

A CULTURA VISUAL DO CONTEXTO RURAL DE CAEMBORÁ: TRAMAS PRODUZIDAS A PARTIR DE UMA OFICINA EDUCACIONAL

Francieli Regina Garlet - UFSM
Viviane Diehl – UFSM
viviediehl@hotmail.com

Eixo 10: Educação de Jovens e Adultos (políticas públicas, organização do trabalho pedagógico, práticas educativas)

Resumo: Este artigo busca pensar uma oficina de Artes Visuais realizada no contexto rural de Caemborá – Nova Palma – RS, cujo objetivo central foi a proposição de rupturas no cotidiano vivencial de cinco agricultores, através de encontros com imagens e problematizações acerca do cotidiano. A experiência, cuja metodologia foi de inspiração etnográfica, é tramada a partir dos estudos sobre cultura visual com os autores Martins (2010) e Arantes (2009), sobre educação estética nas concepções de Duarte Junior (2004), inventividade e processo criativo dialogando com Kastrup (2001 e 2007), sobre a noção de experiência compartilhada com Larrosa (2002) e a oficina por meio dos escritos de Pey (1997) e Corrêa (2009).

Palavras chave: Cultura visual; Experiência; Inventividade; Oficina.

Pensamos este artigo a partir de uma pesquisa realizada no curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFSM (Universidade Federal de Santa Maria), no ano de 2010. A problemática desta investigação foi compreender quais subsídios podem ser oferecidos pela educação estética e a cultura visual, numa abordagem artístico-educacional de oficina, para promover rupturas no cotidiano vivencial de agricultores de Caemborá. Essas rupturas, pensadas com os conceitos de experiência e inventividade, diziam respeito à provocação da abertura de pequenos intervalos de tempo em meio à vivência costumeira dos colaboradores, para que o olhar desacelerasse, dando espaço à atenção e ao estranhamento.

Discorremos, considerando este recorte, sobre nossas percepções acerca da cultura visual que se constitui e permeia o cotidiano desses agricultores, buscando tramar, junto aos dados da pesquisa, autores e conceitos que contribuem para pensar o campo da Cultura Visual tomando como base escritos de Martins (2009 e 2010) e Arantes (2009); a educação através de oficina utilizando como referência Corrêa (2009) e Pey (1997); a inventividade e o processo criativo abordados por Kastrup (2001 e 2007); e a noção de experiência estudada a partir de Larrosa (2002).

A pesquisa realizada com agricultores de Caemborá

Os colaboradores que participaram da investigação são moradores do distrito de Caemborá, Nova Palma - RS. Este contexto rural é constituído por um vilarejo, uma praça, um mercado, um posto de saúde, uma escola, duas igrejas e alguns outros pontos que possibilitam encontros entre seus habitantes. O trabalho agrícola é a principal fonte de renda da localidade.

A escolha por estes colaboradores partiu do interesse particular em saber de que modo eles percebem o lugar onde vivem e trabalham, para então propor experimentações artísticas. Aos poucos fomos percebendo que o lugar não estava só relacionado ao espaço físico e à beleza de seus detalhes, não suscitava apenas reações estéticas a ele, mas transbordava memórias, vivências e histórias que eram reinventadas nas narrativas dos colaboradores de maneira significativa.

O grupo participante da pesquisa foi composto por cinco agricultores, com idades entre 39 e 66 anos. A relação entre os colaboradores é de parentesco, de vizinhança e também de amizade. Os nomes fictícios Zeca, Eliza, Dino, Dinho e Vovô, mencionados no decorrer da pesquisa, foram escolhidos por eles.

Dentre as questões que permearam a pesquisa, escolhemos para este artigo aquelas que dizem respeito às relações entre os colaboradores e as visualidades que fazem parte de seus cotidianos, e também suas produções imagéticas no decorrer da oficina. Desse modo nos propomos pensar: Como os colaboradores da pesquisa percebem o lugar onde vivem? Que visualidades permeiam seus cotidianos? O que essas imagens dizem dos colaboradores? De que maneira a cultura visual pode promover rupturas no cotidiano vivencial dos participantes? Que narrativas são produzidas pelos colaboradores a partir de suas vivências cotidianas? Que experimentações as imagens levadas aos encontros proporcionaram aos colaboradores da pesquisa?

