

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO - FAALC
ARTES VISUAIS – LICENCIATURA**

Júlia Carriconde Soares

**Moradores de rua, moradores de museu: a invisibilidade da
população em fragilidade social na arte brasileira**

CAMPO GRANDE – MS
2024

JÚLIA CARRICONDE SOARES

Moradores de rua, moradores de museu: a invisibilidade da população em fragilidade social na arte brasileira

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Artes Visuais Licenciatura da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como parte dos requisitos para a obtenção de título de Licenciado em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Isaac Antonio Camargo

CAMPO GRANDE – MS
2024

“A história da humanidade é a história das lutas de classes”
(ENGELS, MARX, 1848)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador por compartilhar comigo os momentos de discussão e orientação que foram fundamentais ao trabalho e enriquecedores para mim, além de ter aceitado me orientar em meio aos trânsitos dos corredores no bloco. A meus amigos e amores que me convenceram a insistir em minha capacidade todas as vezes que eu estava em crises de ansiedade durante a escrita deste trabalho e me ajudaram a não esquecer de minha saúde básica - e também das caipirinhas e bares. Não menos importante, obrigada vó e vô, por me ensinarem o que é um museu em corpo de gente. Quero demonstrar gratidão também pelas pessoas que abriram-se comigo de alguma forma sobre suas vidas em desabrigo, as dificuldades da sobrevivência e a poética que carregam no cotidiano.

Por fim gostaria de agradecer a mim mesma, que armada de motivações para deixar minha jornada de lado, não o fiz.

RESUMO

A presente pesquisa de conclusão de curso tem como objetivo explorar como e porquê a escassez de referências artísticas que retratam a população de rua acontece na academia e na arte nacional. O decorrer do trabalho envolve uma abordagem histórica e social, embora sensível sobre o tema. O papel e o fluxo do mercado da arte brasileira em relação à desigualdade social e o elitismo são vistos no seguinte texto como um nutriente ao isolacionismo confortável aos observadores e pesquisadores da área. A complexidade sobre a identidade dos moradores de rua, sobre a *aporofofia* presente no circuito artístico brasileiro e as reflexões da autora quanto ao conteúdo estudado para os fins de pesquisa e escrita deste trabalho está em foco durante grande parte do texto a seguir, bem como a relação da mediação e curadoria com a temática.

Palavras chave: Museus, Artes Visuais, População de rua, arte de denúncia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: PORTINARI, C., Retirantes (1944) Óleo sobre tela.....	XX
Figura 2: CAMARGO, I., Mendigos do Parque da Redenção IV (1987).....	XX
Figura 3: CAMARGO, I., Mendicantes do parque, (1987)	XX
Figura 4: PORTINARI, C. Menino morto (1944), estudo de óleo sobre papel.....	XX
Figura 5: :PORTINARI C., perna-de-pau (1944), estudo de óleo sobre papel.....	XX
Figura 6: PORTINARI C., perna-de-pau (1944), estudo de óleo sobre papel.....	XX
Figura 7: PORTINARI C., menino morto (1944), estudo sobre papel.....	XX
Figura 8: PORTINARI C., criança morta (1944), óleo sobre tela.....	XX
Figura 9: PORTINARI C., cabeças (1944), estudo sobre papel.....	XX
Figura 10: PORTINARI C., duas cabeças (1944), estudo sobre papel.....	XX
Figura 11: captura de tela da manchete do dia 23/01/2023, no periódico on-line O Tempo economia.....	XX
Figura 12: captura de tela da manchete do dia 29/07/2018, no periódico on-line Carta Capital.....	XX
Figura 13: captura de tela da manchete do dia 22/02/2019, no periódico on-line Economia.....	XX
Figura 14: captura de tela da manchete do dia 23/10/2024, no periódico on-line Folha Vitória.....	XX
Figura 15: captura de tela da manchete do dia 24/08/2024, no periódico on-line Itatiaia Brasil.....	XX
Figura 16: captura de tela da manchete do dia 14/09/2020, no periódico on-line Estado de Minas Nacional.....	XX
Figura 17: página de rosto de 99% a cachaça da amizade.....	XX
Figura 18: mancha de sangue seco na calçada após o dia do acidente.....	XX
Figura 19: mapa desenhado pelo morador de rua.....	XX
Figura 20: garrafa com o mapa dentro.....	XX

Figura 21: foco inferior estendido no chão antes da instalação.....	XX
Figura 22: tela final estendida no chão antes da instalação (lado A)	XX
Figura 23: tela final estendida no chão antes da instalação (lado B)	XX

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1.ENCONTROS FORTUITOS.....	9
1.1.Lembranças memoráveis.....	9
1.2.Lembranças Rememoradas.....	10
2.DO QUE É COMPOSTO UM MORADOR DE RUA?	15
2.1.Nomenclatura em análise.....	16
2.2.Quem são os moradores de rua no Brasil?.....	19
2.3.Um adendo quanto às motivações pessoais.....	23
3. A SOLIDIFICAÇÃO DE UM SISTEMA MODERNISTA.....	25
3.1.Uma aproximação a Portinari.....	29
3.2. As ramificações sensíveis de Iberê Camargo.....	31
4.UMA RELAÇÃO (A)TEMPORAL.....	35
4.1. Aparições ou presenças?.....	xx
4.2. A contracultura como uma rota criativa.....	xx
5. PARTE PRÁTICA.....	36
5.1. Dissecando a composição.....	xx
5.2. Lembranças e trocas - A mancha, o mapa e os livros.....	xx
5.3. Os elementos.....	xx
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
REFERÊNCIAS.....	56
6. Projeto de curso para o ensino de artes visuais: Consciência em classe.....	58

INTRODUÇÃO

A partir de experiências marcantes e afetivas pessoais, mergulhei em uma série de questionamentos pessoais sobre a presença de moradores de rua na história da arte brasileira. Tenho um repertório individual que considero muito enriquecedor e marcante devido aos meus passeios à galerias e museus no sul do país, todavia não lembro de ter sequer percebido durante esses anos todos, algum retrato de pessoas em situação de rua. Em busca de respostas decidi estudar e trabalhar acerca desta invisibilidade e por fim percebi aspirando principalmente evidenciar e debater esse panorama que parece estar tão afastado dos veículos científicos na arte.

Para isso, sobre o viés do materialismo histórico dialético, trago à tona em capítulos como se deu o decorrer histórico e a construção dos sintomas capitalistas em meio à arte e o apagamento de certos grupos considerados minorias pelas incapacidades econômicas e opressão social que enfrentam. A docência se entrelaça com a necessidade e o desejo de denunciar essa situação por meio de Freire e suas indagações contra o sistema de educação bancária vigente no país. Entende-se aqui a arte como uma linguagem visual e não um fenômeno, pois o objetivo da pesquisa em mãos tende a circular de forma social e volta-se para o real, não pretendendo ser exclusivamente teórico e reflexivo, mas sim sugerindo uma nova forma de pensar sobre os sintomas aqui abordados.

No primeiro capítulo o foco é visitar as motivações pessoais para a confecção desse trabalho, com uma linguagem um tanto ensaística e afetiva, mas sempre intencionando a relação com o tema do trabalho. Uma vez que muitas dessas vivências individuais são assimiladas a trocas interpessoais que enriqueceram o meu pensamento a partir da arte e as pinturas marcantes de minha infância.

No capítulo dois, quem entra em evidência são a população de rua do Brasil e de Campo Grande. Os questionamentos levantados por este capítulo se voltam para a definição e identidade desse grupo social e a pesquisa um tanto quanto frustrada sobre análise de dados sobre essas pessoas como uma totalidade demográfica.

No terceiro capítulo o objetivo é demonstrar e recordar a jornada das citações históricas da arte brasileira e seu público alvo, seu circuito, seus leilões

e hábitos. Aqui foi feita uma análise a partir do livro de José Carlos Durand em “arte, privilégio e distinção” (1989).

No capítulo de número quatro, as reflexões são focadas em observar quem eram os moradores de rua numa época passada do Brasil e como eram afastados do ciclo da arte nacional e quando eram de fato retratados, como eram vistos? Com o objetivo de traçar essa linha do tempo entre os retirantes de Cândido Portinari e as pessoas que vemos rotineiramente nas ruas.

No último capítulo, a parte prática toma conta de minha pesquisa e destacam-se as descrições sobre meu processo criativo ao longo deste trabalho e uma breve explicação dos elementos da composição que está exposta na Galeria de Artes Visuais da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul para a exposição coletiva dos formandos de 2024.

1. ENCONTROS FORTUITOS

Um passageiro ao meu lado no transporte público mostra registros fotográficos de seus projetos em uma oficina de artesanatos do presídio onde esteve detento por razões múltiplas e sobre isso ter o marcado, querendo ter tido outro rumo.

Outro homem mostra um charuto resgatado da calçada de alguma rua e cumprimenta sem muitas regras de etiqueta conformistas com o desinteresse prático do cotidiano.

Um cachaceiro andante procura um lugar desocupado na madrugada do centro para dormir depois de receber sua água de preferência em algum bar e contar suas sabedorias a três jovens intrigados e ouvintes sobre sua vida e a vez em que se safou com bruxaria de um dragão durante o banho.

Um entusiasta jogador de xadrez que sem introduções vem contar sobre sua vitória mais simbólica em um campeonato e descrevendo movimento por movimento de sua estratégia como uma épica cena de filme, ao final adiciona “xeque-mate e meu cavalo comeu a rainha dele” e ir embora ainda sem cerimônia.

Esses encontros ocorreram em passagens e andanças pela cidade. Em momentos de reflexão, me encontro ponderando sobre o encantamento que sinto por essas pessoas das quais não perguntei o nome, mas que continuam surgindo nos meus passeios urbanos entre amigos ávidos para ouvir tais relatos e visões sobre a vida. É comum encontrar nas tardes, noites e madrugadas esta sabedoria que desconheço, mas que brota das vivências de indivíduos em uma situação de abandono social. Uma vida de “pouquice” – pouco reconhecimento, pouca oportunidade, pouca qualidade de vida e este pouco nutre meu olhar e afeto pelo outro.

Compreendo esta realidade que me é distante, me sinto mais próxima dessa sabedoria e me identifico cada vez mais com ela e menos com os flertes meritocráticos alheios. Penso que este é o caminho para a minha expressão criativa como artista e o motivo para a docência. Questionar esta realidade é o que impulsiona meu interesse pela arte. Na arte sempre haverá espaço para estas pessoas, para sua sabedoria e sua existência. É isto que impacta meu processo investigativo.

1.2. Lembranças memoráveis

Com 4 anos de idade eu me deparei pela primeira vez com a obra de arte: Os retirantes, de Cândido Portinari.

Arte é algo agradável aos olhos não? Por que essa mesma obra tão perturbadora, cuja não era tão bonita ou agradável quanto os trabalhos de Romero Brito que pintamos em sala? Havia algo ali, havia mais, havia algo intrigante além do que percebi, tinha que ter. Então senti uma familiaridade com esse garoto, essa carne esquecida pela sociedade, eu soube da existência dele por meio dessa obra. Mas parecia que era algo somente meu e dele, tão íntimo quanto aproximar a brincadeira de uma outra criança para não brincarmos longe, mesmo sem nos conhecermos, mesmo sem nunca mais vermos um ao outro ou trocarmos nossos nomes. Nunca havia sentido isto e a arte possibilitou sentir isso tudo, nunca mais a arte foi apenas algo que pudesse trazer algo agradável, como o retrato de uma moça com brincos chiques que era tão bonita que virou quadro.

Quem era aquele menino? Por que ele foi pintado? Qual interesse se esconde por trás da inocente vida infantil? De não saber onde se está? Os seus pais que lhe guardavam o irmão pela mão no quadro, contavam para ele sobre como eles eram feios? Sobre como a deformidade parecia retratada em seus sentimentos, da mesma forma que minha mãe sabe que eu tinha recém preenchido o sanitário com suco gástrico e janta mesmo sem eu ter energia para dizer-lhe? Será que esse menino vomita muito? A barriga dele é muito grande...

Será que ele vai um dia deixar de ser criança? Ou ele vai pra sempre ser esquecido pelos meus colegas que lhe viraram a cara quando a grande impressão com letras que não sabemos decifrar lhe foi mostrada? Por que somos iguais? Eu não sou como ele, mas nós temos muito em comum, mas isso era nosso segredo íntimo. Eu conversei com ele, e aprendi coisas que nenhuma criança ou arte agradável nunca me ensinaria. Eu só não entendia por que ninguém conversava com ele também. Por que ele parecia suplicar por ser escutado e ninguém nunca vinha lhe sanar as dúvidas ou perguntar sobre sua infância? Tínhamos muito, muito em comum, mas isso tudo era segredo. E então um dia sem nem sequer ter ciência, entendi por que ele não era apenas uma criança, apenas um quadro ou apenas um igual implorando por atenção. Logo observando outras impressões da obra, notei

que ele nunca deixaria de ser criança. Entendi, que nem todos querem ver uma feiura no museu, e ninguém quer ver uma feiura nas ruas.



Figura 1: PORTINARI, C., **Retirantes** (1944) Óleo sobre tela, 190,00 cm x 180,00 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (SP).
Fonte: <https://www.portinari.org.br/>

Hodiernamente, lavam as mãos no dinheiro aqueles que implementam nas ruas, no lar dos feios, dos invisíveis, aqueles que retocam a fama por meio de mediocridades sem nome, sem argumento. Aquela criança iria dormir encostada em um muro, pela manhã sua carcaça fétida seria retirada da calçada, pois nesse muro há um novo Banksy. Não se deve poluir as ruas. Àquele que disse algo sobre confortar os perturbados e perturbar os confortáveis eu digo: A arte não pode abandonar os abandonados.

1.3. Lembranças Rememoradas

Com 24 anos retorno ao marcante museu da Fundação Iberê Camargo.

No mesmo dia em que cenas propostas por um capitalismo tardio no que há épocas materiais de distância se fez berço de uma hierarquia colonial e opressora me foram refrescadas por memórias inexistentes. Como o filho de chapéu e sua

barreira paternal na mente de Portinari, meu pai me protegia, com a palma da mão rechonchuda de anel gelado em minha nuca durante nossos domingos de redenção. Será que ao segurar o corpo do pai como abrigo o garoto sentia falta de sua maciez e seu calor? Eu não sentia, tanto que não percebia que essa defesa me mantinha à distância dos pedintes. Se é que tinham tantos quanto agora, ali no corredor de cultura e local de trabalho para muitos artistas e mercadores. Sem a presença de meu pai em nosso passeio, seja pela minha vida adulta ou pelo gosto que o tempo molda, deparamos com uma quantidade maçante desses seres que hoje a mim parecem tão mais terrestres do que estranhos. Tenham sido as abordagens agressivas ou não, a culpa que levo comigo ao invés de notas e moedas foi aflorada e fez ficar em evidência em minha mente a falta de presença desses rostos e gravidades em minha adolescência porto alegreense. O descaso do mundo com suas feiuras e locomoções gritavam em minha consciência de classe: já havia criado tantas locomoções internas o que é certo e como me sentir socialmente, mas não havia apagado todos os mendigos e andantes da realidade na minha consciência e a noção básica de humanidade. Mas se é dessa versão do mundo que meu pai me protegia com determinação louvável, de que versão do mundo o menino retirante de Portinari estava sendo protegido?

De volta a fundação, a exposição estava dividida em seus andares.

Fim de tarde, suor, cheiro de calor, camisetas penduradas nas alças das bolsas, sutiãs e garrafas de água vazias. Viagens com tempo limite e museus em época de feriado, quinta-feira, faltando um total de uma hora para fechar a exposição e os trabalhadores descansarem para o carnaval. Abrem para nós a porta trancada, “hoje é entrada franca”, francamente entramos, mas agora completamente vestidos (na medida do possível). Ao chegarmos ao andar que me chamou mais atenção observamos seguranças em seus microfones quase reclamando que estamos concluindo nosso passeio turístico e nômade com arte.

Apesar de tudo, a arte estava lá e nós também. “Vivo como as árvores, de pé” é uma exposição de obras de Iberê com um título mais que apropriado a fruição minha e de meus companheiros. A angústia do artista quanto ao ambiente capitalizado e o descarte de vidas humanas e inteligências jogadas ao léu dos cenários de suas memórias nesta cidade de opressão era mais que bem vinda. Tantos estudos e pensamentos intrínsecos e debates com a própria raiva sobre a

imutável situação contemporânea e sua intenção artística como criativo. Os olhos da cria de Cândido novamente. Hoje sabendo o que sei, e de jeito com o pincel e o lápis, o poder do argumento se sobressai e vira muito mais do que poderia ser quando eu era criança. Sem o deserto, sem os urubus, sem a família abandonada, sem rostos, barrigas d'água e esfumado, apenas linhas e linhas e linhas e letras, mas tudo estava alí. Os pedintes. Como os avistados em bancos dormindo, sentindo dor, embriagados ou até contentos com suas vidas horas mais cedo em um longo caminho a pé. Pedintes. Mendigos. Descarte. Por que pintá-los? Será que no dia em que foram lembrados em gestos, sem feição alguma nos cadernos de Iberê, o homem queria dar a eles um teto, e além de tudo um teto de museu? O artista desenhava seu descontentamento, mas por que por meio de retratos de moradores do parque? O que esses olhos eram? Sabendo que as musas alí recebiam bebida ou comida pela paciência de deixar serem retratados, o que eles queriam? Será que a eles foi algo inusitado ou memorável ou eles apenas queriam aquilo que atendia suas necessidades orgânicas de sobrevivência? Essa arte era pra quem? Era pra pessoas como eu que fervem ao tocarem nessas angústias e sedentos por argumentar algo por meio de linhas? Ou para quem não pensa sobre suas existências andantes pela cidade e acaba por vê-los em uma parede branca chique, bem cuidada e segura por outros olhos humanos? Ver essas vidas, essas feiuras, essas vidas descartáveis e angustiantes nos museus. Tirar a foto do pixo do vândalo, vender como arte num leilão climatizado com aperitivos que custam o equivalente a uma refeição completa. Os moradores de rua, os moradores de museus... Será que o garoto retirante com aqueles olhos, viu seu retrato em um lugar como esse? Ou ele é apenas um espetáculo para se enojar com a realidade lá fora e sentir-se satisfatoriamente incomodado com a reação tão emotiva que sente em relação a grandiosa arte. Como pode não caber aquele garoto em um lugar como esse e caber tanto narcisismo masturbatório daqueles que se dizem sensíveis?



