimulador doicineiro, “onde tu (icineiro) consegue passar a mensagem que cada um é capaz”. A coragem dialoga com a fomentação crítica, que, promovida na experiência estética através do exercício de “olhar as coisas de diferentes formas”, traz ao ato de reflexão o conceito de política. Nesse sentido, a contribuição política da arte, para Corona, promove-se numa relação subjetiva, que ocorre em nível individual, no processo criativo e que, na visão sua visão, promove a crítica, a coragem e a reflexão. Assim, para Corona, pode-se dizer que consciência crítica, reflexão e coragem são, por si sós, uma atitude política. Essa atitude política, na visão de Corona, parece enriquecer uma “forma de ser e estar no mundo”.

Também Milman, que compreende cidadania como direito e coragem, aposta, assim como Corona, que a arte contribui para a cidadania, fomentando a consciência crítica, que é promovida através do exercício estético.

²⁹³ Entrevista realizada em 05.07.2000.

É para isto que eu uso a arte: buscando também estabelecer esta relação de respeito, de troca, de convivência e de crítica, porque eu acho que, quando a pessoa fica crítica, ela fica crítica inteira, e essa é minha meta. E quando esta pessoa ouvir alguma coisa, ela não apenas diga “é...!”, mas que se questione. Isto é política e é cidadania para mim: é a pessoa não ter medo de falar, poder criticar e ter coragem de colocar seu ponto de vista²⁹⁴²⁹⁵

O diálogo entre arte e cidadania para estaicineira continua na coragem de manifestar a crítica. Parece-nos então que, para Milmam, consciência crítica e coragem de manifesta-la são uma atitude política.

Ayala, formado em comunicação, é quadrinista e se considera grafiteiro; aposta que a arte, nestes processos de oficinas, tem muito a contribuir para a cidadania, inicialmente através da coragem.

As oficinas têm essa capacidade de contaminar os caras: elas passam o vírus da brincadeira, e o pessoal fica todo contaminado, com as tintas, com o bolar uma idéia, com o vencer os obstáculos. Ir lá é fazer o grafite, ver o retorno das pessoas, ver os efeitos e melhorar. E esse cara vai ficar afim e vai levar para ele isso no seu íntimo, e pronto... Vai ser diferente para o resto da vida, e, sempre que puder, vai mostrar essa diferença²⁹⁶.

A coragem, para Ayala, encontra-se também numa relação subjetiva, na qual as oficinas “contaminam” os caras – com a sua capacidade de criar uma idéia. Viabilizar uma idéia é, para Ayala, estímulo para vencer os obstáculos e para ser diferente, estendendo essa diferença para o modo de viver a vida.

Outra contribuição da arte para a cidadania consiste no estímulo à reflexão política, que, para esseicineiro, pode ser estimulada, por exemplo, através dos conteúdos da linguagem do grafite.

As oficinas ‘pegam’ os caras para um lado mais político, de outra forma. Acho que, através de atividades lúdicas, de jogos, de provocações, de exercícios... O cara tá fazendo a reflexão

²⁹⁴ Entrevista realizada em 07.08.2000.

²⁹⁵ Entrevista realizada em 10.06.2000.

²⁹⁶ *Idem.*

política, tá exercendo a cidadania dele e não tá nem percebendo. Daí a gente, enquanto oficinairo, dá aquele choque nele e mostra um outro lado e prende o cara por um outro interesse, que é pensando no impacto que esta arte causa na sociedade. Aí sim a galera começa a refletir e, se não for feito nas oficinas esta reflexão, elas não estão valendo tudo o que podem, e vai depender do oficinairo, do seu jeito e da forma que se utilizar dos conteúdos da grafiteagem, que já tem uma história de contestação violenta. Tu, colocando tudo isso no pacote da oficina, não tem como a arte não estar relacionada com a cidadania. A gente está lá para provocar uma mudança, dar explosão de vida nos caras....A política e a cidadania, desta forma é que se fazem presentes²⁹⁷.

Constata-se que, na concepção de Ayala, o diálogo entre arte e cidadania ocorre, nas oficinas, também através da reflexão política, que se caracteriza na visão deste sob forma lúdica. Observa-se, também, que, para Ayala, é papel do oficinairo e da oficina provocar a reflexão. Neste papel que dá ao oficinairo, coloca-o responsável pela capacidade de provocar a mudança cultural e de fomentar a auto-estima dos participantes dando “uma explosão de vida nos caras”. Percebe-se, ainda, que, para esse oficinairo, o diálogo entre arte e cidadania pode também ocorrer na manifestação estética, quando ele se preocupa em pensar “no impacto que esta arte causa à sociedade”.

Sobre a visão de Ayala, pode-se dizer, então, que o diálogo entre a arte e a cidadania ocorre de maneira subjetiva e na manifestação estética. Na relação subjetiva e individual, tem este oficinairo a mesma concepção que as oficinairas Corona e Milmam, que acreditam que o processo criativo fortalece a coragem e fomenta a reflexão crítica. Na manifestação estética, este oficinairo aposta que a imagem-mensagem do mural pode efetivamente promover reflexão e estimular, assim, uma visão crítica. Dessa forma, Ayala considera que reflexão, coragem e consciência crítica são atos políticos.

Para Cláudio Paulo, cujo conceito de cidadania, como se explanou acima, o associou ao projeto de oficinas descentralizadas, a arte, contribui

²⁹⁷ Entrevista realizada em 10.06.2000.

para a cidadania através da produção do conhecimento. Esta se realiza, na visão de Paulo, na ampliação dos horizontes através de diferentes intercâmbios culturais. Mas esse oficinairo também estende o diálogo entre arte e cidadania à capacidade do indivíduo em reconhecer-se como sujeito produtor de cultura.

Dessa forma, parece que, na visão de Cláudio Paulo, a produção da expressão artística fortalece a compreensão de que os cidadãos são sujeitos capazes de produzir cultura. A contribuição política da arte encontra-se, na visão de Paulo, no estímulo a esta consciência crítica, de que os cidadãos são sujeitos políticos culturais.

A análise do discurso dos oficinairos a respeito do diálogo entre arte e cidadania permite entender que, apesar de os olhares serem diferentes, estes acabam se cruzando entre si e sinalizando que este diálogo ocorre, de forma subjetiva e individual, na fomentação da consciência crítica, no fortalecimento da coragem e num estilo de viver a vida. A fomentação da consciência crítica, na visão de Milmam e de Corona, pode ocorrer através de uma “transformação interna”, que pode ser provocada no processo criativo, cuja experiência estética possibilita o exercício de “olhar de diferentes formas alguma coisa”, retirando a pessoa do lugar e demonstrando assim que não existe uma única forma de ver as coisas. Neste sentido, para estas oficinairas, a arte contribui para a cidadania, provocando um estímulo a reflexão crítica.

O estímulo à reflexão crítica provocada pelo exercício estético também se encontra no olhar de Ayala, mas este oficinairo se utiliza dos conteúdos da linguagem do grafite, cuja história ele considera como um complemento de estimular “uma outra forma de olhar as coisas”. A reflexão crítica, segundo o discurso de Ayala, pode ocorrer em dois momentos: o primeiro reside no pensar “o impacto que esta arte causa na sociedade”, ou seja, ocorre no processo de oficina. O segundo momento de reflexão crítica

pode ocorrer, então, na função de impacto que é dado a ela, isto é, o público consumidor, ao contemplar a obra, reflete sobre a sua mensagem.