Em busca de respostas a questionamentos iniciais, mas numa postura aberta para que novas indagações adentrassem a pesquisa, fizemos uso de uma abordagem de investigação qualitativa com inspiração etnográfica. Na abordagem etnográfica (ANDRE, 2004), o pesquisador vai a campo, adentrando o contexto em que se desenrolam as vivências, dando atenção aos pressupostos que fundamentam a vida das pessoas naquele lugar. Mergulhando no significado das ações e relações humanas, esta abordagem de pesquisa acontece em um ambiente natural e num contato direto com os sujeitos e situações investigadas. O fato de nomear a abordagem utilizada como pesquisa qualitativa de inspiração etnográfica, e não como uma pesquisa etnográfica em si, foi pensado a partir da ideia de que uma pesquisa etnográfica requer um tempo maior de imersão no espaço investigado e, no caso desta

pesquisa, nos proporcionamos enquanto grupo quatro encontros presenciais, o que não daria conta desta imersão que a pesquisa etnográfica propõe.

Dentro desta perspectiva metodológica, fizemos uso da observação participante, na qual, como escreve Andre (2004), o observador age como um integrante do grupo observado e, interagindo neste espaço, afeta a situação estudada e é também afetado por ela. Os registros de cada encontro foram reunidos no diário de campo, que segundo Marquezam & Fleig (2007), deve conter o relato do andamento e das dinâmicas, abordando impressões, atitudes, limitações, dificuldades e a reflexão sobre estes fatores, permitindo que a partir disso novas hipóteses de investigação possam ser formuladas e novos referenciais teóricos incorporados. Pensamos que o diário, além de colaborar nas reflexões acerca da pesquisa, também é uma forma de, enquanto docentes, revermos nossa prática e pensarmos sobre ela.

A oficina como possibilidade de encontros

A modalidade educativa escolhida para desenvolver a pesquisa foi a oficina, que, diferentemente do ensino formal, caracteriza-se como uma forma educativa onde não há exigências de idade, sexo ou escolaridade determinados como pré-requisitos para a participação. Envolve projetos vivenciais e a produção coletiva de conhecimentos, que não se dão por entre as verdades dos conteúdos, mas sim pelos saberes e verdades provisórias compartilhadas na experiência vivencial coletiva. Por não apresentar uma preocupação com o tempo e com avaliações que exigem memorização, abre espaço para o saber experienciado, Pey (1997). Assim, a oficina foi uma possibilidade de reunir o grupo convidado para experienciar a arte e dialogar sobre seu cotidiano, compreender as relações entre eles e as imagens que permeiam sua cultura e também propor diálogos a partir das visualidades apresentadas nos encontros.

Longe do espaço e tempo escolar, pudemos perceber as possibilidades que a oficina oferece, isso promoveu aberturas na nossa forma de pensar a educação em artes, de modo que passamos a entender outros contextos como portadores de condições para que a educação em arte aconteça. Condições essas que permitem que as pessoas possam experimentá-la no seu espaço e tempo, vivenciando-a, de modo que, como diria Larrosa (2002), algo possa lhes acontecer. Diríamos que a noção de experiência é relevante quando falamos em oficina, Larrosa (2002), ao se referir à experiência, se refere a algo que nos acontece, nos toca. “A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça” (LARROSA, 2002,

p.21). Nesse sentido, a experiência exige a demora, a atenção, necessita de uma abertura e tempo para acontecer.

Em um fragmento do livro *As Cidades Invisíveis*, Ítalo Calvino infere:

O inferno dos vivos não é algo que será. Se existe é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer: a primeira é fácil para a maioria das pessoas, aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo; a segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas, tentar saber reconhecer quem e o que no meio do inferno não é inferno e preservá-lo e abrir espaço. (CALVINO, 1990, p. 71)

Lançar um outro olhar, mais demorado, sobre o que acontece, estranhando o familiar, desmistificando o que legitimamos como verdades absolutas, é um passo na invenção de “não infernos” no meio do “inferno”, é deseducar-se para produzir rupturas em meio ao que tornamos normalizado, para que as coisas não apenas aconteçam, mas nos aconteçam. Não se trata de naturalizar o caos a fim de não percebê-lo, nem de utopicamente querer transformar este caos, mas sim de rasgar o caos e mergulhar nele, de nos entendermos como parte desse jogo de relações a que o caos nos convida e nos permitirmos uma reinvenção de si a cada encontro que este caos nos permite.