Figura 2: CAMARGO, I., **Mendigos do Parque da Redenção IV** (1987), tinta de esferográfica, lápis Stabilotone, nanquim e guache sobre papel. 22 x 32,5 cm. Acervo Fundação Iberê.
Fonte: xxxxxxxxxx



Figura 3: CAMARGO, I. , **Mendicantes do parque**, 1987 nanquim e lápis Stabilotone sobre papel 34,1 x 38,5 cm Acervo Fundação Iberê.

Fonte: xxxxxxxxxxxxxxxx

2. DO QUE É COMPOSTO UM MORADOR DE RUA?

*Eu, filho do carbono e do amoníaco,
Monstro de escuridão e rutilância,
Sofro, desde a epigênese da infância,
A influência má dos signos do zodíaco.*

*Profundissimamente hipocondríaco,
Este ambiente me causa repugnância...
Sobe-me à boca uma ânsia análoga à ânsia
Que se escapa da boca de um cardíaco.*

*Já o verme – este operário das ruínas –
Que o sangue podre das carnificinas
Come, e à vida em geral declara guerra,*

*Anda a espreitar meus olhos para roê-los,
E há-de deixar-me apenas os cabelos,
Na frialdade inorgânica da terra!
(Augusto dos Anjos, 1909)*

A deforme derrota e descaso de propósito humano conferida na obra de Augusto dos Anjos trás à tona a implicação da presença iminente da morte ao corpo humano e sua composição visceral. A “despresença” dos corpos que habitam nosso imaginário e assombam as ruas de qualquer grande metrópole ao redor do país apela para uma desumanização ainda mais violenta quanto ao grupo em pauta dessa pesquisa. Afinal, o terror corporal tanto nas artes visuais quanto na literatura retrata o medo existencial da falta de uma utilidade coletiva e individual, a noção amaldiçoada que contra a natureza nada podemos.

Mas seriam os moradores de rua naturalmente uma parte das formações sociais de qualquer civilização? Ou seriam suas situações apenas uma consequência dos atos efervescentes da liga que sobrepõe a universalidade da vivência humana segregando-a por interesse?

A marginalização de grupos periféricos ao sistema social vigente tanto é presente no cotidiano de boa parte da população não-marginalizada quanto carrega um teor eterno e inevitável ao longo da história abrangida em livros didáticos, cultura popular e em formações extensivas. Essa convivência com esses sintomas distópicos e simbólicos ao capitalismo opressor são redundantes entre si, uma vez que explicitamente boa parte dos grupos desacolhidos pelos ambientes urbanos são perceptivelmente invalidados pelas suas essências de inutilidade às ferramentas

mecânicas do ciclo social mercadológico. Logo, o abuso de termos e discursos midiáticos e jurídicos sobre essa fatia demográfica invisibilizada tende a gerar uma noção de predestinação e culpabilização dos alvos de desabrigo presentes em nossas cidades, como relacioná-los como uma consequência do interesse individual por substâncias químicas entorpecentes, individualizá-los pelas suas deficiências (físicas ou cognitivas), e a precariedade de suas situações familiares, residenciais ou econômicas.

Dito isso, o apagamento cultural e antropológico desses vultos populacionais está intimamente ligado à desigualdade sistêmica e ao discurso neo-liberalista. Os questionamentos-chaves sobre essa disfunção generalizada economicamente que podem nos levar a alguma movimentação sutil e engajada com motivações empáticas planam entre “a quem interessa a permanência deste problema ao longo de um panorama tão amplo cronológica quanto cientificamente? Quais as motivações para isso?”

2.1. Nomenclatura em análise

Para fins deste Decreto, considera-se população em situação de rua o grupo populacional heterogêneo que possui em comum a pobreza extrema, os vínculos familiares interrompidos ou fragilizados e a inexistência de moradia convencional regular, e que utiliza os logradouros públicos e as áreas degradadas como espaço de moradia e de sustento, de forma temporária ou permanente, bem como as unidades de acolhimento para pernoite temporário ou como moradia provisória (BRASIL, 2009).

A citação retirada do parágrafo único art. 1º do decreto número 7.053/2009, que institui a Política Nacional para pessoas em situação de rua define em palavras o que constitui a população de pessoas em situação de rua no território nacional. O uso do termo “heterogêneo” enfatiza a possibilidade diversa das condições humanas em que se encontram os indivíduos dessa totalidade, todavia não expressa nada sobre o assunto ou sobre o conjunto em si.

Tomemos por exemplo a categorização “*ETHOS*” da FEANTSA (Federação Europeia das Organizações Nacionais de trabalhos com a população sem abrigo): Sem-Teto (completamente sem abrigo, dormindo nas ruas), Sem Casa (abrigo

temporário ou momentâneo em locais como casas de acolhimento, abrigos e instituições), Moradia Insegura (sem um local de aluguel regularizado, ameaçados de despejo ou vítimas de violência doméstica) e Moradia Inadequada (vivendo em acampamentos ilegais, moradias inadequadas ou em locais superlotados) (FEANTSA, 2005). A coletânea de Organizações sem fins lucrativos deixa claro em suas colocações e fins científicos e políticos que apesar de tratar dessas categorias e incluir o risco e probabilidade de uma situação desumana mais extrema como intrínseco no decreto único brasileiro como pessoas já em fragilidade habitacional, as categorias abordadas não são oficiais. Os links digitais da federação também reconhecem que a definição e classificação de população de rua varia ao longo das variadas culturas e países ao redor do globo.

A necessidade do fomento à políticas públicas que busquem amenizar ou reorganizar alguma movimentação quanto à violência em pauta é presente em ambos os textos. Em um panorama atual sobre o tema, a definição brasileira sobre quem está “de acordo com as exigências” para ser considerado uma pessoa em situação de rua ainda é abstrata o suficiente para ser considerado eufemismo quando comparado à outra linha apresentada. À primeiro instante, é compreensível pensar que a Europa não teve seu processo histórico até sua formação atual de maneira que se compare à América Latina, todavia, a escassez de definições científicas para definir o recorte demográfico em evidência não facilita a busca por estudos ou a denúncia da invisibilidade do assunto. Racionalmente não seria necessariamente radical se ver pensando por alguns minutos “essa definição é um desfavor à problemática!”, pois de fato ainda em primeiro instante é perceptível que esse texto só pôde ser escrito por alguém que provavelmente nunca se aproximou da condição descrita.

Em contrapartida com o decreto n. 7.053/2009, ainda em 2004, a Política Nacional de Assistência Social (PNAS) que diz propor

uma visão social de proteção, o que supõe conhecer os riscos, as vulnerabilidades sociais a que estão sujeitos, bem como os recursos com que conta para enfrentar tais situações com menor dano pessoal e social possível. Isto supõe conhecer os riscos e as possibilidades de enfrentá-los. (BRASIL, 2004, s/p)

traz à tona outro viés. Apontando que a vulnerabilidade Social pode decorrer de pobreza, privação, ausência de renda, precário ou nulo acesso a serviços públicos,

extremidades climáticas ou calamidade, fragilização de vínculos afetivos, e de pertencimento social (enraizados em discriminações etárias, étnicas, de gênero, sexualidade, deficiência entre outros) que atinge famílias e sujeitos, e que dificultam seu acesso aos direitos e exigem proteção social do Estado.

Com essas perspectivas em comparativo, percebemos que há uma relação muito íntima entre as definições de “vulnerabilidade social” e “população em situação de rua”. Uma análise semântica ao retornar às palavras apresentadas por ambos documentos, causa ao leitor um estranhamento, um leve incômodo ou confusão ao repensar sobre o assunto com maior cautela. Isso não é uma reação desproporcional, mas sim as intenções dessas apresentações são alternativas e influenciam boa parte do linguajar em conversas casuais e descompromissadas que ferem ainda mais a dignidade dos grupos inquiridos. Enquanto a última parece descrever pessoas distantes da possibilidade de uma boa qualidade de vida, acesso aos direitos básicos humanos e refugiados climáticos - que também deveriam ser descritos como vítimas de uma gestão urbana e ambiental carente - “a situação de rua” carrega um peso de culpabilidade generalizada e simultaneamente individualista.

O infame senso comum que enxerga o morador de rua que é avistado diariamente nos centros municipais - e muitas vezes encontra maior acolhimento em zonas intituladas pelas forças policiais de São Paulo em 1987 como “*cracolândia*” - como agente causador principal de sua condição é a degradação e desumanização social e corriqueira de um conjunto que sempre esteve presente ao longo da solidificação de um sistema opressor e desigual. Por conseguinte, aqueles que outrora imaginavam a possibilidade de uma melhora na vida, um desapego à substâncias ou até mesmo uma expressão de gênero e (re)socialização terão suas possibilidades já mínimas, ainda mais barrados por uma generalização e um apagamento cultural e sistêmico que está tão bem estruturado que foge da tangibilidade ativista.

É como afirmar que a pobreza e a vulnerabilidade social são sintomas de uma desigualdade econômica nacional, e ao mesmo tempo, descrever o morador de rua como autor de sua própria vulnerabilidade social, que está fadado a sobreviver no poluído frio das metrópoles, *pois a sua natureza é essa*. Não há necessidade de

reorganizar essas ideias para concluir que é uma falácia distintiva e afirmada por aqueles que mais distantes estão dessa realidade.

Mas afinal...

2.2. Quem são os moradores de rua de Campo Grande?

Como consequência dessa maré de observações, é compreensível questionar-se sobre a identidade das pessoas em situação de rua no Brasil, uma vez que sua definição política e social não são satisfatoriamente objetivas para entendermos quem e como são as pessoas nessas condições. Para tanto, foram feitas pesquisas acerca de coletas de dados já previamente existentes para proporcionar uma visualização do panorama atual nacional. Todavia, dentre a grande maioria dos links de acesso público - que não estavam quebrados - não apresentaram maior desenvolvimento científico do que a definição previamente analisada.

É com grande emergência que deve-se trazer à tona que a maior porcentagem de canais de acesso de dados demográficos nacionais como é o caso das análises levantadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística a partir da Pesquisa Nacional por Amostra a Domicílio (como já incluso em nome) são conclusão que excluem a população de rua. Apesar do programa ter se deparado com o fim de suas atividades em 2016, serve como exemplo para demonstrar o desamparo e o desequilíbrio de atenção sistêmica entre fatias sociais. Assim, é fácil afirmar que a invisibilidade das pessoas em situação de rua se estende além da sua representação na arte, mas também na indiferença científica e acadêmica experienciadas por esse grupo.

Para a tentativa de acrescentar ao trabalho uma estatística menos abstrata e mais voltada para a realidade, foram pesquisados dados relacionados a capital do Mato Grosso do Sul, Campo Grande. Além disso, as vivências que motivaram essa pesquisa tomaram espaço nessa cidade.

Primeiramente, a pesquisa também se focou na leitura de itens específicos que se aproximavam do tema presentes no Perfil Socioeconômico de Campo Grande do ano de 2024 disponibilizado online em formato pdf pela Prefeitura Municipal de Campo Grande e desenvolvido pela PLANURB (agência municipal de meio ambiente e planejamento urbano). Apesar da apresentação dos capítulos 4

(aspectos demográficos), capítulo 5 (aspectos econômicos), capítulo 6 (infraestruturas urbanas e de serviço) e capítulo 7 (aspectos sociais), o total de tópicos que abrangem ou são voltados para a população de rua da cidade, bem como a mera citação de suas presenças são inexistentes no arquivo. Não há dados de acesso público pela prefeitura municipal.

As pesquisas encontradas que se focam na população de rua de Campo Grande foram uma tese de mestrado da Universidade Católica Dom Bosco, que conta com entrevistas em formato podcast intitulado “a vida nas ruas” (2014) e um artigo de revista Dire: “A história de vida de pessoas em situação de rua na cidade de Campo Grande/MS - Brasil(2015)”, traduzido para o francês e de mesma autoria¹. Ambas pesquisas analisam a história de vida de pessoas em situação de rua que se encontram na capital, todos do sexo masculino. Embora as duas pesquisas sejam muito sensíveis ao enfatizar a vivência humana de vida dos entrevistados, o objetivo dos estudos não é o levantamento de dados sobre gênero, etnia, sexualidade, idade, naturalidade ou sexo biológico dessa porção demográfica.

A partir dos desafios para uma apresentação que melhor desenvolva a ideia do levantamento de dados sobre essa população uma maneira de compreender com maior proximidade quem compõe esse grupo foi a leitura das descrições de abrigos de Campo Grande. Abaixo estão os textos sobre o público alvo, com os quais os pesquisadores (seja por último recurso ou curiosidade) se deparam ao buscarem por abrigos ou ONGs que estão localizados na cidade. Para isso, foram excluídos da pesquisa lares temporários que promovam acolhimento a crianças e adolescentes em situações que envolvam fragilidade familiar, em processo de decisão de guarda, violência doméstica e violência sexual, pois todas as organizações afins encontradas são voltadas para o resultado de impedir que essas pessoas passem a viver em situação de rua.

- Casa de Passagem Resgate: Em parceria com a Prefeitura Municipal de Campo Grande, a Casa Resgate oferece abrigo temporário aos usuários com vínculos rompidos e fragilizados com familiares, pessoas emigrantes e imigrantes deslocados de seus países por graves problemas sociais e econômicos. |Endereço: Tv. Pepe Simioli, n.96 - Centro, Campo Grande/MS.

- Casa Satine: A Casa foi idealizada para funcionar como uma república de acolhimento para pessoas LGBTQ+ em situação de vulnerabilidade. Frente à dificuldade financeira para tal projeto, hoje a atuação da Casa acontece de maneira remota e descentralizada, até que esse sonho seja possível. Os serviços oferecidos pela Casa são: Psicoterapia (online e presencial) Concessão de cestas básicas Promoção e apoio de eventos culturais voltados para o público LGBTQ+.
- A Casa Abrigo para Mulheres Vítimas de Violência Doméstica em Risco de Morte: Atendimento ofertado de forma provisória, com medidas emergenciais de proteção para acolher mulheres em situação de violência doméstica e familiar, sob risco de morte ou ameaça, acompanhadas ou não de seus filhos (as) menores de 14 anos e cumprir o que preconiza a Resolução nº 282, de 29 de maio de 2013. O atendimento à Mulher Vítima de Violência atende aos requisitos da Tipificação Nacional de Serviços Socioassistenciais – Resolução CNAS nº 109, de 11 de novembro de 2009 – Serviços da Proteção Social Especial de Alta Complexidade e de seu Regimento Interno.
- Centro de acolhimento de imigrantes venezuelanos/ Centro de Apoio aos Migrantes - CEDAMI: sem site ou descrição acessível.
- Centro de Referência Especializado para a População em Situação de Rua - CENTRO POP: O Centro POP é um espaço que atende a população em situação de rua. Alguns exemplos de atividades incluem fazer refeições, ter um espaço para higiene pessoal e lavar suas roupas, ter apoio para conseguir documentos pessoais, guardar seus pertences, ter informações sobre trabalho e tirar suas dúvidas sobre como ter acesso aos seus direitos. O atendimento é de graça e você não precisa ter documento para ser atendido.
- Casa Lar Irmã Dulce: uma unidade que oferta Serviço de Acolhimento Institucional para jovens e adultos com deficiência, em situação de dependência, que não disponham de condições de autossustentabilidade ou de retaguarda familiar.

É de grande relevância destacar o acordo de termos de colaboração firmado com 11 Comunidades Terapêuticas da capital pela Prefeitura Municipal de Campo

Grande, por meio da Subsecretaria de Defesa dos Direitos Humanos (SDH) e ativo desde 2021. Essa ampliação estimula os serviços de acolhimento, tratamento, reabilitação e reinserção social de pessoas com dependência psicoativa (álcool e drogas) a acolher pessoas que por conta dessas condições se encontram em situação de rua ou vulnerabilidade social. E também fez possível a criação da Casa de Passagem e Resgate descrita acima.