Também Cláudio Paulo aposta, de certa forma, na arte e na sua capacidade de fomentar a consciência, quando acredita que a arte possibilita o cidadão a reconhecer-se sujeito produtor de cultura. Nesse processo, este oficinairo entende o produtor de cultura como agente de transformação cultural, com capacidade de compreender a potencialidade da arte no auxílio dessa transformação e mudança. Assim, a consciência crítica, para Cláudio Paulo, fomentada nesse processo da oficina de arte, reside na capacidade de o oficinairo compreender-se sujeito produtor de uma mudança cultural, que pode começar através da mobilização interna que a produção da expressão artística estimula e que se materializa na interferência estética na comunidade.

A união dessas três visões permite afirmar que a arte contribui para a cidadania na capacidade de fomentar a consciência crítica. Esta pode não se encerrar em nível individual, mas estender-se ao estímulo de promover a consciência de sujeitos produtores de cultura de forma crítica e para uma transformação da sociedade. E, ainda, através da potencialidade da arte de comunicação, provocar a reflexão no espectador, através do consumo da arte no ato de contemplação. Assim, pode-se dizer que o diálogo entre arte e cidadania, que ocorre na visão desses oficinairos, através da colaboração da arte no estímulo à consciência crítica, induz a concluir que ter consciência crítica, para estes oficinairos, significa possuir cidadania. (ou um estado de cidadania). Ou ainda, a cidadania, fomentada por essa contribuição da arte nesse processo educativo das oficinas, se encontra na desmobilização da alienação política. Dessa forma, pode-se dizer que, para esses oficinairos, uma das funções da arte “é o aprimoramento da consciência humana” (Hebert Head)²⁹⁸.

²⁹⁸ .Morais, 1998, p. 203.

O fortalecimento da coragem e uma “postura – em face à vida foram outros elementos que surgiram neste diálogo entre arte e cidadania, na visão desses oficinairos.” O diálogo com a consciência crítica permite ver que, na visão de Corona, a coragem é compreendida, a partir de um compromisso do oficinairo, como estímulo à capacidade de criar. Essa capacidade, acredita a oficinaira, estimula um jeito de agir no mundo.

Também Milmam concebe a coragem como elemento que constitui o diálogo entre arte e cidadania. A coragem, para ela, pode ser promovida pelo exercício estético e caracteriza-se pelo fazer e manifestar a crítica.

Ayala, assim como essas duas oficinairas, aposta que a coragem é fortalecida no estímulo, que a oficina, o oficinairo e a arte promovem mediante a criação de uma idéia. Para ele, o exercício criativo se estende à vida, já que, segundo ele aposta, é colaborativo a auxiliar a “vencer os obstáculos”. Num primeiro momento, parece que a coragem fomentada pela arte pode transmitir desde “um estímulo de que cada um é capaz – e auxiliar a “vencer os obstáculos – até a coragem de “fazer a crítica e a coragem de manifesta-la”, tornando-o sujeito, como diz Ayala, que irá sempre fazer a sua diferença. Parece que a coragem que é estimulada no processo educativo e de criação nesses espaços das oficinas, é capaz, na visão desses oficinairos, de promover mudança de melhora para a vida, mas esta parece que se encontra inicialmente em um nível individual, “onde cada um pode batalhar pelo seu destino”.

Este sentido ético-estético de viver, que, segundo acreditam esses oficinairos, é fomentado através da arte, encontra-se presente nos conceitos de Rollo May, que a interpreta como uma mobilização da coragem criativa. Na visão de Duarte Jr., um dos caminhos da arte e uma finalidade da arte-educação consistem em promover a *consciência estética*²⁹⁹.

²⁹⁹ Duarte Jr, 1988, p. 73.

Segundo Rollo May, que compreende coragem não como uma virtude, nem como um valor entre os valores do indivíduo, mas como um alicerce que suporta e torna reais todas as outras virtudes e valores, a coragem é necessária para que o homem possa “ser e vir a ser”. Este autor, ao desenvolver conceitos de coragem, da coragem social, moral e criativa, aposta que “a criatividade é o encontro do ser humano intensamente consciente com o seu mundo”. Segundo ele, a arte criativa nos permite alcançar para além da morte; “a necessidade dela é proporcional ao grau de mudança”. Assim, um cotejo entre o olhar dos oficinairos e o de Rollo May, a coragem criativa, que é promovida através do exercício estético, estimula “a descoberta de novos símbolos, novos padrões”, de tal forma que, segundo Rollo May, uma nova sociedade possa ser assumida. A experiência estética promovida nas oficinas pode mobilizar no sujeito a coragem criativa, encorajando-o na descoberta de “novos padrões – e desenvolvendo, a partir dela, “seu proporcional grau de mudança”.³⁰⁰

Essa relação de conteúdo e forma, de ética-estética de viver que os oficinairos apontam quando a arte fortalece a coragem, auxiliando na consciência crítica e na capacidade de vencer os obstáculos, encontra-se presente na visão de Duarte Jr., primeiramente como um caminho da arte.

*Através da arte, no entanto, o indivíduo pode expressar aquilo que o inquieta e o preocupa. Por ela, este pode elaborar seus sentimentos, para que haja uma evolução mais integrada entre o conhecimento simbólico e o próprio “eu”. A arte coloca-o frente a frente com a questão da criação: a criação de um sentido pessoal que oriente sua ação no mundo.*³⁰¹

Para o referido autor, o caminho que é possibilitado pela arte é uma das finalidades da arte-educação. Esse caminho compreende a “ética-estética do viver – como sendo o desenvolvimento da “consciência estética”, que significa muito mais que a simples apreciação da arte.

³⁰⁰ Rollo May, 1971, p. 12.

³⁰¹ Duarte Jr, 1988, p. 73.

Ela (a arte) compreende justamente uma atitude mais harmoniosa e equilibrada perante o mundo, em que os sentimentos, a imaginação e a razão se integram, em que os sentidos e os valores dados à vida são assumidos no agir cotidiano. Compreende uma atitude onde não existe “distância entre intenção e gesto”, segundo o verso de Chico Buarque e Ruy Guerra. Em nossa atual civilização (anti-estética por excelência), consciência estética significa “capacidade de escolha”, uma “capacidade crítica – para não apenas se submeter à imposição de valores e sentidos, mas para selecioná-los e recriá-los segundo nossa situação existencial”³⁰².

Esta forma diferenciada de se relacionar com o mundo, que estes oficinairos compreendem estar associada ao diálogo entre arte e cidadania e que ocorre a partir de uma fusão entre a consciência crítica e a coragem criativa, apresenta-se na visão desses oficinairos em duas diferentes perspectivas. Estas perspectivas dialogam com a visão de cidadania e de arte de cada oficinairo, como também na sua prática educativa e nas possibilidades construídas no espaço das oficinas.

Conforme se percebe até aqui, Corona e Milmam apostam que, no diálogo entre arte e cidadania, ocorre a fomentação à consciência crítica e ao fortalecimento da coragem, estimulando uma “transformação interna”, que proporciona um diferencial na “maneira de se colocar no mundo”. Mas, embora Corona afirme que uma transformação interna – deva inicialmente ocorrer em nível individual, para, só depois, um com o outro – transformarem alguma coisa, não sinaliza que seja função da arte ou das oficinas estimular uma relação que envolva o coletivo para um processo de mudança cultural. Esse olhar do coletivo como processo de mudança cultural, encontra-se no olhar de Cláudio Paulo e de Ayala, expresso através da experiência dela e dos caminhos possibilitados por ela.