A maneira como significamos o mundo não está ligada a uma realidade essencial, mas sim a uma construção social, discursiva, produto de uma determinada época e contexto, portanto mutável. Desconstruindo os discursos, construindo incessantemente novas possibilidades e abrindo espaço para o saber experienciado, produz-se fendas para que ocorra um aprendizado significativo.

Os colaboradores enquanto produtores de imagens

No primeiro encontro, apresentamos ao grupo imagens de obras de Frans Krajcberg, sua trajetória, as relações entre sua obra e a natureza, bem como alguns métodos utilizados pelo artista em suas fotografias como o detalhe, a textura, a paisagem e diferentes luminosidades do dia (figura 01), para que pudéssemos observar suas relações com o contexto dos participantes e dialogar sobre seu conteúdo. Ao visualizarem essas imagens, os participantes faziam relações com os elementos constituintes dos seus contextos, como os cipós retorcidos, encontrados na mata que fica próxima das casas dos colaboradores, e o trançado de cipó, utilizado para produção de cestos.

Propomos ao grupo, a partir desta conversa, que produzissem fotografias de trajetos, afazeres e elementos do cotidiano, levando em consideração os elementos que visualizamos nas obras de Krajcberg.



Figura.01 Fotografias de Frans Krajcberg.
Fonte Frans Krajcberg. 2.ed. Rio de Janeiro: GBarte, 2004.



Figura.02 Fotografias realizadas por Dinho na oficina.
Fonte Diário visual da autora da pesquisa.

Zeca, inspirado em Krajcberg, produziu algumas imagens utilizando-se do cipó e das sombras refletidas pela exposição ao sol (figura 04).



Figura.03 Frans Krajcberg, fotografia.
Fonte Frans Krajcberg. 2. ed. Rio de Janeiro: GBarte, 2004.



Figura.04 Uma das experimentações de Zeca.
Fonte Diário visual da autora da pesquisa.

A procura pelo diferente no corriqueiro se fez presente em algumas falas durante o encontro em que analisamos as fotografias produzidas pelo grupo. Podemos ver na figura 05 algumas fotografias enfatizadas no encontro por risos, espantos e orgulho. Lembrando Mitchel *apud* Da Costa (2010), o foco nas reações do indivíduo ao ver ou mostrar uma visualidade também é relevante para os estudos visuais, demonstrando desta forma, de que maneira os indivíduos são afetados por aquela imagem.



Figura.05 Fotografias de Dinho e Vovô
Fonte Diário visual da autora da pesquisa.

A proposta de registro fotográfico foi uma forma de fazer com que os colaboradores se mostrassem mais atentos ao espaço em que vivem e produzissem imagens de seus cotidianos. Ao buscarem elementos no cotidiano para produzirem suas fotografias, os integrantes da oficina sentiram a necessidade de desacelerar o olhar e de buscar sentido para esses elementos. Neste caso, mais uma vez, se torna pertinente a noção de experiência abordada por Larrosa (2002), uma experiência que requer atenção e tempo, e na qual nos permitimos pensar em outras possibilidades que não as já naturalizadas.

Ao relatarem seus cotidianos, antes de produzirem suas fotografias, os colaboradores falavam muito em trabalho, e na repetição cotidiana que este envolvia. Ao socializarem com o grupo as fotografias que realizaram, outros elementos cotidianos foram sendo discutidos. Elementos que não se repetem, ou mesmo que são repetidos de maneiras diferentes a cada dia, foram sendo percebidos.

Tramas produzidas a partir das imagens

Em outra proposta, levamos algumas imagens de obras dos artistas Almeida Junior, Mestre Vitalino, Claes Oldenburg, Annibale Carracci e Cândido Portinari, escolhidas com o intuito de provocar os colaboradores a discutir as aproximações e distanciamentos entre seu contexto e elas.

Dando sentido às imagens visualizadas, os colaboradores da pesquisa produziam tramas de sentidos com suas próprias vivências. Como afirma Duarte Junior, “obras de arte, consagradas ou não, apenas ganham significação na medida em que podem ser vinculadas à vida e às experiências efetivamente vividas pelas pessoas” (DUARTE JUNIOR, 2004, p.186). Partindo destas compreensões, pensamos que, ao construir entrelaçamentos entre suas vivências e as imagens, os participantes foram construindo novas significações, ora coletivas – como nas relações que fizeram entre as imagens de obras de Krajckberg e os cipós e trançados para produção de cestos – ora individuais, como podemos perceber na reação de um dos participantes, ao ver a imagem da obra “Caipira picando fumo” (figura 06), de Almeida Junior. Vovô identificou-se euforicamente com a obra dizendo ser ele aquele personagem. Contou que, em momentos de descanso na lavoura, sempre acende um *paiero*, espécie de cigarro feito na hora, com palha de milho e fumo picado, semelhante ao que aparece na imagem.