A urgência social que motivou os fundadores destas organizações e instituições evidenciam um pouco mais do que a falta de dados científicos sobre quem é de fato a população que está em risco ou já em condições de rua. Com a menção frequente de pessoas que sofrem com alcoolismo, deficiências físicas, mentais e cognitivas, mulheres vítimas de violência, emigrantes, refugiados, usuários de substâncias e pessoas da comunidade LGBTQ+.

2.3. Um adendo quanto às motivações pessoais

Embora as vivências e ponderações motivadoras sejam memórias afetivas, a aglutinação teórica dos contos que relato permeia ao longo do processo investigativo desenvolvido neste trabalho. Assim, os objetos dessa pesquisa foram apresentados ao longo das temáticas abordadas ao longo da graduação. As leituras fundamentais para o estímulo da curiosidade quanto essas experiências envolvem perspectivas históricas e sociais da arte em específicos recortes de artistas mobilizados socialmente, as diversas possibilidades de ramificações da arte brasileira e a jornada intrínseca de simultaneamente ser professor, artista e observador.

Em par com a noção de *autobiografia refletida* concebido por Gaston Pineau nos anos 70, onde o autor em formação aborda um retorno reflexivo ao seu "trajeto para construir a partir dele um projeto de pesquisa-ação-formação", opto pelo conceito de *a/r/t/ografia* (do inglês, *artist/researcher/teacher*) do professor Fernando Hernández de Barcelona. A intersecção entre desenvolvimento, formal, não-formal e informal como futura professora de artes e então graduanda foi para mim muito rica e o principal palco para minhas ideias e processos criativos impulsionados pelos aprendizados da graduação. Embora a experiência seja minha principal fonte de

motivação e reflexão sobre quem eu me torno dentro da área por mim escolhida e meu papel de atuação dentro da mesma, isolar essa do restante que me trouxe até aqui seria menosprezar o conhecimento com o qual tive contato durante minha formação e as aberturas de ramificações que a mesma me proporcionou. Assim, pretendo trazer a este trabalho um frescor epistemológico metodológico autobiográfico, porém ainda de um viés de a/r/t/ografia, no qual permito meu foco criativo, artístico e pedagógico ser enfatizado como estudante e futura profissional. Visando assim, um diálogo a partir dos questionamentos estimulados pelas minhas vivências e memórias e a relevância do tema na contemporaneidade e como eu e meus colegas artistas e professores podemos agir para com a problemática proposta.

Em contraste às muitas normas limitantes em meio à academia e aos estudos da ciência ainda na formação básica, creio que a teoria e o conhecimento técnico do mundo não se estruturam anterior ou posteriormente à experiência sensorial do mundo. Relembrando a noção de Vygotsky, “o pensamento não se expressa, mas se realiza na palavra”, a experiência humana simultânea com o decorrer teórico da aprendizagem, são ambos fundamentais para a construção de uma materialidade linguística e epistemológica rica e coerente com o fator reflexivo e transformador da pesquisa. Em prática, a tradução das noções de mundo sensível e individual em associações e formulações teóricas é diferencial na eficácia de uma formação acadêmica contemporânea. Em rima, a convicção de Freire compreende que a teoria de fato, surge do apetite despertado pela complexidade das experiências individuais ou coletivas, com fim de tornar a jornada pessoal menos tormentosa e torná-la mais analítica e potencializar suas nuances para melhores diálogos, trocas e configurar ainda mais e novos conhecimentos de mundo. Em harmonia com esses pensadores, é possível debruçar na teoria de pesquisa (auto)biográfica refletida de Pineau, onde sujeitos em formação refletem sobre suas próprias histórias e experiências para compreender melhor sua trajetória de vida.

De teoria, na verdade, precisamos nós. De teoria que implica numa inserção na realidade, num contato analítico com o existente, para comprová-lo, para vivê-lo e vivê-lo plenamente, praticamente (FREIRE, 1992, p.91).

O autor francês (Pineau) descreve a pesquisa (auto)biográfica não apenas como uma pesquisa autoetnográfica, mas como um percurso narrativo exploratório do mundo, de si próprio (o pesquisador) e das suas familiaridades com a teoria e as linguagens de preferência. Não obstante, o lugar de observador e vivente e suas inegáveis influências sobre a experiência humana provocadas muitas vezes por cor de pele, classe, saúde, aparência e deficiências ainda tem um grande espaço como expressões de pluralidade no campo científico. Entretanto, Pineau se debruça na ênfase ao autor não apenas como sujeito, mas como protagonista, tomando papel literalmente como narrador de suas escritas. Logo, as memórias e as afetividades rememoradas pelos pesquisadores são pontos chaves para uma expressão acadêmica mais poética presente em trabalhos (auto)biográficos.

Além disso, essa noção também se diferencia do auto etnográfico, pois há uma subjetividade palpável onde há desenvolvimentos teóricos que podem ser qualitativamente estruturados a partir de reflexões. Essas linhas de questionamentos são mantidas mesmo póstumo à escrita ou leitura do texto, em contrapartida com a escrita de relatórios técnicos que muitas vezes abrangem um início, um meio e um fim fragmentados e aglutinados objetiva e diretamente.

Toda narrativa autobiográfica implica a inserção de quem narra no mundo da vida, e está portanto marcada pela alteridade, pela voz do outro, pelo lugar do outro e o lugar que ocupamos na vida do outro e no seio de uma comunidade. Toda narrativa autobiográfica tem uma dimensão teleológica: ela se faz em função de um devir em construção. A interpretação que se alicerça no presente, busca raízes e motivações no passado que se tornam úteis para reinventá-lo, adequando-o a um projeto de vida futuro.
(PASSEGGI, 2016, p.307).

É válido lembrar, em meio a este trabalho em específico, que não relatarei nem desenvolverei minhas indagações a partir de uma problemática que carrego comigo em minha vida ou em minha pele, mas sim de uma série de questionamentos que gostaria de destacar devido a minhas experiências e memórias com obras de arte e terceiros. Me encontro em um lugar suficientemente confortável social e economicamente para refletir e evidenciar um aprendizado formal em artes que se conforma muitas vezes com o eurocentrico, o estético e o curricular excludente da temática deste trabalho. Assim, a intenção é de mediar uma

discussão e estruturar de forma textual e técnica esse conflito para abrir espaço onde há a busca por um maior esmero aos recortes sócio-demográficos em pauta. Isso também está relacionado com a protagonização do pesquisador proposta por Pineau, onde não somente há a análise de um ponto de vista afetivo, mas há uma possibilidade e proposta mais próximos à realidade onde o autor e o trabalho tomam forma, estimulando coletivamente a mudança e a não-conformidade ou apreciação dessa mesma realidade.

3. A SOLIDIFICAÇÃO DE UM SISTEMA MODERNISTA

O impacto da semana da arte de 22 na história da arte brasileira é irrefragável, contando com as propostas de artistas em embate contra a densa e limitante técnica corpórea do mundo da arte e as materialidades estruturalistas comprimidas em uma performance de qualidade milimétrica e apurada que por vezes implicava em uma redução do leque expressivo e sensível do artista. Entretanto, a revisitação reflexiva a este momento chave para arte nacional toma espaço abundante no meio cultural dos anos 40 brasileiros. A passagem entre um período de tensão mundial e uma ditadura nacional para uma redemocratização política fragmentou as vertentes artísticas que anteriormente focavam-se em combater a opressão governamental colocando à mesa alternas formas de expressar a insatisfação e o sofrimento social humano no meio artístico. Ou seja, haviam várias motivações individuais e pessoais que estavam, tomando força e se entrelaçando no mundo da arte nacional, convidando vários artistas - tanto na área das visualidades, da música e do teatro e dança - a intersecção entre a vivência, o protesto ao governo e as mágoas e dores também trazidas por outras sensibilidades, não obstante à unidade coletiva de crítica e resistência contra a realidade opressora da ditadura, apenas denunciando outras formas de opressão sistêmica. É com esta mentalidade que os críticos, gestores e artistas nacionais revisitam a semana da arte moderna depois de mais de duas décadas.

No desenrolar dos debates da época acerca do tópico, eram muitas as contradições tardias sobre a semana de 22 e evidentemente sintetizadas naquelas levantadas pelo crítico que presenciou a semana da arte moderna ainda muitos anos antes, Mário de Andrade. O modernismo brasileiro foi moldando-se a contrariar os moldes europeus e as eurocentricidades do que ainda era considerado exclusivamente como belo, estético e perfeitamente composto. Todavia, em suas contestações sobre esse raciocínio, Mário afirma que “na verdade, embora destruindo cânones e escolas de arte, embora destruindo certa burrice da rigidez moral e intelectual, já inúteis, da burguesia, o que se fez foi sempre a construção a serviço dessa mesma burguesia” (ANDRADE, 1977, p. xx).

No entanto, essas revisitações e revisões quanto às abordagens políticas e intenções do moderno na arte brasileira inspecionados por figuras conhecidas no

meio que pendiam também para uma nova faceta sensível da arte que culmina no maior distanciamento entre a valoração do simbolismo e a admiração formal e interpessoal do artista. Essas ideias em torno de habilidade artística e criativa e formação técnica e categórica no meio das artes como se fossem sinônimos, acaba por gerar uma forma de segregação entre aquela arte mais autodidata e experimental e a arte já pré-estabelecida por essas figuras relevantes no circuito segundo as movimentações modernistas em aberto. Alimentando assim, um circuito masturbatório e narcísico na arte brasileira, porém abrindo também espaço para o que hoje conhecemos com grandes pontapés para a contemporaneidade e multidisciplinaridade da arte e as suas expressividades reais e sociais. Um exemplo disso, são o estímulo e criação de então chamados de museus populares que tinham como fim a proposição de um outro circuito de arte criado por artistas mais autodidatas, invisíveis à aristocracia brasileira da área e voltado para um público mais amplo que não veio desse caminhar formal.

Foi por meio desses clubes de gravura, em especial o CGPA - Clube de Gravura de Porto Alegre, que muitos artistas encontraram seu espaço de expressão social e organização de uma arte revolucionária. Muito inspirados pela geração modernista e as visões mais próximas à realidade da sociedade brasileira abordadas em obras relevantes da época. O desejo de tornar essas temáticas sociais a favor da mudança estrutural era o diferencial dessa arte revolucionária e socialmente engajada dos clubes.

Isso (a guerra) representou não apenas um rompimento de linha em meu trabalho, como de repente me senti colocado diante das necessidades da vida. Em decorrência direta, ganham importância as coisas mais simples, e vi-me em contato humano com gente que não procedia de um meio intelectual como eu, e isso constituiu o descobrimento de um mundo novo para mim. Passei por todo um processo de deselitização – em que os pontos de vista, de procedências das mais heterogêneas, são igualmente dignos de consideração e válidos e que a comunicação com esses universos é igualmente fundamental (SCLIAR, 1980, s/p).

O fervor da identidade latino-americana e o ar revolucionário foi também muito influenciado pela existência maior de uma força contra o elitismo estrangeiro que chegava carregado de seus padrões imperialistas e estético-sociais, formulando uma noção internacionalista dentro das obras de arte ditas revolucionárias. Esses

coletivos e clubes tratavam dessas sínteses visuais dos sintomas da desigualdade capitalista que batia à porta do paradoxal enfoque nacionalista em paralelo com essa revisitação ao modernismo da semana da arte de 22. Enquanto havia uma entrelinha exploratória no mercado da arte internacional que fetichiza a representação visual de uma porção demográfica do Brasil que não condizia com as principais figuras do movimento cultural e seus discursos superficiais, o internacionalismo presente em obras mais contemporâneas argumentava visualmente que a união do proletariado em escala global era fundamental ao reajuste social que combate a desigualdade e as causadoras dos sofrimentos humanos no capitalismo pós-guerra. E essa identidade latina foi ainda mais ramificada com as idas e estudos que tomaram espaço na Europa, principalmente em Paris, onde os artistas se viam isolados muitas vezes por seu repertório cultural de referências artísticas, cotidianas, humanas e as familiaridades do Brasil que já fazia-lhes falta.

Cada núcleo de artistas da América Latina que se encontravam em Paris se sentia um pouco isolado, e tivemos necessidade de nos organizar para poder melhor esclarecer nossas propostas. Estávamos, sem dúvida, vivendo um momento de impasse, muito grande na arte contemporânea (...)E eram os trabalhos que se refletiam numa preocupação de uma nova linguagem com afinidade com aquela que aspirávamos (SCLIAR, 1982, s/p).

Não é novidade a desigualdade social presente no Brasil e as expansões constantes da classe dominante em suas tentativas de usufruir constantemente do direcionamento cultural majoritariamente eurocêntrico que favoreça os portadores de um alto poder aquisitivo. Tendo em conta esses conhecimentos, quaisquer panoramas na história da arte brasileira, de vanguarda focal do mercado da arte está aglutinada pela delimitação do interesse dos influentes mais propensos a privilégios do que aqueles que se voltam para a contracorrente ideológica ou representativa da arte, ou seja, aqueles que poderiam trazer um frescor de denúncia aos debates e galerias.

Ao longo de infinitos debates sobre a utilidade da arte em conjunto com a segregação categórica quanto ao engajamento social, estético ou funcional e às movimentações no mundo da arte, as abordagens direcionadas para o tema em

pauta tomam potência no pós-modernismo nacional. Momento esse ao qual me refiro como aquele que operou no ciclo demográfico da arte a partir de meados dos anos 70 aos 80, onde enquanto ainda se solidificava a exaltação dos estudos a Paris – que já limitava uma porção significativa de artistas brasileiros e sua aclamação artística no meio – as intenções da denúncia social por meio da arte também ganhava mais força e unidade na rede criativa do Brasil. Dando espaço ao flerte com as ideias sobre o conjunto social atingido pela arte, contribuindo para que artistas se voltem para a nacionalidade no sentido das motivações e revoltas coletivas que poderiam ser denunciadas pela arte brasileira vista como uma expressão significativa realista e coerente com a sociedade da época, retratando alguma forma de crítica ou apologia quanto a mesma. Todavia, toda essa capacidade expositiva de uma galeria passa por um processo de extinção por conta da potência mercadológica dos leilões de arte que crescem no país e têm como protagonistas obras que ficam pairando entre o modernismo e o pós-modernismo.

Aos percalços da década de 80 no Brasil, a ambientação do mercado da arte podia ser descrita como a passagem de um êxodo das galerias para um salão de leilão. Os motivadores para esse processo carregavam a decaída da poética e da sensibilidade artística pela valorização e coisificação da arte como uma demonstração de status, intelecto e classe em que aquele mesmo ciclo social de alta capacidade social e capital da modernidade do século XX se voltava cada vez mais para a tradução e mastigação do sentido artístico em códigos de peso superficial. O clima de interpeçoalidade e gozo burguês dos leilões de alta classe facilitava a troca de cordialidades e expansão de um campo de negócios e contatos ao acompanhamento de boas vestimentas, quitutes gastronômicos, conversas altas, risos soltos e álcool de alto teor de mercado. Além disso, o circuito de *marchands*, leiloeiros e banqueiros se beneficiava e tomava grande papel na preferência por promover e alimentar tal mercado de alta classe que na época era descrito como um “evento cultural” que exigia todas as demonstrações da qualificação do bom gosto da elite.

Basta ter em mente como exemplo no livro “arte privilégio e distinção”, que aqueles que ocupavam as cadeiras de um leilão em novembro de 1980 organizado pela *A Galeria* que tomou espaço na cobertura do Banco Nacional na Avenida Paulista eram também chamados de competidores, participantes em uma disputa

acirrada em seus lances para a conquista de uma nova aquisição narrada por vozes conhecidas no meio televisivo nacional. Uma vez que tudo está montado, enfim, para que os arremates em leilão satisfaçam vaidades pessoais extensivas a alguma nota de imprensa na coluna social ou de negócios no dia seguinte (DURAND,1981). Assim, o descompromisso com a arte e o entendimento sobre ela, a perda da sensibilidade sobre as linguagens artísticas, a falta de interesse pela cultura brasileira como uma construção histórica e coletiva bem como as expressões de admiração ao comportamento elitista europeu e a categorização dos comportamentos do público da alta classe brasileira diante da arte de seu próprio país como um vício enquanto a virtude social residia nos comportamentos presenciados pela parcela que teve o oportuno de estudar em Paris, alimentaram cada vez mais o distanciamento entre os retratos motivadores deste trabalho e o palco da arte nacional.

É triste ter que dizer isso, mas o público brasileiro ainda não tomou consciência de que um leilão é um acontecimento cultural. Quem vai a leilão na Europa se comporta, no salão, como se estivesse em um concerto de música erudita, com silêncio e respeito. O brasileiro, muito extrovertido, faz barulho, fala alto e, pior de tudo, não conhece o código de gestos. Aquilo que poderia ser um braço erguido fazendo um lance é apenas uma pessoa reclamando uísque ou salgadinho ao garçom (de um artigo do *Jornal da Tarde* de 1980 *in* DURAND, 1989, p. 220).²

É primário observar essa glamourização do mercado da arte como uma pesada contribuição ao elitismo, à aporofobia e à distinção social vigentes da vanguarda cultural brasileira. Apesar dos processos e observações sensíveis dos artistas sobre o tema, será de fato que esses rostos simbólicos em objetos artísticos servem como combate a essa repulsão conformista e a afirmação da presença dessas pessoas no coletivo social ou denuncia apenas o fracasso da falta de compromisso da sociedade capitalista com a vida e exalta o sofrimento?