Ayala diz que a gente não faz oficina, a gente faz revolução – e estende o seu conceito de cidadania para um ato solidário. Olhando para a sua prática, percebe-se que ele encara na sua proposta e visão de oficina um

³⁰² Duarte Jr, 1988, p. 73.

espaço de potencialidade de participação e de mudança para a sociedade. Ele, embora tenha compreendido que a revolução – é inicialmente interna, mobilizou junto com os outros oficinairos da Vila Divinéia, vendo nela um embrião, para ampliar o espaço de participação na vida da cidade dos integrantes das oficinas descentralizadas, proporcionadas pela FESC. Exemplos disso foi a polêmica primeira interferência do muro da Mauá e do projeto do Beco do Grafite.

Cláudio Paulo, que assumiu o discurso de Ayala – A gente não faz oficina, a gente faz revolução – e que viu as oficinas e a arte como formas de materializar a possibilidade de “pessoas comuns” – se reconhecerem como produtores de cultura, traduziu esse conceito na sua experiência de oficinas. Em favor disso, basta lembrar como Cláudio Paulo se construiu como oficinairo. Ele partiu de uma atitude de morador do bairro, que acreditava que as oficinas de interferência urbana poderiam contribuir para o desenvolvimento da sua comunidade, abrindo espaços para alguns futuros “talentos” – locais. Ele, após ter participado, por certo tempo, da oficina na sua comunidade, foi contratado pelo projeto de Descentralização da Cultura. Ele, continuando as oficinas em sua comunidade, ampliou o espaço de atuação do grupo, chegando a promover diferentes projetos, entre os quais se destaca o da Pintura Mural da Avenida Antônio de Carvalho. Nesse período, entre 1996, quando iniciou suas primeiras oficinas, e 2001, quando assumiu a função de auxiliar na coordenação do projeto de Descentralização da Cultura, Cláudio Paulo teve sempre a idéia de ação cultural que encontramos em Paulo Freire: “ação cultural como ação política e ação com eles e para a mudança”.³⁰³

Pode-se afirmar que também Ayala reproduzia, na sua atuação cultural, o mesmo conceito de ação cultural de Cláudio Paulo, que se encontra em Freire. Mas a diferença entre estes dois oficinairos se traduz nos encaminhamentos que promoveram a ampliação do espaço de atuação das oficinas na

³⁰³ Freire, 1980, p. 72.

cidade. As ações de Ayala se realizaram através de recursos públicos. Cláudio Paulo, buscando promover sempre um incentivo no sentido de os artistas se tornarem também responsáveis pela mudança cultural, independentemente de apoio público, criou sua produção, que chamou de *Muro de Atitude*.

Muro de Atitude foi um projeto do grupo Arte no Beco, que muito se assemelha às iniciativas de Ayala quando oficinairo na Vila Divinéia, mas que, diferentemente deste, buscou promover pequenas interferências na cidade, independentemente de financiamento público.

O Muro de Atitude é não ficar dependendo de órgãos públicos, só de secretárias e prefeituras, para tocar estes projetos que a gente tá afim de fazer. Começou com um muro lá no IPÊ, que a gente estava super-afim de pintar e não tinha recurso. Assim combinamos que cada um levava o que tinha: resto de tinta, spray, corantes e pincéis [...]. A idéia é não ficar esperando, e só recebendo do governo. Depois deste, partimos em busca de outros muros. O do Hospital Psiquiátrico São Pedro é um que está na pauta, mas como é muito grande, estamos batalhando as tintas³⁰⁴.

Como foi dito acima, sabemos que as ações diferenciadas dos oficinairos têm a ver também com as possibilidades dadas no encaminhamento da experiência das oficinas. Mas se percebe que Cláudio Paulo e Ayala deram às oficinas outro valor, que se identificava mais como um movimento cultural, já que buscava outras maneiras de promover a interferência entre espaço da oficina e cidade.

As diferenças que talvez não tenham aparecido para Milman ou Corona, comparativamente às condições de Ayala, consiste no fato de que este foi um dos primeiros oficinairos da Administração Popular. Neste sentido, este viveu uma trajetória de “conquistas”, na qual a implantação das oficinas trazia e representava uma mudança cultural na cidade. Associando as oficinairas à prática de Cláudio Paulo, Ayala teve, no início de sua atividade como oficinairo, uma relação com o bairro, uma relação local, que buscava mobilização

³⁰⁴ Entrevista realizada em 10.06.2000.

cultural para movimentar e transformar a vida de sua comunidade. Dessa forma, a emoção e o compromisso, que se apresentam mais engajados, como o próprio oficinairo difere dos seus colegas, têm uma relação mais particu- larizada, a saber: ele é o próprio sujeito do seu conceito de diálogo entre arte e cidadania, “pessoas comuns promovendo arte e cultura na sua comunidade”.

Há ainda outras duas questões que vale a pena considerar. Uma é a formação dos oficinairos. Assim, Corona e Milmam tiveram formação acadêmica diferente da de Cláudio Paulo, que construiu uma relação autodidata com a arte, mais identificada com a linguagem do grafite, e de Ayala, que, formado em comunicação, é fanzineiro e se considera grafiteiro. A formação acadêmica gera, com certeza, outra linguagem de desenvol- vimento pedagógico da oficina, comparada à identificação destes oficinairos com o grafite, que, como diz Ayala, já tem seu conteúdo, que são a proposta de apropriação da cidade e uma linguagem de contestação. Dessa forma, a questão de ampliar os espaços de atuação na cidade através da ação cultural da interferência urbana encontra-se também relacionada à linguagem de raiz do próprio grafite. A formação acadêmica talvez se centre mais na pesquisa de linguagens, conhecimento e domínios técnicos, tendo trazido então, no espaço da oficina, um olhar mais voltado para o desenvolvimento pessoal.

Mas percebe-se também, em Ayala e em Cláudio Paulo, o sentido que eles atribuem ao seu compromisso como oficinairos. A compreensão da oficina como espaço de revolução traz a esses oficinairos um outro compromisso, que vai além da orientação técnica e da apropriação dos espaços da cidade. O compromisso desses oficinairos encontra-se também na política da amizade e na ética-estética da solidariedade.

Cláudio Paulo, por exemplo, promoveu, no seu “Muro de Atitude”, um ato solidário com a questão da saúde mental. Quando ele pintou o muro do Hospital Psiquiátrico São Pedro, não buscou chamar a atenção apenas da

comunidade porto-alegrense quando imprimiu outra “cara” – à fachada do hospital, mas também mobilizou o grupo de “artistas” – participantes da pintura para colaborarem na reflexão sobre a loucura. O hospital São Pedro se situa na região do Orçamento Participativo assim como se situa a comunidade IPE-I, no qual Cláudio Paulo é morador e do qual foi mobilizador cultural enquanto oficinairo. Cláudio Paulo construiu, junto com os participantes das oficinas, desenvolvida no IPE o grupo “Arte no Beco”, do qual foi um dos produtores da pintura realizada no muro do hospital. Encontra-se novamente traduzida a concepção de Cláudio Paulo de que “as pessoas comuns” – participam da nossa comunidade através da arte, provocando a mudança cultural.