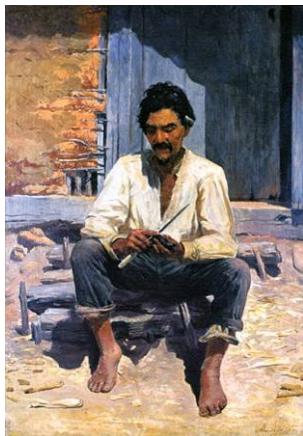


Figura.06 Caipira Picando Fumo, Almeida Junior, 1893.
Fonte <www.fflch.usp.br/dh/lemad/?p=1194>

Na obra “O comedor de feijões”, de Annibale Carracci (figura 07), o modo com que o personagem da obra estava se alimentando não os agradou, um dos participantes falou que parecia *um porco comendo lavagem*. Outros elementos foram sendo discutidos, como a representação dos feijões, que segundo eles pareciam com soja. A possibilidade de o personagem ser um andarilho faminto que chegara numa casa para pedir comida também foi cogitada por eles.



Figura.07 O comedor de feijões, Annibale Carracci.

Fonte <<http://cienciahoje.uol.com.br/colunas/bilhoes-de-neuronios/paladar-profundo>>

A obra de Claes Oldenburg (figura 08) os impressionou pela *ideia do trabalho*, como afirmou um dos participantes. Dinho comenta o inusitado da imagem e afirma que *nunca tinha visto uma coisa dessas [...] é um trabalho que chama a atenção*. Numa das obras de Mestre Vitalino (figura 09), apontaram a falta da *barrigueira*, a cilha no jegue, afirmando: *A carga vai cair!*



Figura.08 Apple Core, Claes Oldenburg, 1990.

Fonte <<http://search.it.online.fr/BIGart/?p=92>>



Figura.09 Jumento, Mestre Vitalino, (s/d).

Fonte <<http://www.overmundo.com.br/overblog/um-artesao-do-oitavo-dia>>

Ao visualizarem e discutirem a forma como as imagens os afetam, utilizaram suas vivências para dar sentido a elas. Segundo Martins,

ao serem criados, objetos e imagens passam a existir em contexto e, portanto, não estão limitados a uma única associação de significado e valor vigente ou predominante num determinado período. Eles podem mudar de contexto e de significado de acordo com as práticas culturais e o circuito temporal do qual passam a fazer parte. (2010, p. 2408)

Quando interligam elementos de suas vivências às imagens artísticas visualizadas, reconstroem o sentido da imagem, e este sentido possivelmente será outro ao mudar o contexto e o olhar pelo qual a imagem é vista. Preconceitos, valores, crenças e outros fatores atravessam o olhar e afetam as reações dos indivíduos frente às imagens.

Na proposta de conversas sobre cotidianos de épocas diferentes, para que pudéssemos perceber os movimentos, as descontinuidades, as mutações ocorridas no decorrer de suas vivências, solicitamos que cada participante levasse para a oficina duas imagens, uma atual e uma antiga, escolhidas por eles em meio ao seu acervo fotográfico.

Recorrer a imagens do passado, relacionando-as à maneira como nossa subjetividade foi construída ao longo do tempo, traz a possibilidade de pensarmos como passamos a ser de um jeito e não de outro. Desta forma, construir narrativas a partir de imagens contribui para, como expõe Hernández (2005, p. 38), “revisar os dispositivos discursivos que o sistema das imagens produziu para fixar determinadas formas de saber e poder e explorar como afeta a cada um de nós”. Perceber as formas de ver como construções sociais de um espaço-tempo nos dá a possibilidade de vê-las de um outro lugar e de desconstruí-las.

A fotografia antiga escolhida por Eliza traz a imagem de um forno construído em tijolo, que a faz se lembrar do gosto diferente que este dava aos pães e da grande quantidade destes, que ela mesma fazia para alimentar a família de oito pessoas durante a semana inteira. No momento em que a pesquisa foi realizada, o forno estava em desuso, já que somente Zeca e Eliza permaneciam na casa (figura 10).