3.1. Uma aproximação a Portinari

Durante a leitura do livro “Arte, privilégio e distinção” do sociólogo José Carlos Durand (ANO), chama a atenção tópicos no capítulo intitulado “riqueza, cosmopolitismo e acesso às vanguardas” que se refere à biografia da artista Tarsila de Amaral. A forma como o autor chama a trajetória de sua vida de exemplar para

todo acesso cultural e artístico que ela acumulou durante seus anos de vida e capacidades financeiras de sua localização privilegiada na sociedade é condizente com o pensamento de que a potencialidade dos artistas está diretamente relacionada com o lugar que tomam na sociedade. Os retratos e a tendência exótica do tropicalismo muito reconhecido em suas pinturas pela Europa, durante seus estudos, era uma realidade escolhida por Tarsila para acrescentar ao seu portfólio imagético.

Todavia, quando o autor traz à tona o nome de Portinari é perante um subtítulo que se refere aos “caipiras” na Paris das vanguardas. Vejamos então essa síntese sobre o apagamento de certas teses e retratos desagradáveis em meio a esse mecanismo do mercado da arte, onde o próprio autor separa os artistas entre aqueles que se assemelham ao exemplo de biografia de Tarsila do Amaral e aqueles que aparecem distantes de suas aventuras entre a burguesia definidos pelo próprio autor como “caipiras”. Em muitos momentos, se faz presente nesse discurso a tese de que os artistas que vão à Paris para estudar as vanguardas não aguentam reprimir suas tendências brasileiras e de mais baixa classe em convivência com o povo europeu, fazendo com que a saudade e a melancolia tomassem conta de suas ações e voltassem para seu país de origem, tal qual um recipiente de tamanha sensibilidade em tom pejorativo. Essas análises da época em relação aos acontecimentos do início do século XX, demonstram a problemática sobre a preferência da elite (que comandava o circuito da arte) em direcionar os holofotes sempre às temáticas artísticas que interessavam ainda mais uma noção eurocêntrica e “agradável” aos egos da alta burguesia. O que pode ser traduzido como contribuinte ao isolacionismo na arte.

Prefere-se o figurativo ao abstrato, e no figurativo os temas “alegres”, ou seja, que não “choquem” o espectador com cenas de miséria ou de luta política. Acolhem-se as obras que passaram por coleções “de prestígio”, assim definidos os acervos de celebridades da política, da economia, da cultura ou do mundanismo social (DURAND, ANO, p. 214).

Além do apagamento de outras vertentes artísticas nacionais vistas como uma mera contribuição de renda pessoal daqueles que em muitos viviam em pensionatos no próprio país e não adquiriram as infames bolsas estrangeiras para o estudo de tais vanguardas europeias, tratar de forma pejorativa a capacidade

sensível e o reconhecimento mercadológico de um artista que além de tudo, ainda teve seus estudos exteriores efetivados faz parte de uma ideologia carente de consciência de classe. Faz-se necessário questionar: se eram assim que viam os artistas que tinham a possibilidade de estudar as vanguardas num país visto com superioridade cultural, será que os pobres com quem tinham contato eram apenas aqueles retratados em óleo por esses mesmos ditos “caipiras”? E que ainda sim, não eram tão infames por serem “desagradáveis”?

É como se de alguma forma tão obscura pelas pesquisas e referenciais teóricos da arte, esses termos e noções temporais em nossa linha cronológica geracional tivesse não apenas solidificado um sistema abusivo e elitista mercadológico da arte nacional, mas também estruturasse uma barreira cultural que separa os grandes artistas de épocas fenomenais da história da arte e aqueles que estão na periferia da cultura. Logo, vai-se formando uma segregação artística onde nomes levados para frente por relevância, são os mesmos que sempre estiveram lá, os sobrenomes de peso e valiosos aos bancos e altas classes. Atualmente, muitos termos deixam de ser usados por referenciamos debates sobre suas intenções - ou não - pejorativas, uma ressignificação muitas vezes se faz necessária nas mediações relacionadas à arte.

Como futura professora, tenho em mente essas adaptações e me formo aberta para quaisquer abordagens a mim ainda desconhecidas sobre problemáticas encobertas pela configuração de uma história que abrange os acontecimentos mais relevantes à época. Todavia, entre citações e fruições, se faz necessário vigiar o mercado da arte brasileira como uma ferramenta de distinção social, pois sem essas nuances uma mobilização não seria possível nem durante o recorte temporal observada, nem em nosso futuro próximo, e até mesmo, nosso presente.

3.2. As ramificações sensíveis de Iberê Camargo

Embora claramente as origens humanas de regiões extremamente diferentes em um Brasil continental e alguns anos de distância fossem o suficiente para distanciar Iberê dessas ocorrências mecânicas do mercado da arte e de Cândido, o primeiro se torna figura notável quanto ao debate acerca da sensibilidade social e a aporofobia crescente na arte. Tomemos como exemplo, a organização do salão preto e branco de 1954, no Rio de Janeiro. A mostra recebeu seu nome devido à

comprovação da Comissão Nacional de Belas Artes, integrada por Iberê, sobre a qualidade e toxicidade das tintas nacionais, tendo em vista que os valores dos produtos importados eram exorbitantes até mesmo para os mais reconhecidos artistas da época. Consta o texto que reuniu 600 assinaturas de artistas brasileiros, que “nós, artistas plásticos abaixo assinados, apresentaremos no próximo Salão Nacional de Arte Moderna, a se realizar de 15 de maio a 30 de junho deste ano, os nossos trabalhos executados exclusivamente em preto e branco. Essa atitude será um veemente protesto contra a determinação do governo de manter proibitiva a importação de tintas estrangeiras, materiais de gravura e de escultura, papéis e demais acessórios essenciais ao trabalho artístico; proibição esta que consideramos um grave atentado contra a vida profissional do artista e contra os altos interesses do patrimônio artístico nacional". O Salão Nacional da Arte Moderna, que abrigou obras de inúmeros artistas nessa exposição, serviu como palco para trazer à tona a comoção da comunidade artística nacional em território próprio, como um argumento para a valorização do artista profissional brasileiro, contando até com veículos nacionais de notícias em solidariedade à temática, como diz abaixo um depoimento do artista ao Jornal da Manhã sobre a mostra.

O Salão Preto e Branco significa nossa luta pela sobrevivência. No tocante a seus resultados, precisamos acreditar em alguma coisa, ainda que seja no absurdo. A vitória é essencial para a classe. Temos a maior bienal do mundo, o maior estádio do mundo. A realidade, como ninguém diz, é esta, e apenas esta: temos a maior miséria do mundo. Como pode ser grande um povo cujos artistas não têm sequer material para trabalhar? (CAMARGO, 1954, s/p).

Trago esse momento de manifestação e revolta da resistência de artistas brasileiros, que une e comporta um argumento que aqui cabe para demonstrar a urgência ao tema das denúncias encapsuladas em aspectos econômicos por meio da arte. Segundo Canclini, a arte popular é produzida pela classe trabalhadora, ou por aqueles artistas que representam seus interesses e objetivos. Essa gana por uma sobrevivência artística comum para aqueles que trabalham com a arte como forma de reflexão de um mecanismo sistêmico que beira a distopia é presente nas jornadas de alguns artistas avulsos dos currículos referenciais pedagógicos entre movimentos culturais da arte brasileira, mas nunca em meio às vanguardas abordadas na educação básica ou nas mediações e eventos

acadêmicos com devida atenção e relevância. Todavia, sempre tomando espaço nas discussões e servindo como inquietação no ciclo nacional de artistas, veja bem, de artistas, não do grande mercado, vendedores, e colecionadores de arte. Haveria então uma possibilidade de trazer à tona as mazelas e vidas daqueles que são à sociedade invisíveis e disfuncionais, que venha direta e efetivamente dos artistas em pauta social?

Se o Salão em Preto e Branco foi uma mostra assim intencionada, não parece um sonho tão distante que a arte engajada com esse espírito de revolta e sensibilidade seja revigorado por meio das vivências e observações do mundo, tomando os holofotes cada vez mais. Ressaltando neste trecho do trabalho, que por mais que não tomemos conhecimento e ciência dessas rebeldias ou “caipirices” - termos que datam de maneira definitiva os textos estudados para as percepções dessas nuances - em salas de aula ou em nossos cotidianos longes de salões de museus e casas que acolham arte para o público geral, sempre houve uma força unificadora de agonias sociais de quem testemunha ou é alvo de uma desigualdade. Tomemos por exemplo, a própria demanda de materiais de qualidade e preço acessível em 1954 por criativos que se sentiam limitados em suas capacidades por conta da falta de maior capacidade aquisitiva e utilizavam da arte não apenas como forma de expressão, mas sim como uma provedora de estabilidade em vida. Pode parecer um acontecimento antiquado ou até momentâneo, que expressa o que quer e logo se dissolve em outras narrativas e é apagada por uma vanguarda mais interessante para a educação, a formação e até mesmo o mercado descrito nesse trabalho, mas creio que a capacidade de mover-me por uma iniciativa confeccionada e posta em prática por um humanos com uma intenção efervescente de denunciar um aspecto fora de seus controles - que beneficia nada mais que o próprio sistema e o ciclo vicioso do mercado de arte brasileira - é o que possibilita uma revolução no escasso número de pesquisas sobre este tema e mais importante, incentiva um questionamento desse mecanismo, tirando-o de uma barreira idealizada e imperturbável. Afinal, a conjuntura da situação sobre a qual decorro e pretendo abrir viés com este trabalho não é constituída de uma inabalável força humana, e sim uma força sistêmica, fortalecida e vitalizada pelos artistas em si e não o contrário. O embate à esse vício ao luxo dentro da arte pode tomar conta de uma mente, um cômodo, uma graduação, uma proposta e enfim ser enfatizada por

peessoas que batem de frente com essas ferramentas, todavia dela fazem parte, pois é como o tabuleiro já estava organizado quando se viram criticando as preferências de jogada. Pois apesar de tudo, o mecanismo deste mercado elitista não seria um conglomerado de maneiras de lucrar à burguesia sem a própria arte que em primeiro lugar, como diz Chauí em *cultura e democracia* (1989), é trabalho, movimento de criação do sentido, quando a obra de arte e de pensamento capturam a experiência do mundo dado para interpretá-la, criticá-la, transcendê-la e transformá-la. A diferença é mínima, mas a outra única opção seria contentar-se com o mercado da arte, com o preço dos materiais, com o descaso com artistas, com injustiças, desigualdades, apagamentos de vidas humanas e, até que enfim, com o abandono cultural de moradores de rua.

4. UMA RELAÇÃO (A)TEMPORAL

O distanciamento entre arte e suas indagações sociais influenciadas pelo seu recorte histórico social se torna uma desvantagem para o desenvolvimento da proposta reflexiva desse texto. Dito isso, os anos 40 para a arte brasileira é um divisor de águas para as funções da arte na sociedade e suas representações simbólicas das desigualdades resgatadas pelo realismo da época. A afetividade com os cenários nacionais e das motivações individuais dos artistas para denunciar em suas obras, as angústias testemunhadas em solo brasileiro era enfatizada até mesmo por aqueles que viveram e estudaram fora do país em algum momento. É a partir desse contexto que se torna possível traçar uma linha cronológica entre as obras que retratam os desvalidos pela sociedade brasileira e o papel e as intenções artísticas de suas...

4.1. Aparições ou presenças?

Volto-me novamente para os pensamentos sobre o garoto retirante de Portinari. Com a maturidade formal e humana, meus questionamentos infantis são ressignificados em dúvidas objetivas e críticas empíricas sobre a realidade. Embora “a minha” realidade não se assemelhe àquela denunciada pelo artista, o meu desconforto com a agressividade da obra e de meu afeto pela sua arte se contrapõem com a frieza e facilidade com a qual posso ignorar a porção demográfica em pauta.

Então de fato, quem era esse menino? Da perspectiva de meu ensino básico, ele e sua família eram pessoas pobres que passavam fome e estavam em busca de condições melhores de vida longe das secas do nordeste. Suspeito que minha experiência não tenha sido única, e muitos colegas geracionais tenham em memória esse primeiro contato com a definição de retirantes dessas visualidades literárias e artísticas. Todavia, se esta fosse a totalidade unânime desse percurso histórico, por que eu me encontraria com representações semelhantes datadas 40 anos depois do quadro de Portinari? Como dito anteriormente, é possível traçar essa linha cronológica a partir dessas denúncias da pobreza e desigualdade que surgem nas mentes dos artistas que tentam olhar para o sofrimento dessas pessoas até as

produções atuais e com ela também podemos prever uma constante da existência daqueles que não tem rumo.

Ambos artistas já relatados no texto e seus testemunhos visuais se aproximam deste ponto em comum sobre a injustiça das condições desumanizadoras em que as figuras se encontram. Apesar do realismo social indubitável de suas obras, Portinari se diferencia de Iberê no processo de confecção da obra já que o último fez um retrato a partir da dinâmica de modelo vivo, ou seja ele congelou a cena qual estava observando diante de seus olhos, no parque Farroupilha e essa casualidade do momento de criação não está presente na narrativa da série “Retirantes”. De maneira dessemelhante mas não menos ou mais incauto, a série foi desenvolvida a partir de uma pesquisa sobre a vida dos retirantes nordestinos e estudos em desenhos e esboços que contribuíram para a imagem final das obras. Esse compromisso com o impacto final e o retrato coerente com sua sensibilidade e não obstante à injustiça da temática demonstram como as pessoas pintadas não foram de fato modelos vivos que existiram naquele momento do processo criativo da obra. Nesse caso, as aparições dos retirantes na arte brasileira por meio de Portinari apresenta um peso muito mais simbólico e emocionalmente impactante quanto a abordagem do tema.

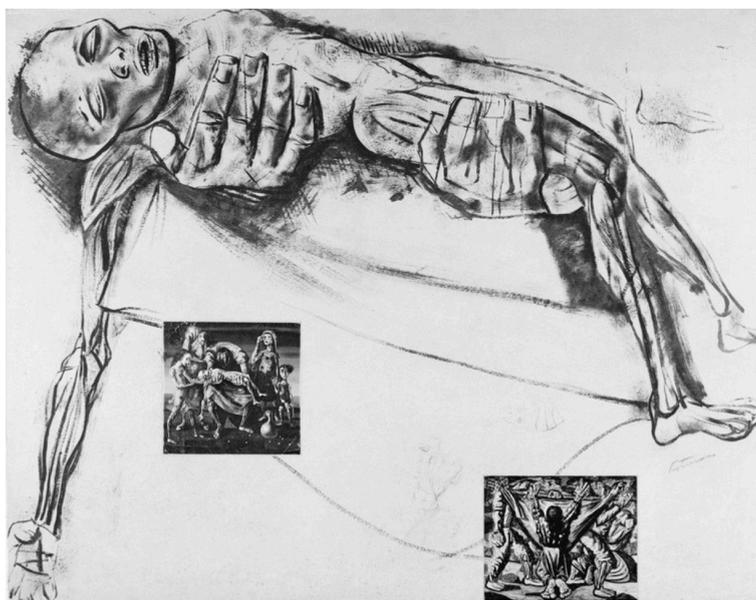


Figura 4: PORTINARI, C. **Menino morto** (1944), estudo de óleo sobre papel, 69.5 x 87.5cm.
Fonte: www.portinari.org.br .



Figura 5:PORTINARI C., **perna-de-pau** (1944), estudo de óleo sobre papel, 42 x 95cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/> .



Figura 6: PORTINARI C., **perna-de-pau** (1944), estudo de óleo sobre papel, 42 x 95 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/> .



Figura 7:PORTINARI C.,**menino morto** (1944), estudo sobre papel, 18.8 x 18.8 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/> .



Figura 8: PORTINARI C., **criança morta** (1944), óleo sobre tela, 190 x 180 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/> .



Figura 9: PORTINARI C., **cabeças** (1944), estudo sobre papel, 33 x 41 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/>



Figura 10: PORTINARI C., **duas cabeças** (1944), estudo sobre papel, 13 x 16 cm. Disponível em: <https://www.portinari.org.br/>

A visualização das vidas absortas a esperança de uma qualidade de vida por meio da família enquadrada contrasta com a enigmática sobre a existência real da criança que habita meus questionamentos. Ela, como indivíduo, como ser respirante, como nome ou apelido carinhoso, nunca existiu. Assim, aquele peso que senti ao observar a obra desde a primeira vez em infância, não veio de outra criança, veio da intenção do artista em denunciar um recorte dos acontecimentos históricos do nordeste de uma perspectiva crítica e contrária à expulsão violenta e repentina de suas casas sem rumo algum e muito menos sem garantias. As

aparições desses personagens sem nome propiciam a presença desses conflitos e verdades incômodas.

Por sua vez, os comprometidos afirmam, “não apenas o caráter ideológico da obra de arte, como a necessidade que ela atue como veículo de conscientização do público.” Com outras palavras, esses artistas partem de uma visão dentro da qual a realidade se dá *explicitada* e seu propósito é transmitir, menos uma perplexidade do que uma consciência (AMARAL, 2003, p.327).