Ayala vê as oficinas como um espaço de encontros de amigos: “para mim o mais importante são os laços de amizade que tu cria”. Ele faz, desses laços, motivos para outros encontros de ação cultural, tal como aconteceu com a primeira pintura do Muro da Mauá, com o Beco do Grafite, com “zine – Escarro do Beco etc. Ele relaciona o diálogo da arte com a vida na promoção de outros espaços de subjetividade coletiva que se encontram na ética-estética da amizade na visão de Foucault”.³⁰⁵

É para isto que serve as oficinas, e o que me chama atenção são as pessoas, a história de cada um [...]. Esse é o legal da oficina: perceber que cada um tem um potencial mesmo, e, para mim, é isso o que fica, o que aconteceu com cada um desses malucos que a gente cruzou um tempo. De vez em quando fico pensando o que será que aconteceu com cada um daqueles malucos que a gente cruzou um tempo. De vez em quando, fico pensando o que será que aconteceu com aquele cara, outros a gente sai, se fala [...]. O legal das oficinas é isso: a gente fica amigo. Eu pontuei sempre a oficina por aí, por fazer amizades que não são tão de passagem assim. O legal é isso: a gente fica amigo, cria uma teia de relações! E isso extravasa a oficina, isso é que é legal, é o que tem que acontecer e faz acontecer. faz as coisas acontecerem. Tu vai encontrar essas pessoas em outras ocasiões, vai almoçar com elas, tomar um chimarrão, vai

³⁰⁵ O projeto Foucaultiano de uma ética da amizade, no contexto de uma possível atualização da estética da existência, permite transcender o marco da auto elaboração individual para se colocar numa dimensão coletiva. A amizade que supera a tensão entre o indivíduo e a sociedade mediante a criação de um espaço intersticial (uma subjetivação coletiva) susceptível de considerar tanto necessidades individuais quanto objetos coletivos e de sublinhar sua interação. Processos de subjetivação dão conta de formas de vida e de sociedade. Nem todas as subjetivações têm um tipo de sujeito como objeto, existem subjetivações sem sujeito (de tipo acontecimento) e subjetivações coletivas as quais a amizade pertence. (Ortega, 1999, p. 171)

dar uma volta no Gasômetro, vai encontrar numa palestra ou numa exposição, vai discutir um grafite e até fazer um outro junto. Acontece. Nosso papel como oficinairo é sempre continuar abrindo portas, dando os instrumentos e mantendo sempre, após as oficinas, um vínculo, que é essa camaradagem que tu cria, essa amizade que mantém permanente contato, se possível, porque, se tu não faz isso, você mantém por terra toda a ideologia do negócio que é manter a pessoa ‘pensante’, ‘alimentada’ [...] ³⁰⁶.

Nesse diálogo entre arte e cidadania, na experiência que promoveu a interferência urbana em Porto Alegre, pode-se dizer que, através do olhar desses oficinairos, a arte auxiliou na formação da consciência crítica, que, dialogando com a coragem de criar, pode promover uma outra relação ética-estética com a vida. Esta pode partir de uma relação política individual, assim como pode transcender para um coletivo, se houver espaço e iniciativas que fomentem esta relação com a cidade.

3.4 FINALIZANDO O DIÁLOGO EM DIÁLOGO COM A POLÍTICA DE DESCENTRALIZAÇÃO DA CULTURA

Convém voltar um pouco ao projeto de Descentralização da Cultura, com a sua cidadania cultural. Como acima se explanou, a Administração Popular enquanto Estado ampliou a possibilidade de “pessoas comuns”, como diz Cláudio Paulo, participarem da construção cultural da cidade. Através do Orçamento Participativo, permite-se também que as comunidades pudessem organizar-se na solicitação de tais oficinas, promovendo então um diálogo entre arte e sociedade, que ocorre tanto na experiência estética promovida nas oficinas, quanto na participação das decisões de organização desta política cultural nas suas comunidades e na cidade.

Conforme se explicou acima, na concepção de alguns oficinairos o diálogo entre arte e cidadania, desenvolve-se na promoção da desmobili-

³⁰⁶ Entrevista realizada em 10.06.2000.

zação da alienação política. Conforme vimos, na busca de estimular a reflexão crítica, há ações que se centram em nível individual, enquanto que outras promovem uma mobilização política mais ligada ao coletivo. Nessas ações do projeto de Descentralização da Cultura, cabem, no que tange à relação ética-estética com a vida, tanto um sentido político social para a arte que ocorre em nível individual através da “transformação interna”, quanto uma ação coletiva que amplia a relação de sujeito cidadão.

Na análise da visão dos oficinairos, convém sinalizar que essa perspectiva de “transformação interna – e de uma relação individual ética-estética com a vida pode levar a confusão se ela for compreendida como uma relação individualista. Caso se pense em uma relação individualista, corre-se o risco de associá-la a um conceito liberal de cidadania. Segundo Boaventura, a terceira característica do conceito liberal de cidadania compreende “a marginalização do princípio de comunidade, tal como é definido por Rousseau”. A quarta característica aponta para uma “sociedade monolítica”, na qual a sociedade civil é compreendida como o mundo de associativismo voluntário, e todas as associações representam, de igual modo, o exercício da liberdade, da autonomia dos seus indivíduos e de seus interesses.³⁰⁷

Esta “transformação interna”, que ocorre primeiramente em nível individual, deve ser inicialmente compreendida como própria da manifestação estética das Artes Plásticas. O autor é solitário na sua construção. Por isso, a experiência estética promove inicialmente uma reflexão crítica e uma coragem individual, que, como afirma Corona, “depois um com o outro podem provocar outras mudanças”.

Também a arte construída coletivamente passa por esse processo. Sabe-se que há sempre a predominância de um olhar, que busca, na composição do todo, uma qualidade estética. É por isso que, segundo alguns, não

³⁰⁷ Santos, 1999, p. 233.

existe arte coletiva, mas sim construção. Mesmo no exercício de composição coletiva, continua-se a exercitar a reflexão crítica individual. Embora a manifestação estética tenha, nessa construção coletiva, a intenção de promover uma reflexão crítica coletiva, ela apenas materializa um consenso e atinge o coletivo através da contemplação, primeiramente de forma individual.

Ao término deste diálogo entre arte e cidadania, através do olhar dos referidos oficinairos, compreende-se que, se há um sentido político-social para a arte, nas relatadas experiências de oficinas descentralizadas da Administração Popular, este sentido se encontra na desmobilização da alienação política. Esta desmobilização é promovida pela coragem criativa e pela fomentação da reflexão crítica, que então desenvolve uma relação ética-estética com a vida ou, como diz Duarte, *a consciência estética*³⁰⁸ que se encontra num sentido pessoal que orienta a ação do sujeito no mundo, podendo esta se encontrar na ética-estética da solidariedade, bem como na política da amizade.

³⁰⁸ Entrevista realizada em 10.06.2000.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa buscou-se compreender de que forma se constroem alguns diálogos entre arte e sociedade. Não se buscou neste trabalho afirmar que exista uma função política social para a arte. Compreendeu-se, entretanto, nesta busca, que pode haver na atividade da expressão plástica um sentido político social. Descobrimos então ao longo desta pesquisa que este sentido pode se encontrar tanto na intenção política de uma política cultural quanto na manifestação do artista. Viu-se, ainda, que a relação subjetiva de criação também constitui, para alguns, um diálogo político entre arte e sociedade. Afirmar que a arte pode admitir um sentido político social é o que me cabe neste momento, que, sem nenhuma pretensão, me identifico hoje com Frederico Moraes quando este diz não saber definir o que é arte³⁰⁹.