Figura.10 Fotografia antiga de Eliza.
Fonte Acervo fotográfico de Eliza.

Nas comparações feitas por Vovô a partir de fotografias antigas escolhidas por ele, também podemos perceber movimentações. A imagem que retrata a colheita do arroz (figura 11), o faz lembrar uma época em que o trabalho não era tão solitário, já que se faziam *mutirões* no lugar de pagar o trabalho de um *peão*. O *mutirão* consistia na troca de dias de trabalho, onde se reuniam várias pessoas para trabalhar na vizinhança fazendo um rodízio entre as propriedades. O participante conta que este também era um momento de contar histórias e trocar conversas durante os afazeres. Comenta que hoje, com a tecnologia, é possível que uma pessoa e uma máquina dêem conta do ofício sozinhas; afirma que a máquina agiliza o trabalho, a produção é maior, mas em contrapartida, o trabalho é mais solitário e os gastos também aumentaram.



Figura.11 Fotografia antiga de Vovô.
Fonte Acervo fotográfico de Vovô.

Pelas falas de Vovô, percebemos o quanto ele apreciava as narrativas, como eram significativas; ele demonstrava muita vontade de compartilhar histórias com o grupo. Segundo Martins e Tourinho (2009) as narrativas possibilitam a compreensão da experiência, do que foi vivido e do que é contado, mediando pensamento e ação, tecendo significados entre o passado e o presente, entre o individual e o coletivo. Portanto não se trata de um saudosismo

ao passado, mas sim de uma forma de cartografar as maneiras pelas quais nossos olhares foram se construindo, de experienciar, a partir do presente, uma experiência passada ou até ficcional. Envolve o que esta narrativa, que está sendo produzida hoje sobre determinado acontecimento real ou ficcional, produz em nós, no que ela nos faz pensar.

Nossas verdades são construções provisórias, sendo assim, nossos saberes sobre as coisas também se modificam, e nossas interpretações sobre o vivido e narrativas sobre eles não se encontram fixas. Ressaltamos que esta pesquisa não teve como escopo a pesquisa narrativa, apenas nos utilizamos de algumas reflexões a respeito desta para pensar os relatos produzidos pelos colaboradores da pesquisa, principalmente os de Vovô.

As imagens antigas e atuais que os participantes expõem em suas casas também foram utilizadas como dispositivos para conversa. Para compreender a relação que os participantes tinham com essas imagens, alguns questionamentos foram produzidos: Que critérios você utilizou para expô-las? Você as percebe no seu dia-a-dia? Em que lugar de sua casa a imagem está exposta?

Com estas questões pudemos compreender como se dava o “entre” nas relações imagem – escolhida pelos colaboradores para estar exposta na casa – e observador – colaboradores da oficina.

Como infere Arantes:

Não somente é importante conhecer como as imagens se apresentam, senão para quem estão sendo dirigidas, ou seja, o que importa não é a imagem em si mesma, mas como é vista por determinados espectadores, a que tipo de olhar convida, considerando que estamos sempre olhando as relações entre as coisas e nós mesmos. (ARANTES, 2009, p. 26)

No caso desta proposta, nosso foco era conhecer como os colaboradores escolhem e que sentidos conferem à imagem que expõem em suas casas, que olhares dirigem a ela. Percebemos que as imagens expostas nas casas dos colaboradores refletem a religiosidade, muito presente em seu contexto. Todos afirmam que a primeira imagem que expuseram em suas casas foi de cunho religioso.

Dino conta que o quadro, com a representação de Jesus e Maria, foi comprado antes do seu casamento com a finalidade de ser colocado no quarto do casal. Para ele a imagem representa *o pai e a mãe, o casal e a proteção*; comenta que as orações são feitas *a ele, para ter força no dia-a-dia*.

Dinho comenta que o quadro com o anjo da guarda já se encontrava na casa onde mora atualmente, pois pertencia ao antigo morador. Apesar de o quadro não ter sido escolhido por ele, permaneceu na casa, significando proteção. O quadro, colocado no quarto de seu filho,

participa do cotidiano deste, para que, desta forma, o menino se sinta protegido e não tenha medo de dormir sozinho.