Ao longo das temáticas sensíveis e o engajamento social dos artistas resultam em séries, pinturas e composições de forma constante nessa linha do tempo, com aparições recorrentes de figuras simbólicas. A importância da contemporaneidade dessas obras é evidente e reservar uma porcentagem dos portfólios, exposições e curadorias em meio à arte brasileira é fundamental para uma totalidade que visa combater a conformidade intelectual e criativa presente nessa área e nesse mercado. Entretanto, a frequência dessas aparições e a presença das denúncias quanto às injustiças e à violência contra o demográfico vulnerável como moradores de rua, refugiados climáticos e pedintes não é deixada para trás na linha do tempo. Uma vez que essas denúncias continuam em partida, os problemas continuam acontecendo. As desigualdades descritas, retratadas e presentes em museus e acervos nunca deixaram e possivelmente nunca deixarão de existir.

Não seria um grande e ingênuo risco afirmar que “Os Retirantes” de Cândido Portinari e “os mendicantes da praça” de Iberê Camargo retratam as mesmas formas de invalidez aos pobres e o sofrimento e desesperança onde as pessoas já aceitaram que a morte não é tão dolorosa quanto a desilusão de uma oportunidade além dessa. O mínimo, e apenas o mínimo. Um trocado ao dia para não falecer por desidratação, uma refeição por semana em um mês de sorte, uma manta para a frente fria fatal. A conformidade também está presente na vida daqueles que não são vistos nem mesmo na calçada. Sem presença, meros vultos simbólicos sintomáticos de um sistema que deles não quer nem a carne.

4.2. Do que é composto um morador de museu?

Ao longo deste trabalho, a continuidade sintomática da distinção e desigualdade subsidiada pelo fluxo do mercado da arte nacional e implementada como vislumbre fabuloso perante a elite e adentro dela, são evidentes em cada estudo, cada leitura e cada capítulo do seu processo de confecção. Como já posto em destaque, as definições e invisibilidade de moradores de rua também é um fator contribuinte para o afastamento ainda maior desse conjunto social em relação ao acesso à arte e o apagamento deles ao longo da história nacional em que sempre tomam espaço nas zonas urbanas.

Algo que aqui também já foi reforçado em texto, é a capacidade aquisitiva exorbitante e materialidade social ofuscante do circuito observador ativo característico do público alvo do mercado da arte brasileira. A fim de tornar palpável a conexão entre a problemática levantada e a realidade atual foram feitas pesquisas acerca dos mais notáveis núcleos direcionados para exposições de arte visual na cidade de Campo Grande que incluem a rotação de acervos e cronogramas sazonais. Deixando de lado assim, aqueles que se voltam mais especificamente para outras materialidades e áreas da arte como é o caso dos projetos cênicos, teatrais, espetáculos, danças e eventos científicos ou acadêmicos.

Com esse panorama, que aqui cumpre o papel de microssistema local, compreendemos a necessidade de atrelar o sistema capitalista descrito no capítulo anterior ao acesso à arte e cultura como uma delimitação social. Levando em consideração que boa parte dos eventos artísticos fora desses circuitos atribuídos a curadoria visual se tornam eventos inéditos ou exposições acolhidas em espaços comerciais como shoppings e espaços particulares, o acesso à arte visual se limita ainda mais aos requisitos não apenas de presença social mas de presença econômica. Ambos direitos humanos - frequentemente camuflados como privilégios em discursos de lugar comum liberalista - inalcançáveis na realidade de pessoas em situações de miséria socioeconômica extrema. São tantas as manchetes e os relatos de conhecidos ou familiares sobre a segregação demográfica destes ambientes, por exemplo, a segurança excessiva ou proibição quanto à entrada de moradores de rua ou pessoas que atendem os estereótipos da fragilidade aquisitiva.

No ano de 2013, os chamados “rolezinhos”, organizados em redes sociais por jovens de vivência periférica, começaram a chamar atenção de muitos veículos midiáticos de informações e notícias. As movimentações tiveram iniciativa de vários

MCs locais de São Paulo que se sentiram censurados com a confirmação de uma votação para aprovar o projeto de lei 2/2013, em complementação à lei 15.777, que tinha como intenção direcionada a proibição de bailes funk em qualquer local da cidade. Essa pauta se tornou uma reflexão quanto à existência da discriminação sofrida por este grupo sociocultural sofria ao se fazerem visíveis e presentes em regiões e centros comerciais borbotoantes de poderio aquisitivo. Claro, não em relação à capacidade de consumo dos adolescentes em questão, mas pelo incômodo causado ao ambiente, que lucra com as porções de consumidores que está mais afastado da realidade periférica e busca agasalho em suas redomas culturais, invisibilizando ainda mais os “rolezeiros”. É cruamente irônico que o maior acesso a marcas, lojas, restaurantes e eventos em estabelecimentos que, apesar de cobrar pelo estacionamento, têm entrada gratuita, seja desvantajoso para os shoppings e galerias, pois afinal isso não é indicador de abundância de consumidores? Acredito que há um medo, uma tensão desconfortável no fluxo consumidor desses locais ao sentirem-se invadidos, desvalidos em seus pedestais sociais, bem como os espectadores da arte engajada socialmente: esses locais são exclusivos para o agradável a eles, não é lar para o que não querem ver.

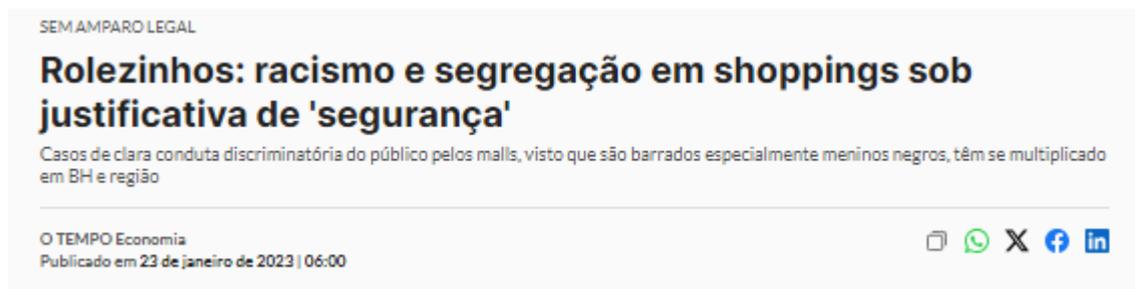


Figura 11: captura de tela da manchete do dia 23/01/2023, no periódico on-line O Tempo economia. Fonte:www.otempo.com.br, acesso em: 11/11/2024.

32XSP

Moradores da Zona Norte desaprovam centros para pessoas em situação de rua

Levantamento mostra que política pública de acolhimento não é bem aceita na região

POR CARTACAPITAL

29.07.2018 19H00



Figura 12: captura de tela da manchete do dia 29/07/2018, no periódico on-line Carta Capital. Fonte: <https://www.cartacapital.com.br>, acesso em: 11/11/2024.



Shopping de área nobre de SP pede para apreender crianças e adolescentes de rua

Shopping quer apreender crianças para entregá-las à Polícia Militar; elas estariam praticando "atos de vandalismo" e "intimidando" frequentadores

Figura 13: captura de tela da manchete do dia 22/02/2019, no periódico on-line Economia. Fonte: <https://economia.ig.com.br>, acesso em: 11/11/2024.

POLÍCIA

VÍDEO | Chefe de segurança de shopping é preso por matar morador de rua

Crime foi no Barro Vermelho, em Vitória, enquanto o morador de rua dormia. Um dia antes, ele teria tentado roubar uma bicicleta no shopping

Figura 14: captura de tela da manchete do dia 23/10/2024, no periódico on-line Folha Vitória. Fonte: www.folhavoritoria.com.br, acesso em: 11/11/2024.



Figura 15: captura de tela da manchete do dia 24/08/2024, no periódico on-line Itatiaia Brasil. Fonte: www.itatiaia.com.br, acesso em: 11/11/2024.



Figura 16: captura de tela da manchete do dia 14/09/2020, no periódico on-line Estado de Minas Nacional. Fonte: <https://www.em.com.br>, acesso em: 11/11/2024.

Isso demonstra que o mecanismo solidificado do mercado da arte nacional permanece tomando espaço nas movimentações vigentes da arte visual brasileira. Raras são as exceções que alcançam outros públicos como iniciativas que levam pessoas em vida escolar, comunidades periféricas e até mesmo moradores de rua como é o caso de projetos como o Programa de Inclusão Sociocultural executado pela Pinacoteca em São Paulo.

O objetivo deste programa é promover o acesso qualificado aos bens culturais, presentes no museu, a grupos em situação de vulnerabilidade social, com pouco ou nenhum contato com instituições oficiais de cultura. O PISC desenvolve parcerias com organizações sociais e realiza visitas continuadas à

Pinacoteca, orientadas por perfil e demanda de cada grupo, em consonância com os processos educativos da instituição de origem. São promovidos, também, cursos de formação e publicações para educadores sociais. Além disso, desenvolve a Ação Educativa Extramuros com grupos de adultos em situação de rua, por meio de oficinas de gravura e criação de texto, combinadas com visitas continuadas ao museu (PINACOTECA.ORG.BR, sem data, s/p).

Me vem em mente os pedintes de Iberê, modelos vivos e observados pelo artista como musas aos estudos que foram então enquadrados, protegidos por uma película grossa de vidro acompanhada de ficha técnica e finalmente abrigados sob um teto. Possivelmente, por um período muito mais longo do que eles mesmos já viveram sob um. Um teto alto, bem fortificado, projetado por um arquiteto especializado que visualizou a luz natural entrando por suas frestas que incrementam na experiência estética do público mas ao mesmo tempo enriquecem a potencialidade da luz cuidadosamente pensada para privilegiar as obras em exibição, que são o centro das atenções, os motivos das edificadoras visitas dos interessados. Guardados em um depósito seguro com acervos rotacionais ou protegidos por corpos capacitados, bem vestidos e aquecidos ou resfriados pelo ar condicionado da Fundação Iberê Camargo Interligados por um único veículo de comunicação para o caso da entrada de indesejadas figuras ou comportamentos incomuns ao local. Um lar com entrada franca nas quintas-feiras quentes de carnaval. O pensamento melancólico e empático de que esse pode ter sido o mais próximo que este modelos vivos tiveram de um lar engatilha o questionamento sobre o prestígio das exposições e se eles já haviam observado a si mesmos. Será que os moradores de rua já atenderam à fundação? Ou alguma galeria e mostra de arte?

A esperança se instaura nessa linha de pensamento com um projeto tão louvável e revolucionário quanto o PISC. Infelizmente, a tensão em minhas vísceras, as incomodações criativas com a iminente resposta aos meus questionamentos permanecem e na cidade em que atualmente resido, retornando aos casuais e artísticos isolacionismos. Essas denúncias e agonias parecem insuficientes para se sobreporem à composição de um morador de museu brasileiro, ao público alvo da arte. Bem vestidos, bem letrados, estudiosos, interessados, privilegiados, capazes de comprar, entrar, deslocar-se, entender, ler, fruir,

sensibilizar-se e não levantar suspeitas de desarticulação aos seguranças. Pois afinal, o que os compõem são virtudes ou vícios, não carne e sobrevivência.

4.3. A contracultura como uma rota criativa

O exoesqueleto do isolacionismo distintivo na arte brasileira se estruturou em uma rigidez tão imutável e cada vez mais parasitário ao descobrir novas e mais atualizadas ferramentas para distanciar a consciência social de classe do mundo mercadológico da arte que circula na experiência social do país. Essa espécie de carapaça do organismo capitalista da arte exerce papel de proteção contra outras vertentes que - ao menos ainda - não se tornaram tão desenvolvidas social e culturalmente, como é o caso descrito por Durand em *Arte privilégio e distinção*, em que decorre sobre as camadas sensíveis em sentido pejorativo àqueles que não esbanjam de capacidades econômicas, sociais e familiares de permanecer e adaptar-se à vida europeia e os estudos eurocêntricos da arte no ápice do modernismo brasileiro. Ainda mais intensamente, àqueles que se assemelha mais ao termo “trabalhador” do que “artista”, como a grande parcela de estudiosos que encontravam comunidade entre outros universitários que residiam no país em conjunto e produziam renda por meio de encomendas, produções patrocinadas, estudos direcionados e bolsas locais e muitas vezes não conseguiam sobreviver apenas com seus processos criativos e se viam obrigados a trabalhar também em outras áreas sem influência na arte.

Um bom exemplo para sintetizar a iniciativa de criar outros núcleos à parte do sistema mercadológico da arte brasileira são as comoções coletivas dos grupos de gravura que tomaram força a partir na década de 50. Em específico, podemos citar por proximidade com o tema da pesquisa, o clube de gravura de porto alegre (CGPA), que apesar de estar em atividade desde os anos 60, tomou cada vez mais espaço nas movimentações artísticas nacionais. Além do CGPA, vale lembrar do Clube de Gravura de Bagé (RS, 1951), do Centro de Gravura do Paraná (1951), do Clube de Gravura de Santos (SP, 1951), do Clube de Gravura de São Paulo (1952), o Clube de Gravura de Recife (PE, 1953) e o Clube de Gravura do Rio de Janeiro (c.1952). Submerso na proposta de uma arte do povo, que representam-os mais do que o auge elitista da arte brasileira, estando mais afastado uma vez que eram uma ferramenta ideológica contra os sintomas desse auge. Além disso, o processo da

gravura se diferencia do consumo maior e tresloucado dos materiais artísticos, como criticado por Iberê Camargo no Salão em Preto e Branco e permitiam maior quantidade de reproduções, que em prática se opunham ao discurso anômalo da exclusividade de obra e valorização da arte a partir do *status* por ela ostentando, como é o caso de colecionadores e marchands.

Essa ótica ainda está presente no panorama artístico e cultural brasileiro até hoje, demonstrando grande discussão e debates que fogem da experiência acadêmica ou isolada do circuito íntimo do repertório brasileiro. Atualmente, a sentimentalidade gaúcha de Iberê por meio de gravuras ainda é evidente nos Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo.

Apesar da existência dos clubes e da cultura gravadora como uma expressão da sede de revolução ou desconforto com as situações sociais observadas no cotidiano, surgem ainda cada vez mais formas de estimular a contracorrente artística e a socialização dos trabalhos de artistas que não esbanjam a elasticidade sociocultural de Tarsila de Amaral ou até mesmo Iberê Camargo. Feiras underground de impressões, centros culturais e iniciativas de oficinas, redes sociais, feiras e eventos culturais, a criação de coletivos e afins são uma expansão das intencionalidades da arte revolucionária.

Pela vivência mais próxima de minha realidade e a partir de um viés mais distante da agonia nostálgica que motivou minha pesquisa, mas tão próximo da situação em pauta, julgo importante pincelar textualmente o papel da estruturação de uma rede abrangente na arte. Também acredito ser necessário trazer à tona a potência da contracultura como uma eficiente mostra de diferentes ramificações e possibilidades para uma arte que caminha para uma cultura democrática. Assim, não são eles polos necessariamente opostos, mas sim uma comoção criativa além do cenário da elite na arte.

Apesar de ser um projeto que utiliza o espaço da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o chamado de Ação educativa extramuros da Pinacoteca do Estado de São Paulo é uma forma de estruturar na práxis uma ramificação efetiva que se distancia do núcleo de mecanismo capitalista da arte. Representa a parceria do museu com a Casa de Oração do Povo da Rua e a Casa Porto Seguro e fornece escuta e acolhimento aos moradores de rua da capital. No ano de 2022, tal projeto ofereceu oficinas para a população de rua atrelada ao espaço da casa de oração e

fez as impressões e lançamentos do livro que resultou desses encontros semanais (de março a novembro). Assim, é um exemplo de publicação que aproxima as relações das pessoas invisíveis à arte e convida-as a se construírem artisticamente, dando origem a “99% a cachaça da amizade”, um álbum com 46 xilogravuras que contam a história de dois amigos: o Zé Corote e o Piscuí.