A busca que norteou a pesquisa surgiu de uma necessidade de compreender de que forma oficinas de artes plásticas, contratados pela Administração Popular de Porto Alegre entre os anos de 1989 a 2000, foram construindo um diálogo político social para a arte. Isto é, de que forma compreendiam poder a arte contribuir para a cidadania. Esta busca surgiu da minha inquietação que, para repensar a minha prática e a de meus companheiros oficinas, procurei compreender a apropriação do discurso do “resgate da cidadania”, tão verbalizado nos ambientes populares e institucionais principalmente nos primeiros anos desta Administração Popular.

Para compreender este diálogo, que ocorre num contexto de relações

³⁰⁹ Moraes, 1988, p. 07.

entre arte e sociedade, mesmo que deixando apenas como um “pano de fundo” as reflexões dos campos do capital cultural, procurei no primeiro capítulo, através de um resgate histórico, mapear um possível diálogo entre função política e arte.

Para isto, naquele capítulo, busquei através do campo político do ensino da arte no Brasil, compreender uma relação de política pública, arte e sociedade. Entre o artista e a sua produção, dialogando com uma postura política, olhou-se para os movimentos estéticos. E nas iniciativas de socialização da arte, seu desdobramento político e sua ação cultural, “pincelei” os movimentos artísticos sociais que buscavam uma revolução política através de uma abordagem artística cultural.

Viu-se então que no campo do capital cultural da política do ensino da arte a função política social esteve presente na visão positivista que a compreendeu como um instrumento para o desenvolvimento da ciência. Na visão liberal, através do exercício geométrico e da linguagem técnica, a função política social da arte estava no auxiliar o desenvolvimento da produção industrial³¹⁰. E que, nas conquistas mais recentes dos movimentos de associações de arte-educadores, tem-se construído o olhar de que a arte é uma forma de conhecimento, através de perceber diferentes visões de se ver o mundo.

No que se refere aos movimentos estéticos, percebemos que os artistas brasileiros, acompanhando os movimentos internacionais, buscaram através da arte provocar mudanças políticas culturais. Para isto, os Modernistas investiram no rompimento estético para negar a colonização cultural européia. Os realistas buscaram, através de “retratar” a vida do povo e do operário brasileiro, fomentar a consciência política. Os concretistas e os neoconcretistas, rompendo com a proposta de mensagem e investindo nas idéias de Merleau-Ponty, de buscar uma integração das faculdades mentais e senso-

³¹⁰ Duarte Jr., 1981, p. 112.

riais do homem, apostaram nas tentativas de mobilização dos sentimentos, propondo que provocar um sentido político para a arte vai além das ideologias “nacionalistas”. Todas as tentativas destes artistas tinham como objetivo romper, de uma forma ou de outra, com o que entendiam por alienação política.

A busca de romper a alienação política também esteve presente nas propostas de socialização da arte, que como as outras ações dos movimentos políticos artísticos e culturais, desenvolveram-se com mais intensidade na década de 60. Vimos, nesta trajetória, as dificuldades de construir um diálogo mais profundo entre a arte e as massas proletárias. Esta dificuldade, causa, em parte, da nossa colonização estética que vem desde a Missão Francesa, foi encerrada com o golpe militar que abafou não só os estudantes como os artistas utópicos, socialistas e comunistas.

Na finalização do primeiro capítulo e cumprindo em parte “o papel do advogado do diabo”, levantei uma questão que acredito ser de fundamental importância. Será que a fomentação do acesso à arte, que hoje se encontra nos projetos sociais bem como nos projetos culturais, desenvolvidos tanto pelas propostas socialistas quanto nas políticas neo-liberais, não se está correndo-se o risco de, na mesma lógica que o ensino da arte na visão liberal que objetivava nos instrumentalizar para o desenvolvimento, estarmos hoje “capacitando-nos” para a cultura do efêmero, ou como prefere Sennet, quando fala sobre a nova civilização urbana, para “o tempo seqüencial do trabalho”? A fomentação da coragem de criar não está sendo escrava da habilidade necessária para a sobrevivência na política do mercado? Ou ainda, a partir de uma discussão de Rolnik³¹¹: É necessário fortalecer a subjetividade artística do “homem médio”, para enfrentarmos com “mais jogo de cintura” a opressão da pós-modernidade, que se encontra também na cultura do descartável?

No segundo capítulo desta pesquisa buscou-se, através do resgate histórico das oficinas que promoveram a experiência de interferência urba-

³¹¹ Rolnik, 2000, p. 33.

na, mapear o desenvolvimento da política cultural do projeto de Descentralização da Cultura, implantado pelo governo da Administração Popular, que se assume socialista. Tal mapeamento permitiu buscar compreender de que forma a relação arte e sociedade construiu-se e desenvolveu-se através desta proposta de política cultural; como este diálogo entre arte e sociedade desenvolve-se a partir destas experiências; e quais as principais dificuldades e os desafios, os caminhos e os descaminhos que se apresentam nesta relação.

Vimos então que a política cultural do projeto de Descentralização dialogou, nesta trajetória, com diferentes “poderes oblíquos”. Estes se manifestaram em diferentes formas de participação na comunidade, nas políticas da estética do gosto, e nos movimentos gerados pelos jogos no campo do capital cultural. Traduziram-se nas dificuldades e nos avanços desta política, e nos retrataram que, por diferentes motivos, esta política cultural investiu inicialmente mais em socializar valores estéticos instituídos do que em fomentar a socialização através da participação na produção cultural na vida da cidade. Mostrou-se também que a dificuldade de diálogo entre os parceiros envolvidos na implantação da ação cultural do projeto de Descentralização da Cultura dificultou a sua própria implantação, atingindo o diálogo deste com as comunidades.

Registrou-se ainda que a passagem da função da formação dos núcleos culturais, que também encontravam-se inicialmente sob a responsabilidade dos oficinairos e dos produtores culturais das instituições responsáveis para os Conselhos de Cultura das regiões, organizados na estrutura do Orçamento Participativo, ampliou a participação de novos “intelectuais orgânicos” na luta por uma nova hegemonia.

Vimos, ainda, que a constituição da demanda cultural ampliou a conscientização da comunidade em geral sobre a importância de valorizar e se permitir experimentar linguagens artísticas e participar, através delas, da produção cultural da vida da cidade. Isso se observa na ampliação do

orçamento do projeto de Descentralização da Cultura, hoje o maior da Secretaria Municipal da Cultura no Orçamento Participativo.

Mas este segundo capítulo também deixou questões em aberto. Uma delas relaciona-se com as intervenções produzidas nestas oficinas, que geralmente terminam identificadas com as manifestações do grafite *Hip-Hop*. Será que a Descentralização da Cultura, buscando responder às demandas da comunidade, não está reproduzindo, junto a ela – fomentando, colaborando e assumindo – uma linguagem de mercado, estimulada cada vez mais pela indústria cultural e pelo movimento de globalização?