Eliza e Zeca apresentaram a mesma imagem, por serem casados e morarem na mesma casa. A primeira imagem que habitou as paredes da moradia significa, para ambos, a proteção do lar. O quadro foi escolhido e comprado por representar o *Sagrado Coração de Jesus e Maria* e se encontra acima da cabeceira da cama do casal. Eles explicam que a imagem *está benta*, e a ela são destinadas orações antes de dormir e, por vezes, tocam-na pedindo benção. Até mesmo o calendário, visualidade mais atual exposta na casa do casal, possui uma ilustração de cunho religioso. O casal conta que quando eles têm oportunidade de escolher a imagem do calendário sempre optam pelas religiosas. Acreditam que quanto mais imagens religiosas, maior a fé e a proteção.

Vovô apresentou apenas uma imagem, que dizia respeito a Jesus e Maria. A imagem também está exposta na cabeceira da cama do casal, o colaborador conta que quando acorda pela manhã agradece pelo dia que vai começar e à noite, antes de dormir, por mais um dia que passou. Diz que o quadro bento significa *proteção*, e foi comprado de *andarilhos*, que costumavam passar de casa em casa para vender imagens religiosas e outros artefatos. Complementa que em sua casa se encontram expostas apenas uma imagem da *Nossa Senhora*, que pertence a sua esposa, e um crucifixo e um calendário, com a imagem de *Nosso Senhor*, para consultarem os dias e fases da lua.

Diferente dos outros participantes, Vovô diz que não acredita em santos, nem em benzedeiras. Faz algumas análises sobre a religião e os desastres ambientais que estão ocorrendo e não relaciona esses desastres a possíveis avisos divinos, mas sim a uma revolta da natureza frente às ações do homem.

As imagens religiosas permeiam o cotidiano dos colaboradores. Não fazem parte somente das paredes de suas casas, elas se alastram e sempre estão habitando algum lugar nas vivências da comunidade, estão nas carteiras, nas bolsas, nos carros, incumbidas da tarefa de proteger. À beira da estrada encontramos vários capitéis¹ que podem ser percebidos não só na comunidade de Caemborá, mas por todo o município de Nova Palma. Por vezes a imagem é nômade, como uma da *Mãe Rainha* que percorre os lares de seus devotos, sendo acolhida por três dias em cada casa. Mesmo as festividades da localidade são de cunho religioso. A própria comunidade se reúne em função da religiosidade, seja para organizar e prestigiar tais festividades, seja pelas celebrações que acontecem todos os domingos.

¹ Pequenas casas construídas, normalmente à beira da estrada, para abrigar santos ou imagens religiosas. Geralmente são construídas em função de alguma graça alcançada.

Na *Caverna*, espaço religioso da região localizado em meio à natureza, que anualmente promove uma festa recebendo fiéis de todos os municípios vizinhos de Nova Palma, encontram-se duas figuras entalhadas em pedra de areia, uma feito por Dino (colaborador da pesquisa) e outra produzida por seu irmão. As imagens, representando o Pe. Luiz Sponchiado, na época sacerdote da região, e do Papa João Paulo II (figura 12), foram produzidas por eles nas suas experimentações no entalhe e compõem o acervo de imagens religiosas expostas ao ar livre no local.



Figura.12 Pe. Luís Sponchiado e Papa João Paulo II (entalhes em pedra de areia).

Fonte Diário visual da autora da pesquisa.

Essas imagens engendram uma série de ações, produções e maneiras de crer religiosamente. As formas como os colaboradores se relacionam com as imagens e como são afetados por elas acontecem de maneiras diversas. Uns crêem na imagem, outros só crêem nela caso esteja benta pelo padre, há aqueles que acendem velas, pagam promessas, rezam todas as noites e ainda os que, como Vovô, dizem que não acreditam em santos. Sendo assim, mesmo convivendo com imagens similares, cada um as vivencia de uma maneira peculiar. Embora as imagens predominantes no contexto sejam religiosas, os olhares e as maneiras com que os habitantes do local as experimentam são diferentes.

Se pensarmos estas imagens como portadoras de discursos, compreendendo o discurso, a partir de Foucault (1997), como quem fabrica os objetos dos quais fala, podemos pensar estas diferentes vivências como produto das mutações do discurso, por sua singularização. Os discursos sempre carregam a possibilidade de se fortalecer a partir de sua repetição, o que naturaliza a sua presença e a possibilidade de se tornar outro a partir da sua problematização e singularização².

² Em Guattari e Rolnik (2010, p. 42) o processo de singularização diz respeito à situação em que “o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade”, numa relação de “expressão e criação”. Os autores utilizam esta ideia em oposição a uma “relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete a subjetividade tal como a recebe”.