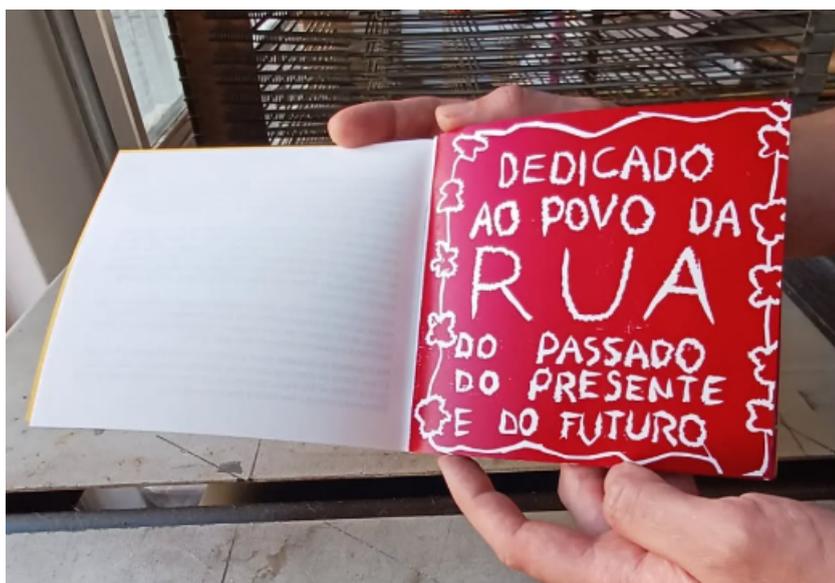


Figura 17: página de rosto de 99% a cachaça da amizade. Fonte:Revista Comando e Atelier Dragão via Instagram (12/01/2022).
https://www.instagram.com/p/CnVGDFtvNcV/?img_index=1

5. PROJETO PRÁTICO

O processo criativo para a parte da produção prática deste trabalho nunca cessou de verdade. Desde o início dos esboços mentais aos mapas de ideias que foram surgindo nas manhas vivências no cotidiano, todos encontros e acasos foram guardados com cautela para a construção do resultado final. Como já exposto em minhas escritas, a A/R/T/ografia como direção criativa e intelectual se fez muito presente em meu desenvolvimento pessoal a partir dos estudos até a conclusão dessas páginas, mas mais relevante, durante a pesquisa que intersecciona meus caminhos literais do cotidiano, a cidade em que moro, eu mesma tomando parte ciente como artógrafa. E é evidente que isso está naturalmente relacionado a meu papel como futura professora, o que tornou impossível para mim não aplicar em meu projeto prático, as mesmas motivações pedagógicas presentes em meu projeto de curso.

Como também já mencionado nos capítulos anteriores, o decorrer de meus pensamentos se baseia na minha observação da realidade a partir da experiência dentro e fora da formalidade, de meus questionamentos e daquilo que busco tornar evidente em minha arte. Para isso, foi necessário uma introspecção quanto ao meu lugar ante o panorama da invisibilidade da população de rua e simultaneamente estudando para enfim perceber que o direcionamento mediado a meus imaginários alunos, deveria também servir como guia epistemológico e artístico para o fechamento de minha obra. Logo, aquilo que considero importante na constância do processo intelectual como aprendente, considero também em docência e arte. “O convite ao leitor, nessas metodologias, é diferente do apelo da pesquisa tradicional, pois está baseado no conceito de que o ato da interpretação construtiva é um evento criativo” (DIAS, 2013, p. 23).

Se fez então necessário, a meu ver, um breve desenvolvimento quanto a parte prática de meu trabalho, pois embora o que aqui é lido tenha intencionalidade de denunciar a problemática central, evidencia também a minha familiaridade com a pesquisa aqui presente que nunca cessou em vivência e coleta artística. É aparente que o mesmo não é foco, entretanto acaçapar este viés epistemológico seria apagar cada vez mais a relevância real do contato deste texto com o meio acadêmico e artístico, assim, seria um nutriente isolacionista que não consta em minhas

motivações pessoais e nem cabe neste trabalho. Pois a realidade sempre esteve aqui, a pesquisa apenas surgiu dela, e valorizar apenas a última é negar-se cegamente que a pedagogia, a arte e o sistema social vigente não estão entrelaçados por diferentes sintomas de uma mesma raiz: a desigualdade sociocultural.

“Um processo de singularização da subjetividade pode ganhar uma imensa importância, exatamente como um grande poeta, um grande músico ou um grande pintor, que, com suas visões singulares da escrita, da música ou da pintura, podem desencadear uma mutação nos sistemas coletivos de escuta e de visão.”

(ROLNIK; GUATTARI, 2010, p. 65).

Para tanto, o projeto prático aqui descrito e na Galeria de Artes Visuais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (GAV) exposto não é mero objeto, mas sim, uma síntese das porosas andanças relacionadas ao tema que tomaram espaço e tempo durante essa metafórica gestação científica.

5.1. Dissecando a composição

A obra final é composta de duas seções principais que dialogam entre si e com a proposta do Museu-Lar desenvolvida para o projeto de curso. A parte inferior expõe tanto o lar de pensamentos da artista quanto os objetos coletados a partir de encontros com pessoas em situação de rua. O incentivo às anotações em meio a aulas da Oficina de Desenho, os encontros com o orientador e com as leituras sobre o tema estão inclusos na ideia do “lar de pensamentos” que funciona como uma coletânea de processos e questionamentos que constantemente surgem a partir das experiências. Essa materialização intelectual intenciona valorizar meu processo individual como também valorizar o que foi vivido nas ruas e observado nos humanos que inspiraram este trabalho. Enquanto a tela maior estendida para que ambos os lados sejam visualizados, propõe brincar com a escala com intuito de enfatizar a denúncia e a existência da população de rua em meio ao espaço da GAV, onde nunca antes estiveram em foco. Assim, é claro que existe um flerte entre o resultado final atribuído à exposição coletiva e à proposta Museu-Lar.

A troca da escala de anotações em cadernos de campo para uma superfície de maior proporção foi uma escolha pessoal de estilo e preferência, uma vez que

toda pesquisa busca a crueza e visceralidade da desigualdade social e a opressão cultural sofrida por grupos marginalizados em situação de rua e extrema fragilidade econômica. Também levando com grande referência as obras já citadas de Cândido Portinari e Iberê Camargo e minha relação afetiva com elas.

5.2. Lembranças e trocas - A mancha, o mapa e os livros

No final de novembro, era perceptível a mancha de sangue seco e intocada na calçada a quatro quadras daqui. O engarrafamento de domingo teve motivo, ao que tudo indicava era um ônibus completamente parado em uma angulação indevida próximo à curva da curva e uma pequena comoção de pessoas que provavelmente estavam andando a pé no sol quente do meio-dia. Uma agitação incomum para a área. Mas o corpo ao chão era familiar às pessoas que trabalhavam no desconforto do domingo: era um morador da praça. Lembro-me de quando uma das pessoas acabou falecendo nesta mesma praça e seus companheiros de rua beberam cachaça em frente tarde da noite para celebrar sua morte logo em frente à funerária da esquina. Mas dessa vez não é arriscado supor que a fome e o mau súbito não foram os principais fatores para o ocorrido.

Até poderia parecer que estava usando o meio-fio da calçada, como quem usa um travesseiro, não fosse pelo sangue em sua cabeça. Sobre ele foi colocado uma caixa de papel desdobrada para proteger sua pele do sol. Estava quente, ele estava no asfalto, é sempre bom evitar queimaduras mas não pude impedir o questionamento sobre quão quente devia estar onde se encontrava, se haveriam também queimaduras em outras partes do corpo. Imagino que este dia, para aqueles que conseguem pensar em comida não seria grande maestria ser capaz de fritar um ovo naquela rua ensolarada.

Hoje é dia 30 de novembro. Em uma semana, não houveram notícias de acidentes, mortes ou brigas. O que restou foi uma mancha na calçada a quatro quadras daqui, e sua singela presença em uma tela.



Figura 18: mancha de sangue seco na calçada após dia do acidente
Fonte: Acervo pessoal para referência.

Uma coincidência produtiva para meu processo foram as passagens pela rua 14 de julho. Onde em meio ao primeiro bar da rua, ainda tão solitário, os cachaceiros do centro vinham fruir dos teores alcoólicos noturnos e naquelas noites ainda, discretos. Os trabalhadores do estabelecimento não demonstravam cerimônias de construtos sociais quanto ao pedido dos andarilhos sedentos e esfomeados que muitas vezes ainda auxiliam no recolhimento das mesas externas. As trocas são em grande parte, muito cordiais, promovendo um ambiente humanizador onde as trocas chegam ao meu âmagô criativo e pesquisador. A exploração do mundo em meio à uma singela dezena de pessoas em uma semana natalina desértica. E era nessa rua, nessa cama expandida pelo concreto e os bancos urbanizados que uma figura faladora busca uma dose e um ouvinte.

O bar fecha cedo, mas na esquina ficamos no que parecia uma eternidade, mas todos os momentos atentos pelas desventuras relatadas pelo senhor. Senhor esse não de idade, mas de jeito, de copo, magro, fumante de 40 anos, usuário do chuveiro de algum abrigo no qual não se lembrava o nome. Conta como espantou um dragão que veio até ele durante um de seus banhos e por isso se encontra ainda receoso de banhar-se novamente no mesmo local. Apenas com palavras que ele mesmo recitou naquela madrugada, quando só se ouvia sua voz pois nenhum carro parecia ter deixado de lado as celebrações do final de ano. Não eram palavras reconhecidas por mim ou meus companheiros, que posteriormente admitiram sentir um breve sorriso discreto surgindo no início do plexo solar mas mantiveram-se

firmes nos músculos faciais. As mãos do homem gesticulavam muito enquanto falava e era ouvido, pois parecia há muito tempo não ter espectadores, como um ator que esteve atrás da coxia sociocultural. Avisou que provavelmente ia andar algumas quadras e aproveitar a des presença incomum de polícia naquela região e procurar um lugar vago na rua para não adentrar e brigas com alguns moradores que já estavam dormindo nas sombras. Ele apontou para os contornos humanóides na penumbra urbana dos prédios e lembro-me de não conseguir vê-los e ainda me questiono se foi uma falta minha, ou o excesso dele. Ao fim, voltamos caminhando por onde viemos em silêncio por uns bons minutos, pois seus passos e despedidas foram como uma cortina da cor do céu escuro avisando “o intérprete já acabou, mas permanecerá em algum lugar imaterial”.

Coincidentemente, a mesma rua, o mesmo bar, mas a clientela diferente. A transformação da rua em um corredor noturno de atividades comerciais, lazer, músicas diferentes em um pequeno intervalo de espaço, extremamente altas e incômodas aos residentes. Tudo isso se tornou um atrativo para aqueles que vivem na rua e de suas sobras, fornecendo uma interação social cada vez mais constante nas noites de sexta e sábado e para algumas pessoas, todas elas.

A avistagem de duas criaturas peludas e de cabelos embaraçados que se fundiam em dreadlocks claros e um tanto quanto encardidos nas regiões das orelhas e patas foi perceptível em todas pessoas da roda de conversa. Com sorrisos nos rostos e uma curiosidade por aquilo que o público do bar havia deixado cair, iam recebendo falas mansas, chamamentos fofos e ocasionalmente algum cafuné. Logo atrás vinha algo menos cativante que animais de rua: um pirata! Em busca de uma casual tragada em algum tabaco ou cigarro, procurava seu tesouro e levava consigo sua embarcação. Onde abrigava todos seus pertences e preciosidades. O carrinho de mercado, o cabelo totalmente raspado do lado direito e verde do lado esquerdo e sua tripulação canina à frente. Ele passa, repassa e então atravessa a rua e revista os lixos do outro lado. Volta em torno de meia hora depois enrolando um papel bege amassado e queimado nas pontas, como feitos por mãos humanas e dispostas, e na outra uma garrafa de cerveja sem rótulo algum perfeitamente verde e translúcida. Tira do bolso uma rolha, apoia o papel na mesa que abrigava as nossas bolsas, é recebido com elogios ao seu corte de cabelo e estilo mas continua em sua atividade. “To fazendo o mapa do tesouro” diz ele logo ao sentir-se satisfeito com o

resultado e colocar o papel enrolado dentro da garrafa selada com a rolha. Seus companheiros estão em sua volta novamente e conta-nos “esse aí é o capitão da caverna”. Então entrega a garrafa para uma pessoa no bar, possivelmente na esperança de cigarro e fogo, o que consegue. Sua tripulação e seu navio zarparam para algum outro local, procurando algum outro tesouro que não pudemos oferecer.



Figura 19: mapa desenhado pelo morador de rua
Fonte: Acervo pessoal para referência.



Figura 20: garrafa com o mapa dentro
Fonte: Acervo pessoal para referência.

Os livros foram um adicional menos pessoal, pois não estava lá quando ocorreu. Mas de alguma forma, a extensão dos eventos que impactaram outrem foram pra mim um material que achei necessário trazer à obra. São todos livros dados de presente de moradores de rua a alguém importante para mim. A associação de pessoas de rua com a falta de inteligência é uma noção muitas vezes elitista e acadêmica que acaba por ser ferramenta para uma segregação do conhecimento e da cultura ainda mais intensa. Todavia, as sensações que vêm a mente com essas lembranças que adiciono à prática demonstram uma riqueza de experiências e de saberes que a mim nunca ocorreram, é um acréscimo em minha vida que eu possa existir nessas trocas. E creio que afirma a eles, suas existências também, pois afinal para boa parte das pessoas são sujeitos invisíveis.

5.3. Os elementos

O resultado final, além de sua aproximação com o projeto de curso atribuído a este trabalho, é uma composição que foge do bidimensional em sua apresentação. As páginas de caderno de desenho e anotações que se assemelha ao “lar de pensamentos” é um esboço de ilustrações e ideias que passaram por mim durante a finalização do curso. Que posteriormente foi passado a limpo para o

tecido de algodão cru de 2,40x1m, pintado com tinta de tecido, pastel oleoso e carvão.



Figura 21:foco inferior estendido no chão antes da instalação
Fonte: Acervo pessoal.

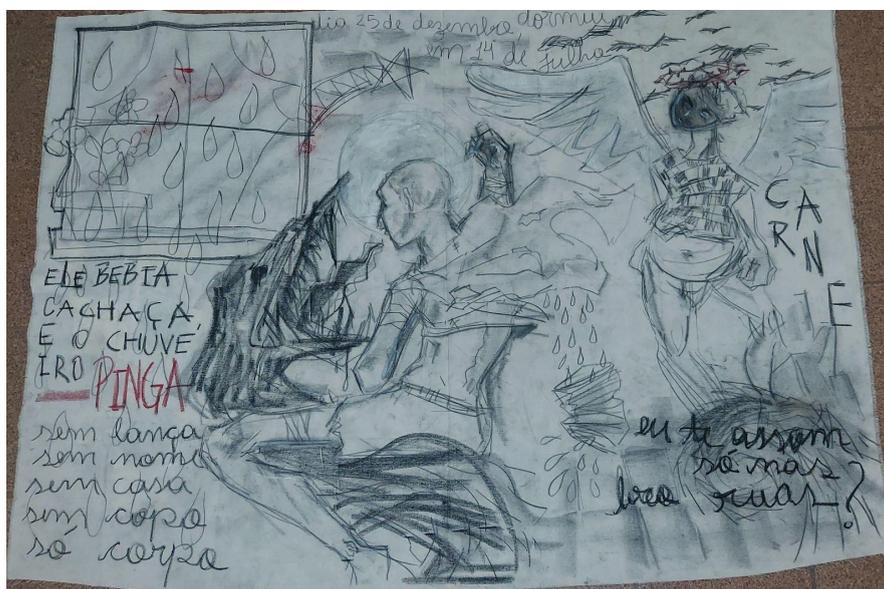


Figura 22: tela final estendida no chão antes da instalação (lado A)
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 23: tela final estendida no chão antes da instalação (lado B)
Fonte: Acervo pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O apagamento da mera existência das pessoas que compõem a população de rua marca não apenas o cotidiano capitalista brasileiro, mas também a história da arte em nosso país. O descaso com as condições desumanizadoras com as quais este grupo leva a vida em fragilidade aparece no circuito da arte nacional como um sintoma a partir do isolacionismo em museus, discussões e produções artísticas e acadêmicas, ativamente afastando-se de uma denúncia do tema.

É ingenuidade acreditar que a solução para tal panorama está na mão de nós, artistas, trabalhadores e futuros professores de arte, uma vez que as políticas públicas não protegem a população de rua por si só ou mesmo estimulam uma pesquisa ou levantamento de dados sobre suas vidas e identidades. Todavia, se há a possibilidade de trazer a realidade ao mundo da arte, cabe a nós fazê-lo ou iniciar uma denúncia, seja coletiva, individual ou até mesmo mergulhando em um processo de reconstrução, questionamento e reflexão sobre a desigualdade social que vem se tornado banalidade.

A licenciatura me ensina que nada abala uma reflexão abordada efetivamente em sala de aula e que deixe uma coceirinha de curiosidade atrás da orelha dos alunos que estão participando da realidade como ela é. O conhecimento é apenas o primeiro passo para uma mudança que pode ser elaborada e posta em prática em microdoses, em pequenos impactos e desejos, em curiosidades e frustrações com as quais nos deparamos ao longo do processo de aprendizagem. Pessoas mudam o mundo, a arte e o professor mudam pessoas.

REFERÊNCIAS

ANDRESSA MENEGHEL ARRUDA. **A Vida nas Ruas: Aspectos psicossociais das vivências de moradores de rua de Campo Grande – MS.** f. Tese de mestrado em mestrado de psicologia na Universidade Católica de Dom Bosco. Campo Grande 2014.

ARRUDA., A. M. **A Vida nas Ruas: Aspectos psicossociais das vivências de moradores de rua de Campo Grande – MS.** f. Tese de mestrado em mestrado de psicologia na Universidade Católica de Dom Bosco. Campo Grande 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro, Paz e terra, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1996.

PASSEGGI, M. C., **A pesquisa (auto)biográfica: por uma hermenêutica descolonizadora,** in *Coisas do Gênero*, v.2 n.2,p.302-314, São Leopoldo, 2016
AMARAL, A., **arte pra quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970, 3ª ed. São Paulo, Studio Nobel, 2003.