Quanto ao diálogo entre arte e cidadania, sugerimos que, apesar de diferentes experiências, a idéia de que a arte fortalece a auto-estima pertence ao universo do senso comum. Mas vimos que não é uma relação de auto-estima que promoveu a ampliação de participação política dos oficinados nos fóruns de discussão para se pensar na atividade cultural da cidade e sim uma certa organicidade e um estímulo dos organizadores que mobilizaram estes oficinados. No meio deste espaço mobilizador e até educativo na formação de sujeitos participativos, percebemos que, conforme relato sobre a construção do Atelier da Leste, o fenômeno do aparelhamento político pode se fazer presente.

No terceiro capítulo buscou-se, através da experiência e dos conceitos dosicineiros que promoveram a interferência urbana, compreender de que forma estes acreditam que a arte possa dialogar com a cidadania. Em busca de um possível sentido político-social para a arte a partir destas experiências, observamos que para estes oficineiros a arte tem a potencialidade de fomentar a consciência crítica e a coragem, estimulando um outro jeito de agir no mundo. Isto é, acreditam estes oficineiros que a arte pode desmobilizar a alienação política e, a partir da coragem criativa que também se encontra na consciência estética, gerar uma forma diferenciada na ética estética de viver. Esta forma ética estética, para alguns oficineiros,

pode promover, a nível individual, uma postura mais politizada e crítica em relação à vida. Outros, identificados com um coletivo, apostam na política da amizade e na ética estética da solidariedade.

Passando por estes capítulos, e buscando responder algumas perguntas que se construíram para iniciar esta pesquisa e outras que foram sendo formuladas durante seu desenvolvimento desta e acreditando que este trabalho possa vir a contribuir para se repensar e conhecer, as políticas culturais que visam democratizar e socializar a arte; e então assumindo que esta pesquisa não se encerra aqui, que há ainda muito a ser pesquisado, e que particularmente ela é parte de um processo pessoal, de construção de conhecimento, sobre uma prática política de trabalho; quatro perguntas ficam como desafio e com a intenção de contribuir à reflexão sobre esta forma de política cultural, e norteiam estas considerações finais. São elas:

- Qual o sentido político social para a arte que pode estar contido nestas experiências e que nos sinalizam outras possíveis funções políticas e sociais para a arte?
- De que forma compreender o diálogo entre arte e cidadania nesta luta por uma nova hegemonia a partir da possibilidade de um (novo) sentido político social para a arte?
- Como as reflexões aqui realizadas podem contribuir para os desafios desta quarta gestão da Administração Popular, que luta para não se render à “mesmice”³¹² e encara a radicalização da democracia, o combate à exclusão social e o desenvolvimento econômico como seus três eixos principais de ação?
- E como estas reflexões podem contribuir para outras administrações, independente de suas bases ideológicas?

Na intenção de responder estas perguntas, esta pesquisa nos mostra que a compreensão da arte como forma de conhecimento tem sido conside-

rada desde a lógica positivista, em busca de um conhecimento da ciência, como nos mostrou o pequeno resgate da política do ensino da arte no Brasil, até à lógica dos artistas realistas, que buscaram fomentar através desta estética a consciência política e crítica. Desta forma, pode-se dizer que, na produção artística como na política do ensino da arte, cabe um sentido político social.

Dentro de uma proposta socialista cujo objetivo explícito é desenvolver um conceito de cidadania emancipatória, a experiência dos projetos desenvolvidos pela política cultural de Descentralização, enfocando inicialmente um diálogo entre função do estado e compromisso com a sociedade; vimos que a função social da arte, nesta política cultural, pode estar na promoção de espaços de interação e de estímulo à compreensão de uma possibilidade primeira: a de nos reconhecermos como sujeitos produtores de cultura. Isto é, de nos reconhecermos enquanto tal e a partir daí construirmos diferentes diálogos com a vida e a cidade.

A nível individual, na perspectiva da experiência da arte, os oficinairos mostraram que tal experiência pode desenvolver “a transformação interna,” promovendo a coragem e a consciência crítica, além de uma outra forma de ser e agir no mundo. Neste sentido, pode-se dizer que a arte e a sua experiência podem estar dialogando com um sentido político social, que se encontra na formação da consciência estética de Duarte Jr. Ou, se preferirmos, um estímulo a se construir uma nova ética-estética do viver.

Para se construir esta ética-estética de viver numa lógica da cidadania emancipada, é necessário que o processo pedagógico da oficina se estruture numa proposta libertária. Proposta libertária compreendida aqui na visão de Paulo Freire é aquela que promove a consciência crítica e conduz a prática e “que possibilita a liberdade de criar e construir, para admirar e

³¹² Expressão utilizada pelo prefeito Tarso Genro em documento interno enviado ao primeiro e segundo escalão da prefeitura de Porto Alegre, num recado enviado junto com a tradução do texto de Richar Sennet citado nesta pesquisa do qual ele aconselhou a todos a ler.

aventurar-se”³¹³. A proposta libertária no diálogo com a experiência estética está na promoção da busca da expressão individual e original, e na fomentação de um diálogo estético que não seja bancário.

Isto significa que “não podemos repetir os erros do passado”, como afirmou a própria secretária de cultura, Margareth Morais se referindo aos ateliers coletivos do Movimento de Cultura Popular (MCP) que em algumas situações foram acusados de limitar a expressão artística a uma estética realista e de comunicação. Mas talvez hoje estejamos correndo o mesmo risco de limitar a identidade, construindo uma identidade única, quando nas manifestações coletivas de interferência urbana na cidade não se esteja discutindo com a comunidade que faz a demanda, deixando apenas a estética *Hip-Hop* se fazer presente.

Segundo Sennet “a uniformização produz a indiferença”. Desta forma, o desafio desta política cultural está em assumir-se também como um espaço de educação que promova a consciência crítica e, através dela, a diversidade. Esta consciência crítica não pode ser apenas aquela que se conhece através do exercício estético mas aquela que está no conceito de ação cultural de Freire – política e para a mudança – buscando então nesta ação cultural uma relação também de ética-estética. A proposta de pluralidade na política cultural da SMC deve efetivar-se também nas construções coletivas na cidade, que surgem das propostas da política de Descentralização.

Em busca de um sujeito cidadão criativo e de uma lógica de cidadania emancipatória, a experiência estética nas oficinas da Descentralização devem estar sempre sendo promovidas numa proposta dialógica de Freire e não na experiência de um diálogo bancário. Assim, a arte com uma função de promover a consciência crítica em busca de uma cidadania emancipatória provocará uma ética-estética do viver interessada em se mobilizar para a mudança cultural em sentido amplo, isto é, numa nova

³¹³ Freire, 1980, p. 56.

forma política de se viver. O diálogo entre arte e cidadania na luta por uma nova hegemonia pode então surgir a partir do fomento de uma nova ética-estética do viver através da arte, a qual se encontra, como pontuaram nossos oficinairos, de forma individual ou coletiva, e que está no estímulo da ética da solidariedade e na política da amizade.

Vejo como um dos principais desafios da quarta gestão da Administração Popular o de assumir a política de Descentralização como um espaço de promoção da política da amizade; e, a partir da ética da solidariedade, ampliar a relação entre estado e sociedade e a partir desta relação, considerar o conceito de cultura política que Coelho apresenta. Compreender cultura política como um sentido amplo da vida em conjunto, onde o conceito de cidadania não se encontra apenas na concepção dos direitos reconhecidos pelo Estado, como sinaliza o autor, que esperavam os partidos de esquerda, poder então incluir nesta visão de cidadania a inserção das pessoas no mercado. “Mas para além disso imprimir na cultura política a ‘solidariedade social’ ou o prisma dos elos possíveis que tornam possível a vida em sociedade em recíproca colaboração entre as pessoas e entre elas e o Estado, e o mercado, é claro”³¹⁴.