SILVA, F. C., **A/R/T/ografia - sobre ser professor, artista e pesquisador em artes visuais.** f. Trabalho de Conclusão de Curso em licenciatura em Artes Visuais da UFSM - Curso de graduação em artes visuais e licenciatura da UFSM. Santa Maria, 2018.

MOTTER, T. B., **gravura, figuração e política: a obra de Carlos Scliar junto ao clube de gravura de Porto Alegre (1950-1956).** f. Trabalho de Conclusão de Curso em bacharelado em Artes Visuais - curso de graduação em artes visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre, 2013.

CANCLINI, Néstor G. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina.** 2ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1984 (1ª ed. 1977, México).

Motter, T. B. (2014). **O Clube de Gravura de Porto Alegre e o desejo de realizar uma arte para o povo.** *Cartema*, 3(3), 90–103. Disponível em: <https://doi.org/10.51359/2763-8693.2014.251744> . Acesso em: 12/09/2024.

CHAUI, Marilena de Souza. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas.** São Paulo: Cortez, 1997.

DURAND, L. C., **Arte, privilégio e distinção: Artes Plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

CORTINA, Adela. **Aporofobia, el rechazo al pobre: un desafío para la democracia.** Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2017. 200 p.

APOROFOBIA. Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/aporofobia#:~:text=s.f.&text=Defini%C3%A7%C3%A3o%3A,recursos%27%20%2B%20%2Dfobia.%5D> . Acesso em: 11/10/2024.

PLANURB, PREFEITURA DE CAMPO GRANDE. **Perfil socioeconômico de Campo Grande.** Campo Grande, 2024. Disponível em: <https://cdn.campogrande.ms.gov.br/portal/prod/uploads/sites/18/2024/08/Perfil-Socio-economico-de-Campo-Grande-2024-SITE-compactado.pdf>. Acesso em: 11/11/2024.

JÚLIA CARRICONDE SOARES

CONSCIÊNCIA *EM* CLASSE

Projeto de Curso para o Ensino de Artes Visuais apresentado como parte dos requisitos para a aprovação no curso de Artes Visuais – Licenciatura – da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Orientação: Prof. Dr. Isaac Antonio Camargo

Campo Grande - MS
2024

1. APRESENTAÇÃO

Cabe destacar que os conhecimentos da Educação em Direitos Humanos podem ser inseridos no currículo de três formas: I- pela transversalidade e interdisciplinaridade; II- pelos conteúdos específicos de componentes curriculares já existentes; e III- pela combinação da transversalidade e da disciplinaridade. Diante do exposto, evidencia-se que a escola é um espaço privilegiado para a formação da cidadania ativa, porque contribui sistematicamente para o desenvolvimento do ser humano. Isso implica propor aos aprendizes, constantemente, a vivência da Educação em Direitos Humanos, a fim de analisarem, compreenderem e modificarem o ambiente em que estão inseridos de uma forma positiva, possibilitando a ponte para uma sociedade mais justa que reflita os anseios invocados nas competências gerais previstas na BNCC. (referencial curricular mato grosso do sul, p.37)

Embasado nas ideias freirianas estudadas ao longo da graduação e a partir da problemática motivadora como núcleo desse trabalho, o seguinte projeto de curso faz uso das habilidades curriculares que abrangem a transversalidade e o aprendizado em linguagens. A arte como proposta por este projeto está intimamente atrelada com a pedagogia histórico-crítica e a contextualização e observação da realidade por meio das linguagens descritas também por Paulo Freire. Logo, apesar de parecerem inusitadas as vertentes pedagógicas presentes nesse projeto de curso, elas se focam no ensino da arte na etapa escolar do ensino fundamental II enfatizando suas intersecções teórico-práticas a partir da própria arte e sua profundidade como linguagem contextual e denunciativa de uma realidade desigual. Tendo em vista que a última dispõe de uma enorme relevância na formação cidadã das pessoas em aprendizagem escolar que não apenas tem destaque no referencial curricular do Mato Grosso do Sul como também na Base Comum Curricular.

Em certo momento do processo em que o conceito deve mediar a compreensão da realidade, nos distanciamos de tal maneira do concreto que o conceito se esvazia. É como se, em certo instante, favelas fossem apenas um conceito, já não a dramática situação concreta que não posso alcançar. Vivo, então, a ruptura entre a realidade e o conceito que devia mediar a sua compreensão. Assim, em lugar de entender a mediação do conceito na compreensão do concreto, ficamos no conceito, perdidos na sua pura descrição. Pior ainda, terminamos por imobilizar o conceito, fazendo o estático (FREIRE, 2022, p.94)

Contra também a prática de uma educação bancária, o projeto de curso seguinte quer estimular uma provocação e processo de aprendizado constante,

assim ocorre o processo de avaliação que também está acontecendo desde o início das aulas, isso tudo para que os objetivos não só das aulas mas principalmente do projeto como uma totalidade intencional e prática sejam alcançados. Assim, todas as metodologias inerentes em “consciência em classe: Museu-Lar” estão conectadas com uma forma de superar a agorafobia na arte ao trazer referências simbólicas a história da arte e referências em um ambiente que ainda permanece em muitos aspectos colonial e palco de uma educação como produto e que prioriza a informação isolada como principal fator no aprendizado.

Tendo em vista o risco de não manter o aluno interessado em sala, todos os planos de aula descritos são imaginados para que as pessoas participem e pensem em seus processos de aprendizagem individuais, resultando em uma visualização do desenvolvimento do estudante. Mantendo assim, uma constância de atividades que tanto envolvam os alunos de forma que eles entendam os conhecimentos do que é realizado em sala, assim como compreendam a importância do que foi abordado em sala para sua formação como pessoa e cidadão.

2. OBJETIVOS GERAL

Exercitar a percepção criativa sobre o mundo e desenvolver elementos da realidade social proposta por meio da produção de uma exposição de arte coletiva e aberta.

3. CONTEÚDO/TEMA GERAL

Manifestações da arte denunciativa sobre a invisibilidade de pessoas em fragilidade socioeconômica.

4. IDENTIFICAÇÃO DO ANO ESCOLAR

Ensino fundamental 2 (6º ano)

5. SEQUÊNCIA DIDÁTICA

AULA 1

Objetivos específicos

- Assistir coletivamente ao documentário e desenvolver a leitura crítica das obras e ideias apresentadas no filme CONTEÚDO ESPECÍFICO:Segunda

parte do documentário Lixo Extraordinário (2010) e obras de Vik Muniz

Conteúdo específico

- Documentário Lixo Extraordinário (2011)

Procedimentos Metodológicos

a - Cumprimentar os alunos e convidá-los a deslocarem-se e ficarem confortáveis em sala própria para apresentação de filmes e explicar que será exibido um documentário de um artista sobre seu projeto no Rio de Janeiro.

b - Após o primeiro momento, discorrer bem brevemente sobre o ano de produção das obras e o contexto em que foram finalizados, bem como a intencionalidade e sentido social que serão tratados ao longo das aulas, apenas para que o aprendizado relacionado ao conteúdo específico da aula e os alunos consigam fazer essa ligação durante a sessão.

b-Assistir coletivamente o longa “Lixo extraordinário” de 2009

Recursos

Projektor de qualidade, sistema de áudio bom, sala escura, arquivo do documentário.

AULA 2

Objetivos específicos

- Compreender e confeccionar o “lar dos pensamentos” para produzirem anotações individuais e leitura contextual e sensível de obras
- Assistir “Ilha das Flores” (1989)

Conteúdo específico

Documentário Iha das flores (1989), obras do artista jurubits, cadernos de pensamento de jurubits e lar de pensamentos

Procedimentos Metodológicos

a - Em primeiro momento, a professora cumprimenta os alunos e conecta o notebook com o projetor a fim de exibir o filme “Ilha das flores” (1987).

b- Seguindo do término do curta, os alunos são instruídos a desenvolverem o trabalho que consta como parcela da nota final do projeto de curso: “lar dos pensamentos”. Essa atividade tem função de registrar e organizar os questionamentos e apontamentos individuais do aluno para a conclusão das aulas sobre o tema. A professora explicará que o trabalho envolve preencher uma pasta com missões de coleta sobre os conhecimentos adquiridos em sala, em excursão e em seus cotidianos em relação à problemática da desigualdade social que podem acrescentar e interferir em suas pesquisas e produções finais para exposição. E fazendo uma rima com o documentário “lixo extraordinário” assistido na primeira aula sobre arte com objetos e materiais não convencionais e suas potencialidades para produzir outras formas de arte. Ao fim de cada aula o aluno deverá coletar:

- 1 - uma pergunta/questionamento sobre as realidades conferidas em sala
- 2 - uma característica que achou bonita nos materiais apresentados em sala (documentários, obras ou cenas observadas)
- 3 - uma ideia para melhorar a inclusão das pessoas que vivem nessa realidade

c - será então apresentado aos alunos como exemplo e sugestão algumas anotações em mapa mental e obra da artista jurubits que denuncia essa realidade em pauta no projeto de curso.

Recursos

Materiais para anotação, projetor de qualidade, sistema de áudio bom, sala escura,

pastas estilo portfólio, obra original e “lar dos pensamentos” da artista e professora (jurubits).

AULA 3

Objetivos específicos

- Dialogar acerca de referências de artistas e suas obras que tratam da temática social (retomar trabalhos de Vik Muniz, apresentar algumas obras de Rafael Sica, Iberê Camargo e Portinari)
- Ler contextualmente as imagens apresentadas

Conteúdo específico

Representações artísticas dos artistas Vik Muniz, Rafael Sica, Iberê Camargo e Portinari e o contexto das obras.

Procedimentos Metodológicos

a - A professora inicia a aula cumprimentando a turma e em seguida conecta o material didático do notebook ao projetor para começar a apresentação em slides.

b - Durante a apresentação a professora faz perguntas para estimular uma leitura contextual e sensível das obras. O objetivo das perguntas também é facilitar o entendimento do conteúdo e a conexão com as demais aulas da sequência. Exemplos de perguntas feitas para direcionar a compreensão:

- “O que vocês relacionam com os filmes da aula passada nesse trabalho?”
- “Vocês já viram cenas como essa no dia a dia de vocês?”
- “Essa obra é parecida com aquelas que estamos acostumados a ver em museus ou na história da arte?”

c - Em seguida, serão rememorados as suas missões de coleta do dia:

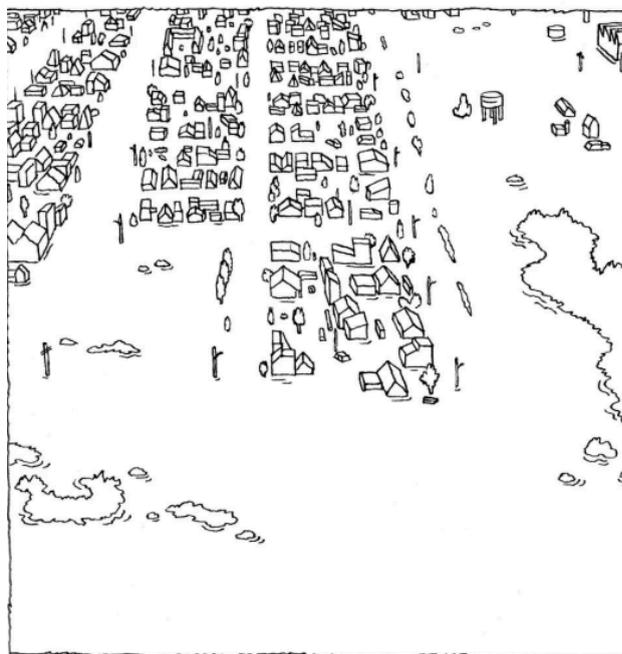
1. uma pergunta/questionamento sobre as realidades conferidas em sala
2. uma característica que achou bonita nos materiais apresentados em sala (documentários, obras ou cenas observadas)
3. uma ideia para melhorar a inclusão das pessoas que vivem nessa realidade

d - Com a finalização da apresentação será um tempo reservado em sala para registrarem individualmente no “lar dos pensamentos” o que foi coletado durante a aula.

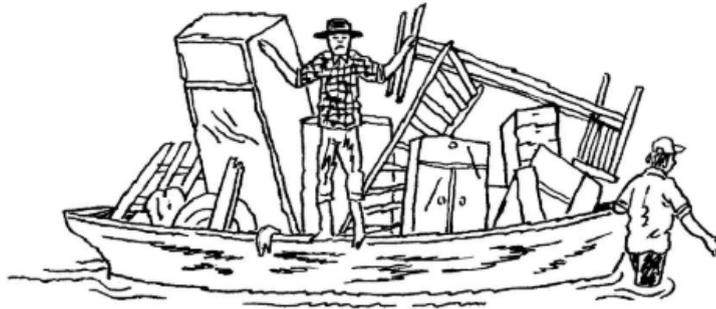
Recursos

Projeter de qualidade, sala escura, arquivo das apresentações em slides, notebook, internet

Anexos



SICA RAFAEL, **sem título** (07/11/2024). Instagram: https://www.instagram.com/p/DCETDjFO_le/?hl=pt&img_index=1



SICA RAFAEL, **sem título** (07/11/2024). Instagram: https://www.instagram.com/p/DCETD.JfO_le/?hl=pt&img_index=1

AULA 4

Objetivos específicos

- Ler e dialogar sobre artistas e suas obras (Zuza Bohrer Seffrin, Timothy Schmalz e Skid Robot)
- Ler contextualmente as imagens apresentadas
- Produzir desenho/colagem baseado em manchetes sobre população periférica e em fragilidade socioeconômica

Conteúdo específico

Representações artísticas de Alexandre Gomes Vilas Boas e Carlos Alves Moura, Zuza Bohrer Seffrin, Timothy Schmalz e colagem de manchetes.

Procedimentos Metodológicos

a - A professora inicia a aula cumprimentando a turma e em seguida conecta o material didático do notebook ao projetor para começar a apresentação a partir do conteúdo didático em apresentação da aula anterior, focando na "segunda leva" de artistas e obras, durante a apresentação a professora faz perguntas para estimular uma leitura contextual e sensível das obras .O objetivo das perguntas também é facilitar o entendimento do conteúdo e a conexão com as demais aulas da sequência.

c - Em seguida, serão rememorados as suas missões de coleta do dia a partir de impressões de manchetes e notícias que aprofundem a ideia de invisibilidade dessa parcela sociodemográfica

1. uma pergunta/questionamento sobre as realidades conferidas em sala
2. uma característica que achou bonita nos materiais apresentados em sala (documentários, obras ou cenas observadas)
3. uma ideia para melhorar a inclusão das pessoas que vivem nessa realidade

A finalização da apresentação será um tempo reservado em sala para registrarem individualmente no “lar dos pensamentos” o que foi coletado.

d - distribuir aos alunos manchetes impressas sobre a temática do projeto e instruí-los a guardar essas impressões no “lar dos pensamentos” e a partir da manchete pega produzir uma manifestação artística em forma de desenho

Recursos

Projeter de qualidade, sala escura, arquivo das apresentações em slides

Anexos



ZUZA BOHRER ZEFFRIN, *Detalhes de andanças e conversas* (12/05/2023).

Instagram. <https://www.instagram.com/p/CsKKID9JOC6/>



ZUZA BOHRER ZEFRIN, *Detalhes de andanças e conversas* (12/05/2023).

Instagram. <https://www.instagram.com/p/CsKKID9JOC6/>



ZUZA BOHRER ZEFRIN, **Menina do supermercado** (07/07/2022).
Instagram: <https://www.instagram.com/p/CfufGxzpgER/>



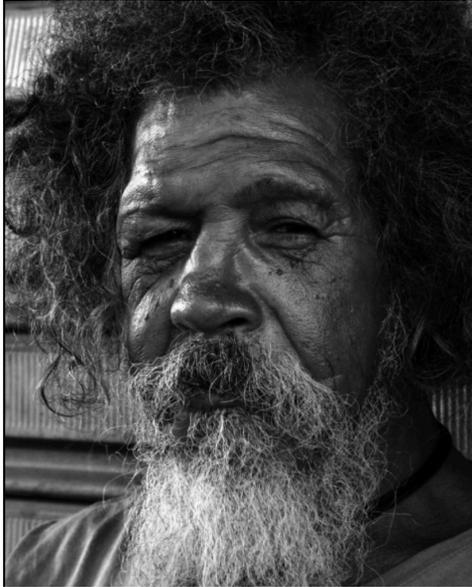
ZUZA BOHRER ZEFRIN, **Sem título** (22/01/2022). Instagram.
https://www.instagram.com/p/CZDIhWzJ6YI/?img_index=1



ZUZA BOHRER ZEFRIN, **Sem título** (21/01/2021). Instagram:
<https://www.instagram.com/p/CKU25rDgLun//>



ZUZA BOHRER ZEFRIN, **Sem título** (24/10/2020). Instagram.
<https://www.instagram.com/p/CGvg-zCgDYZ/>



ZUZA BOHRER ZEFRIN, **Sem título**
(08/02/2021).

Instagram.
<https://www.instagram.com/p/CLDEq6Bg8nU/>



ZUZA BOHRER ZEFRIN, **Sem título**
(27/09/2021).

Instagram.
https://www.instagram.com/p/CUV_MydpU0h/

Skid Robot



SKID ROBOT, **sem título** (2014). Grafite, dimensões desconhecidas. Skid Row, Los Angeles.