Assim, a lógica do diálogo da política de Descentralização da Cultura que está ligada à estrutura do Orçamento Participativo, transcenderá a relação do político-cultural, que se centra no cumprimento de demandas. Desta forma, esta política cultural não deixará apenas à arte ou ao desempenho do oficinairo a responsabilidade de mobilizar subjetividades criativas, mas assumirá a função desta de estimular espaços de subjetividades coletivas e criativas na proposta da ética da solidariedade e da política da amizade, e poderá efetivar a promoção de uma cidadania emancipatória, e se livrar do risco de se manter na “mesmice”.

³¹⁴ Coelho, 2000, p. 99.

Para isto, na minha visão, surgem três desafios, que são encontrados na estrutura política desta Administração. São eles:

- Reconhecer que existe um outro espaço político;
- Assumir a fragilidade e a insuficiência do Orçamento Participativo, em sua busca de ser instrumento representante de outra forma de se fazer política, ou de construir outro espaço político, depois de onze anos de Administração Popular;
- E terceiro, resgatar um compromisso de vontade política que não se encerre na visão política partidária e na contemplação de correntes na gerência de cargos da gestão pública, mas que, para além, deve promover outra mudança política cultural como esta mesma Administração representou quando assumiu esta Prefeitura.

Dialogando então os desafios acima mencionados e as potencialidades da política cultural da Descentralização da Cultura, ao assumir que esta pode ser um dos espaços fomentadores de uma outra forma de se fazer política que é a política da amizade e da solidariedade, é necessário que a coordenação deste projeto efetive na sua política cultural algumas ações norteadoras, que se encontram na abordagem da Educação Popular.

A abordagem da Educação Popular busca o compromisso com a transformação cultural e social. Compreende esta abordagem a necessidade de se construir uma relação pedagógica que não se estabeleça no diálogo bancário, isto é, na imposição de valores instituídos. É o espaço educativo um espaço de troca e de ação coletiva para a mudança. Exige um compromisso do educador com a solidariedade e com a reflexão que conduz à prática, à mobilização social e à coragem de agir com o outro para a transformação do mundo. Não cabem, nesta prática, “meias mudanças”, isto é, práticas assistencialistas ou de cidadania tutelada. É necessário que a liberdade seja compreendida como uma permanente busca.

Finalizando então esta pesquisa, sugiro que, assumindo então esta política cultural como um espaço da política da amizade e da solidariedade, a abordagem da educação popular e os seus conceitos de ação cultural, engajamento e diálogo devem sempre se fazer presentes. Desta forma é necessário que a Descentralização da Cultura ofereça aos oficinairos uma formação com esta abordagem, onde através da Educação Popular e os seus conceitos, estes educadores possam se instrumentalizar e saber construir um diálogo com a comunidade na concepção da política da amizade e da ação coletiva. A formação pode não se limitar aos oficinairos mas também a outros agentes culturais deste processo como por exemplo os conselheiros de cultura.

Além disto, é necessário se rever à história da descentralização da cultura, promover através de pequenos seminários com antigos oficinairos um diálogo amplo, transparente e verdadeiramente dialógico, onde se possa resgatar coletivamente caminhos e descaminhos que se construíram ao longo desta caminhada. Esta proposta representa uma forma de reavaliar os “poderes oblíquos” e as disputas no campo do capital cultural.

Faz-se necessário repensar a estrutura dos contratos, no sentido de que eles possam se efetivar na contratação por períodos mínimos mais extensos que os atuais, de apenas três meses, possibilitando maior qualidade na execução destas políticas. Com certeza, oficinairos preparados, instrumentalizados com conceitos de ação cultural e um maior espaço de tempo para buscar este diálogo com a comunidade, qualificarão não só a relação da oficina com a comunidade e o próprio desenvolvimento do projeto, como imprimirão neste, esta nova concepção de se fazer política.

REFERÊNCIAS

AMARAL Araci A. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.

ARANTES, Otília. [Org.]. **Acadêmicos e modernos**. [Textos escolhidos III: Mário Pedrosa]. v. 3, São Paulo: USP, 1995.

_____. **Forma e percepção estética**. [Textos escolhidos: Mário Pedrosa]. v. 2, São Paulo: USP, 1996.

_____. **Política das artes**. Textos escolhidos de Mário Pedrosa. v. 1, São Paulo: USP, 1998.

AZEVEDO, Fernando A. Gonçalves de. **Ensino da arte e currículo**. O ensino da arte: em busca de um olhar filosófico. Disponível em: <http://www.ihcarus.hpg.ig.com.br/anpop.html>, em 19.10.01.

_____. **Recorte histórico**: metodologia da livre expressão, não tão livre assim. Disponível em: <http://www.ihcarus.hpg.ig.com.br/princnew.html>, em 19.10.01.

_____. **Um olhar ao novo PCN (Parâmetros curriculares nacionais)**. Disponível em: <http://www.ihcarus.hpg.ig.com.br/pcn.html>, em 19.10.01.

_____. **Arte**: dos fragmentos à produção do conhecimento. Disponível em: <http://www.ihcarus.hpg.ig.com.br/fragmentos.html>, em 19.10.01.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BECKER, Ademar José [Org.]. **A cidade reinventa a democracia**. Porto Alegre: PMPA, 2000.

BOGDON, Robert ; TAYLOR, Steven. **Introduction to qualitative rescasch methods**. Ney York: John Wiley e Sons, 1975.

BORDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

_____. ; HAACKE, Hans. **Livre troca**. Diálogo entre ciência e arte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BOSI, Alfredo. **A dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BRANDÃO, C. **O ardil da ordem**. Campinas: Papiros, 1983.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX - Modernidade e globalização**. Campinas: UNICAMP, 1998.

BUG, Bruce L. **Qualitative rescarch methods**. For the social sciences. Boston: Allyn And Bacon, 1989.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. Tradução por Ana R. Lessa e Heloísa P. Cintrão. 2 ed. São Paulo: USP, 1998. [Ensaio Latino-Americanos, 1]

_____. **Sociologia da arte: Teoria e prática na América Latina**. 2 ed., s/l.: Editora Cultiz, s/d.

_____. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. São Paulo: Papyrus, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Cidadania cultural. Rio de Janeiro: **Revista Novamérica**, n. 82, jun./1999.

CHIPP, B. Herschel. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. Cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminura, 1997.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. **Guerras culturais**. Arte e política no novecentos tardio. São Paulo: Iluminuras, 2000.

DAGNINO, E. [Org.]. **Os anos 90 política e sociedade no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, s/d.

DE CERTEAU, **A cultura no plural**. São Paulo: Papyrus, s/d.

DEMO, P. **Cidadania tutelada e cidadania assistida**. São Paulo: Autores Associados, 1995.

DEWEY, Jonh. **Experiência e educação**. 3 ed., São Paulo: Nacional. 1979.

DEWEY, Jonh. **Art as experience**. New York: G. P. Putnam's Sons. 1958 [1934].

DIÓGENES, Glória. **Cartografias**. Da cultura e da violência. Gangues, galeras e o movimento Hip-Hop. São Paulo: Annablume, 1998.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. São Paulo: Cortez, 1981.