SKID ROBOT, **sem título** (2014). Grafite, dimensões desconhecidas. Skid Row, Los Angeles.



SKID ROBOT, **sem título** (2014). Grafite, dimensões desconhecidas. Skid Row, Los Angeles.



SKID ROBOT, **sem título** (2014). Grafite.

dimensões desconhecidas. Skid Row, Los Angeles.



SKID ROBOT, **sem título** (2014). Grafite, dimensões desconhecidas. Skid Row, Los Angeles.

Timothy Schmalz



SCHMALZ T., **When I Was Hungry And Thirsty**. Escultura em bronze, 30"H x 28"W x 27"D.



SCHMALZ T., **Homeless Jesus**. escultura em bronze, 36”H x 84”L x 24”D. Vaticano.



Shopping de área nobre de SP pede para apreender crianças e adolescentes de rua

Shopping quer apreender crianças para entregá-las à Polícia Militar; elas estariam praticando "atos de vandalismo" e "intimidando" frequentadores

POLÍCIA

VÍDEO | Chefe de segurança de shopping é preso por matar morador de rua

Crime foi no Barro Vermelho, em Vitória, enquanto o morador de rua dormia. Um dia antes, ele teria tentado roubar uma bicicleta no shopping

itatiaia[®] BRASIL

GABARITO ENEM CHROMOS

Últimas Notícias • Itatiaia Esporte • Eleições 2024 ▾ • F

Brasil > Artigo

Morador de rua é agredido até a morte no Centro do RJ; segurança é preso

Luís Felipe deixa dois filhos e a esposa, que moram em Manguinhos, na zona norte do Rio

24/08/2024 às 09:58 • Diana Rogers





Condomínio contrata segurança para remover moradores de rua da calçada

Prédio fica em São Paulo. Segundo o MP, constrangimento de pessoas no espaço público é ilegal. Segurança seria idosa e receberia R\$ 400 por mês.



Estado de Minas

14/09/2020 12:02 - atualizado 14/09/2020 13:08

COMPARTILHE



SEM AMPARO LEGAL

Rolezinhos: racismo e segregação em shoppings sob justificativa de 'segurança'

Casos de clara conduta discriminatória do público pelos malls, visto que são barrados especialmente meninos negros, têm se multiplicado em BH e região

O TEMPO Economia

Publicado em 23 de janeiro de 2023 | 06:00



AULAS 5 e 6

Objetivos específicos

- Passear pelo centro da cidade em caminhada
- Desenvolver anotações individuais no “lar de pensamentos”
- Confiscar um objeto/fotografia ao longo da excursão que será parte da exposição coletiva e significativos para eles

Conteúdo específico

Passeio antropológico e exercício de percepção artística, atividade para o “lar de pensamentos”

Procedimentos Metodológicos

a- a professora espera a chegada dos alunos da turma para embarcarem no transporte coletivo que os levará ao passeio didático no centro da cidade

b- Com o embarque de todos alunos finalizado, a professora dará explicações

durante a rota dentro do ônibus e explicará que uma das suas missões dessa excursão é coletar um objeto que encontrarem na rua e uma foto (tirada com seus aparelhos celulares) nos quais eles encontrem uma conexão entre as discussões levantadas em sala e a realidade observada.

c - com uma equipe de auxiliares para cuidar e zelar pelos alunos ao longo do trajeto do passeio, os alunos se dividem em grupos menores acompanhados por um adulto responsável que se disponha a estar a disposição desse grupo pelo restante da excursão. Com o horário marcado para retornarem ao ponto de encontro para que possam lancha juntos.

d - Após o intervalo, as atividades ao longo da cidade continuarão até que todos os grupos da turma estejam presentes para entrar no ônibus de volta à escola.

e - A professora pergunta aos alunos se todos conseguiram coletar um objeto de estudo e explica que deverão acompanhá-lo com um pequeno texto explicando sua escolha individual e a relação que observam através dele com o tema conferido nas aulas anteriores, solicitando que levem essa tarefa para próxima aula.

Recursos

Transporte coletivo da escola, “lar de pensamentos” de alunos, equipe auxiliar

AULA 7

Objetivos específicos

- Entregar e apresentar o objeto confiscado nas duas aulas anteriores
- Dialogar as ideias presentes no “lar dos pensamentos”

Conteúdo específico

Apresentação de trabalhos individuais, trabalho no “lar de pensamentos”, oralidade

Procedimentos Metodológicos

a- A professora cumprimenta os alunos e convida-os a se organizarem para voltarem à sala onde assistiram o longa-metragem para que possam ficar confortáveis no chão e se sintirem acolhidos em sala, uma vez que as suas participações serão contestadas na avaliação final do projeto de curso. Solicita também que levem seus objetos, seus textos sobre o objeto e seus “lares de pensamentos” para a sala dessa aula.

b- no sentido horário, a partir da professora (que também estará sentada no círculo), os alunos são chamados para apresentarem suas ideias sem sair do lugar na rodinha. Cada um terá seu momento para explicar seu objeto com a leitura do texto que produziram para a atividade.

c- Com a conclusão do último aluno a apresentar seu objeto, a professora pede para que peguem seus “lares” e apresentem algumas ideias verbalmente ou deixem que os outros alunos vejam suas anotações e experimentações.

d- a partir das trocas e comentários dos alunos, será iniciado um diálogo, dessa vez voltado para a aula da excursão, Guiados pelas perguntas:

- “Conseguiram relacionar os filmes com o que viram no passeio?”
- “Vocês viram cenas que lembram as obras que vimos, dos artistas que estamos estudando?”

e- a aula encerra com um aviso para que pensem sobre seus projetos pessoais a partir dessa aula e dos “lares de pensamentos” deles como tarefa para próxima aula.

Recursos

“lar de pensamentos”, sala da aula 1, objetos e textos dos alunos

Avaliação

A avaliação dessa aula será feita a partir da participação dos alunos, da entrega de suas tarefas e comprometimento com o “lar de pensamentos”

AULAS 8 e 9

Objetivos específicos

- Compreender proposta do “museu lar” (exposição final)
- Produzir o trabalho final individual (iniciar e finalizar)

Conteúdo específico

Prática de produção visual (desenho, pintura, colagem de acordo com a preferência dos alunos).

Procedimentos Metodológicos

a- A professora organiza e disponibiliza os materiais para que os alunos possam experimentar com suas ideias para o projeto final

b- A explicação do projeto final é apresentada para a turma, clarificando que cada aluno terá um espaço individual na exposição que irá tomar espaço nas próximas aulas e ocupará um tamanho de A3 para cada jovem da turma. A ideia por trás de suas obras é:

- “Se nosso museu fosse uma casa, para quem você viu nas aulas que gostaria de dar um lar?”

A proposta do “Museu lar” é explicada à turma como um abrigo, um lar para aqueles que são os principais alvos da desigualdade social, em rima com a arte de denúncia conferida em sala anteriormente.

c- Os alunos podem iniciar seus processos pessoais para a produção com os materiais oferecidos em sala.

d- Ao longo da aula, professora auxilia os alunos e se disponibiliza para escutar as ideias individuais dos alunos que quiserem tirar dúvidas, conversarem sobre seus projetos e consultá-la para um melhor desenvolvimento de suas ideias caso sintam

ser necessário

e- a aula encerra conforme o tempo limite do período, em expectativa de terem os seus projetos já finalizados, caso não, até a aula posterior deverão estar com eles concluídos. A professora envia para cada aluno um aviso para que mostrem para família em casa, que comunica que caso tenham interesse e disponibilidade podem participar da organização da exposição que será a próxima aula, onde os alunos sairão novamente da escola para se familiarizar com o espaço expositivo de arte. A participação ou não da família dos alunos não interfere na nota de avaliação final, todavia qualquer ajuda é bem-vinda, e é além de tudo, uma demonstração de apoio ao trabalho dos estudantes que possam estar nervosos para a exposição.

Recursos

Materiais artísticos para produções, “lar de pensamentos”

Avaliação

Os alunos serão avaliados com o projeto final e o desenvolvimento de suas ideias para o mesmo, tendo em vista o entendimento da proposta e a conclusão da obra

AULA 10

Objetivos específicos

- Preparar coletivamente o espaço para exposição final

Conteúdo específico

Familiarização com montagem de exposição e organização de trabalhos e produções de arte individuais

Procedimentos Metodológicos

a- Com as saudações em dia, a professora convida seus alunos (e possivelmente alguns familiares) a entrarem no transporte da escola para irem até o espaço de exposição (centro cultural José Octávio Guizzo). Será conferido a entrega total dos trabalhos individuais, o “lar dos pensamentos”, o objeto e seus textos.

b- com a chegada ao centro cultural, a professora, os familiares, os estudantes e os auxiliares da professora são recebidos pelos mediadores do CCJOG e familiarizados com o ambiente.

c- a montagem da exposição se desenvolve, os alunos são separados novamente em grupos (os mesmos da excursão, uma vez que já estão arranjados) e são encarregados de afazeres que os mediadores, a professora e os seus auxiliares instruem-os a fazer (arrumar cadeiras, guardar cadeiras, recortar decorações, arranjar obras em conjunto, etc). Os trabalhos de cada aluno que serão inclusos na exposição são:

1. Seus objetos e respectivos textos
2. Seus “lares de pensamentos”
3. Seus projetos finais

d- Com os arranjos da exposição em um andamento harmonioso, os alunos são convidados a escreverem em uma “parede móvel”, onde escreverão uma palavra ou frase, podendo ela ser algo retirado de seus “lares de pensamento”, projetos finais, filmes assistidos ou debates conferidos em sala. Com a proposta de responder:

- “O que precisamos mudar para que essas pessoas retratadas na exposição tenham uma vida melhor e sejam notadas?”

A parede móvel estará logo à entrada da exposição que será decorada com um telhado de papelão e o título da exposição (Museu Lar)

e- Após a montagem completa, a professora chama os alunos, familiares e auxiliares a entrarem no transporte para voltarem à escola e todos se despedem da equipe do CCJOG.

Recursos

Espaço para exposição, transporte coletivo da escola, trabalhos da turma (“lar de

pensamentos”, objeto e ficha informativa e projeto final individual), equipe de ajudantes (funcionários do espaço escolhido, outros professores da escola, pais que quiserem e puderem auxiliar...), ferramentas necessárias para a montagem

Avaliação

A entrega de todas as obras individuais e a participação da montagem da exposição serão contribuintes para a nota final.

AULA 11

Objetivos específicos

- Botar em prática a abertura da exposição e vernissage
- Desenvolver oralmente a intencionalidade das obras

Conteúdo específico

Vernissage e debate coletivo acerca do tema e da proposta do projeto de curso

Procedimentos Metodológicos

a- Com o horário marcado para a vernissage do Museu Lar e a chegada do público, as obras já estarão em exposição como arranjadas na aula anterior para que as pessoas desfrutem dos trabalhos dos alunos.

b- A professora então convida os alunos a sentarem nas cadeiras que estão de frente para as cadeiras do público geral e explica a eles a proposta da exposição e do projeto de curso executado em sala de aula. Com essa introdução e os agradecimentos ao Centro Cultural, o espaço e a equipe de funcionários que tornou possível essa vernissage, ela abre perguntas para os alunos:

- “Como foi estudar a desigualdade social de uma perspectiva artística?”
- “Vocês sentem que é mais fácil perceber as pessoas em vulnerabilidade socioeconômica depois do projeto?”

Eles irão responder em forma de diálogo coletivamente, para que o público do evento possa se familiarizar com os artistas e suas intencionalidades.

c- Ao final do diálogo com o público, a observação das obras permanecerá livre e aberta para os observadores. Conforme o tempo do CCJOG atinja o horário de funcionamento noturno e o público geral vai se reiterando aos poucos para retornarem a suas casa.

Recursos

Espaço para exposição, transporte coletivo da escola (caso alguns familiares, alunos e convidados expressam preferência), espaço para roda de conversa.

6. AVALIAÇÃO

A avaliação compreendida neste projeto de curso leva em consideração a abordagem triangular (o fazer artístico, a apreciação estética e a reflexão sobre o fazer e apreciar) e a autonomia freiriana como margem para os critérios avaliativos e seleção de ferramentas.

A nota de cada aluno será composta por diferentes notas sendo elas: a participação (em sala, em montagem, em excursão), o desenvolvimento e exposição do trabalho final, o desenvolvimento e entrega do objeto coletado e seu respectivo texto e o desenvolvimento do “lar dos pensamentos” individual. A atividade final em A3 é chamada de P2, constituindo metade da nota final, enquanto as atividades do objeto e do “lar de pensamentos” juntas formam a P2, a primeira valendo 3,0 e o desenvolvimento da última 7,0. Ao final, as soma das notas da P1 e a nota da P2 serão divididas por 2 para resultar na nota final de 1 a 10.

Quanto ao lar dos pensamento, os critérios de avaliação serão: o desenvolvimento completo de: uma pergunta/questionamento sobre as realidades conferidas em sala, uma característica que achou bonita nos materiais apresentados em sala (documentários, obras ou cenas observadas) e uma ideia para melhorar a inclusão das pessoas que vivem nessa realidade que foram desenvolvidas por aula desde o segundo encontro em sala até a aula da montagem, ou seja serão 9 perguntas, nove ideias e nove características das visualidades compreendidas. Uma vez que o lar dos pensamentos não tende a apresentar um resultado específico para todos os alunos, e sim registrar os aprendizados dos alunos individualmente. A principal intenção desta ferramenta avaliativa é o

exercício da constante tradução dos conhecimentos de sala para a realidade do cotidiano, uma vez que são pastas que podem conter desenhos, manchetes, objetos diversos, recortes, propagandas e até folhas de anotações e mapas mentais caso o aluno prefira tal linguagem. Portanto, os critérios serão a completude dos tópicos semanais em conjunto de nove variações, a percepção dos alunos e comprometimento com a produção da pasta. Um instrumento facilmente assimilado com a vistagem de caderno de anotações, mas que visa estimular a criatividade e a autonomia, facilitando a relação com a realidade e os conteúdos conferidos em sala.

A avaliação de aprendizagem na escola tem dois objetivos: [...] De um lado tem por objetivo auxiliar o educando no seu crescimento [...] apresenta-se como um meio constante de fornecer suporte ao educando no seu processo de assimilação dos conteúdos e no seu processo de constituição de si mesmo como sujeito existencial e como cidadão. [...] Por outro lado, a avaliação de aprendizagem responde a uma necessidade social. A escola recebe o mandato social de educar as novas gerações, e, por isso, deve responder por esse mandato, obtendo dos seus educandos, a manifestação de suas condutas aprendidas e desenvolvidas. (LUCKESI, 1999, p.174)

O bom clima pedagógico-democrático é o em que o educando vai aprendendo, à custa da sua prática mesmo, que sua curiosidade, como sua liberdade, deve estar sujeita a limites, mas em permanente exercício. (FREIRE, 2019, p. 82)

Os critérios de avaliação do lar dos pensamentos são: a- comprometimento com o desenvolvimento do trabalho levando em consideração elementos trabalhados também fora da sala, b- coerência com o tema do projeto de curso, c- inclusão de 9 tópicos de missões, cada um para uma aula desde o encontro 2 ao 10 e d-respeito aos prazos estabelecidos.

Em conjunto com o lar dos pensamentos, o instrumento avaliativo da coleta de objeto e seu texto informativo, são uma rima com o estímulo e diálogo dos alunos como presente na pedagogia da autonomia ao afirmar sobretudo que “O que importa é que o professor e os alunos se assumam *epistemologicamente curiosos*” (FREIRE, p.83). Ou seja, a avaliação que de fato será feita dentro dos horários de aula será a aula 7, na qual ocorrerá o diálogo e apresentação dos objetos, onde a professora anota simultaneamente os critérios alcançados ou não a partir da atividade. Sendo os critérios: a- coerência com a proposta explicada nas aulas 5 e

6, b- relação clara entre o objeto e o texto produzido, c- respeito aos prazos estabelecidos.

Em relação ao projeto final, as telas em dimensões A3 individuais constituem a maior porcentagem da nota final dos alunos. O comprometimento, a finalização, a exposição da obra e a produção de uma obra dentro da proposta descrita nas aulas 8 e 9. O objetivo desse exercício é traduzir e sintetizar as ideias e aprendizados trabalhados ao longo da sequência didática e a confecção dos lares de pensamentos. Sendo os critérios: a- coerência com a proposta apresentada no item "d" das aulas 8 e 9, b- finalização completa da obra, c- comprometimento com o desenvolvimento do trabalho e d- respeito aos prazos estabelecidos.

7. REFERÊNCIAS

SOARES, J., **Moradores de rua, moradores de museu: o apagamento de pessoas em fragilidade socioeconômica na arte brasileira.** Monografia (Graduação em Artes Visuais Licenciatura) – Curso de Artes Visuais Licenciatura – Faculdade de Artes, Letras e Comunicação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2024.

FREIRE, P.; Faundez A. **Por uma pedagogia da pergunta.** São Paulo: Paz e Terra, 1985.

FREIRE, Paulo . **Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LUCKESI, C.C. **Filosofia da Educação,** SP: Cortez, 1990.

BARBOSA, Ana Mae **Inquietações e mudanças no ensino da arte.** São Paulo: Cortez, 2003