_____. **Porque arte-Educação?** 5 ed. Campinas: Papirus, 1988.

ECO, Humberto. **A definição da arte**. Portugal: Edições 70, s/d.

FANTIM, M. **Construindo cidadania e dignidade**. Experiências populares de educação e organização no Morro do Horário. Florianópolis: Insular, 1997.

FERREIRA, Nilda T. **Cidadania - Uma questão para a educação**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FERRY LUC, Homo Astheticus. **A invenção do gosto na era democrática**. São Paulo: Ensaio, 1994.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 14 ed., Rio de Janeiro: Grall, 1999.

FREIRE, Ana M. Araújo [Org.]. **A pedagogia da libertação em Paulo Freire**. São Paulo: Unesp, 2001.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Pedagogia do oprimido**. 8 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. **Educação como prática da liberdade**. 11 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo ; NOGUEIRA, A. **Teoria e prática em educação popular**. 3. ed., Petrópolis: Vozes, 1991.

FUSANI, Maria F. de Rezende e; FERRAZ, Maria H. C. de Toledo. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 1992.

GENRO, Tarso. **Ética e desenvolvimento**. Porto Alegre, 2001. [Texto de circulação interna da Administração Popular]

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução por Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

_____. **Caosmose**. Um novo paradigma estético. Tradução por Ana L. de Oliveira e Lúcia C. Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____; ROLNIX, Suely. **Micropolítica**. Cartografias do desejo. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GUARESCHI, Paulo [Coord.]. **Comunicação e controle social**. Petrópolis: Vozes, 1991.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 5 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

_____. **Etapas da arte contemporânea**. Do cubismo a arte neoconcreta. 2 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. **Vanguarda e subdesenvolvimento** - Ensaios sobre arte. 3 ed., Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1984.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 4 ed., Rio de Janeiro: Guanabarra, s/d.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 8 ed., São Paulo: Loyola, maio/99.

HEGEL, G. W. **Cursos de estética**. v. I. São Paulo: Edusp, 1995.

HELLER, Agnes; FEHÉR, Ferenc. **A condição política pós-moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

HOME, Stewart. **Assalto a cultura** - Utopia, Subversão, Guerrilha na (Anti) Arte do Século XX. São Paulo: Conrad, 1999.

HUYGHE, R. **Sentido e destino da arte**. Trad.: João Gama. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

JANSON, F. A. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

JUSTINO, Maria. J. **Seja marginal, seja herói**. Oiticica - modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica. Paraná: UFPR, 1998.

LANGER, K. Suzanne. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva. [Série Estudos]

LINHARES, Angêla Maria B. **O tortuoso e doce caminho da sensibilidade** - Um estudo sobre arte e educação. Ijuí: Unijui, 1999.

LINS, Daniel [Org.]. Cultura e subjetividade. Saberes nômades. In: ROLNIK, Suely. **Uma insólita viagem a subjetividade**. 2 ed. São Paulo: Papyrus, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

McLAREN, Peter. **Multiculturalismo revolucionário**. Pedagogia do dissenso para o novo milênio. Tradução por Maria Moraes e Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

MARCUSE, Helbert. **A dimensão estética**. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

MAY, R. **O homem a procura de si mesmo**. 17 ed., Petrópolis: Vozes. 1991.

_____. **A coragem de criar**. 9 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. 9 ed., Rio de Janeiro: Forense, 1997, v. 1 – Neurose.

MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos arte**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

NOVAIS, Adauto [Org.]. **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NUNES, Elaine [Org.]. **Rap e educação Rap é educação**. São Paulo: Selo Negro, 1999.

OLIVEIRA, Walter. **We are in the streets because they are in the streets**. The emergence and praxis of street social education in Brazil. Tese de Doutorado. Universidade de Minnesota.

OLIVEIRA, Betty. **O trabalho educativo**. Reflexões sobre paradigmas e problemas do pensamento pedagógico brasileiro. v. 54, 1996. [Coleção Polêmica do Nosso Tempo].

OLSON, Mancur. **A lógica da ação coletiva**. São Paulo: Edusp, 1999.

ORLANDI, Eni P. **Interpretação** - Autoria, leitura e efeitos no trabalho simbólico. Petrópolis: Vozes, 1995.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Grall, 1999.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. 3 ed., São Paulo: Cultrix.

OSBORNE, Harold. **Para uma política da amizade**. Arendt, Derrida, Foucault. 2 ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

OSTOWER, F. **Criatividade e processos de criação**. 7 ed., Petrópolis: Vozes, 1989.

_____. **Universos da arte**. 4 ed., Rio de Janeiro: Campos, 1987.

PERUZZO, Círcia M. K. **Comunicação nos movimentos sociais - A participação na construção da cidadania**. Petrópolis: Vozes, 1998.

PEREIRA, João F. **Olho d'água**. Arte e loucura em exposição. São Paulo: Escuta, 1995.

PLEKANOV, J. **Sociologia da arte**. São Paulo: Edições Cultura, 1945.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. **Plano de investimentos e serviços 2000**. Orçamento Participativo, 2000.

_____. **Regimento interno 2001**. Orçamento Participativo, 2000.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, pichação & cia**. São Paulo: Annablume, 1994.

READ, Head. **As origens da forma na arte**. 2 ed., Rio de Janeiro: Zahar, s/d.

_____. **A redenção do robô - Meu encontro com a educação através da arte**. São Paulo: Sumus, 1996.

_____. **O sentido da arte**. 7 ed., São Paulo: Ibrasa, 1978.

_____. **Arte e alienação - O papel do artista na sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. **Educación por el arte**. 2 ed., Buenos Aires: Paidós, s/d.

REVISTA RAP BRASIL. Ano I, n. 2. São Paulo: Editora Escala, s/d.

REVISTA CAROS AMIGOS. **Especial. movimento hip-hop**. A periferia mostra seu magnífico rosto novo. Set./98.

REVISTA HIP HOP. **Cultura de rua**. Ano I, n. 1. Jan./00.

REVISTA PALAVRA. **Rádio fala favela**. Nov./98.

REVISTA PODE CRÊ. Ano II. n. 4, 1994.

RUGIU, Antônio Santoni. **Nostalgia do mestre artesão**. Campinas: Autores Associados, 1997.

SANTOS, Boaventura S. **Pela mão de Alice**. O social e o político na pós-modernidade. 6 ed. São Paulo: Cortez, 1999.

SENNET, Richard. A nova civilização urbana. Tradução por Maria Regina Pilla. **Revista Le Monde Diplomatique**, fev./2001.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**. O pensamento pragmatista e a estética popular. Tradução por Gisele Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SPÓSITO, Marília P. **Violência coletiva, jovens e educação**: dimensões do conflito social na cidade. Cad. ANPED, n. 7. Belo Horizonte, dez./1994.

_____. **A sociabilidade juvenil e a rua**: novos conflitos e ação coletiva na cidade, s/l., s/d.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular - Uma Introdução**. São Paulo: Hedra, 1999.

TRIVINOS, A. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Atlas, 1987.

VACCIOLI, Valentin [Org.]. **Breton e Trotski - Por uma arte revolucionária**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

VASQUEZ, Adolfo S. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WOLF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

TIO DUDA'S HIP-HOP. Disponível em: <http://www.geocities.com/sunsetstrip/alley/9264/hiphop2.htm>.

Filmes

SPIKE, Lee. **Faça a coisa certa**. Universal City Studios. 1989. [Distribuidora CIC Vídeo]