Estamos constantemente sendo interpelados por discursos de diversas ordens que afetam e modificam uns aos outros ao passo que também nos modificam. Guattari e Rolnik (2010) pensam a subjetividade em oposição à noção de indivíduo. “Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade de agenciamentos da subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social.” (2010, p.40). Assim as maneiras pelas quais os colaboradores subjetivam as imagens religiosas, ou a maneira pela qual eles crêem, se manifestam de formas diferentes em cada um deles, conforme os agenciamentos que produzem. A subjetividade é social, mas é vivida individualmente.

Experimentações artísticas tramadas a situações cotidianas

A produção de um trabalho artístico, utilizando como fomento as discussões que vínhamos construindo até então, também foi sugerida ao grupo. Para tanto, foi realizada uma apresentação, com imagens de diferentes possibilidades artísticas, entre elas o desenho, o modelado, o entalhe, a escultura produzida através de metais soldados, a xilogravura, a intervenção artística, a land art, a arte cinética e os desenhos produzidos com materiais diferenciados. A possibilidade de produzirem o trabalho artístico com materiais e técnicas do seu cotidiano também foi considerada, sendo assim, Eliza, Dino e Vovô escolheram linguagens que já se faziam presentes em suas vidas, já corporificadas, o crochê, o entalhe e o modelado. Zeca optou por aventurar-se numa linguagem que não conhecia, a xilogravura, e Dinho reforçou seu encantamento pela obra de Vik Muniz, experimentando a linguagem utilizada pelo artista em suas obras, utilizando para tal feijão e pano.

Os trabalhos desenvolvidos por Eliza (figura 13) remetiam ao cotidiano do passado, quando produzia roupas para os filhos pequenos. Zeca apresentava em sua xilogravura (figura 14) elementos do seu cotidiano atual, como a *zorra*, uma espécie de carroça sem rodas puxada a bois, muito utilizada para o transporte de produtos em lugares de difícil acesso; o cachorro companheiro do dia-a-dia; e o casal de “Jacus” ou “galinhas do mato” que frequentemente o visitam nos arredores da casa. Pude acompanhar seu envolvimento no manuseio com as goivas e a madeira, bem como a sua curiosidade na hora da tiragem das gravuras. Houve uma aprendizagem, pois o território em algum momento foi habitado. Habitar, segundo Kastrup (2001), é se envolver na experimentação da matéria, conhecendo seus limites e suas possibilidades, é também estar atento aos acasos que permitem outras possibilidades de criação.



Figura.13 Trabalhos artísticos de Eliza
Fonte Diário visual da autora da pesquisa.

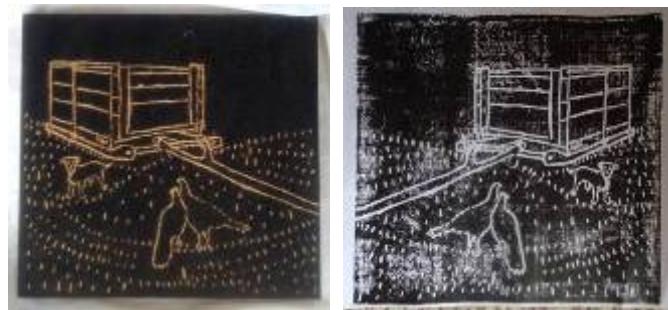


Figura.14 Trabalho artístico de Zeca (xilogravura).
Fonte Diário visual da autora da pesquisa.

Vovô produziu um trator utilizando uma estrutura de madeira e arame com detalhes em argila, pregos, pedras de ametista, pedaços de sabugo de milho e sementes da árvore “Uva Japão”. Um trator em madeira também foi construído por ele. Na figura 15 podemos observar os dois tratores produzidos e, ao fundo, o trator utilizado pela família na agricultura. Vovô, com seu gosto por narrar histórias, conta que o modelo de trator feito por ele em argila é uma versão de 1945, produzida na época especificamente para a guerra. O colaborador diz ainda que só depois desta o emprego do trator foi destinado à agricultura, sendo utilizado também como meio de transporte.



Figura.15 Trabalhos artísticos de Vovô
Fonte Diário visual da autora da pesquisa.

O interesse de Dinho pelo trabalho artístico de Vik Muniz, que na época compunha a abertura da novela *Passione* da Rede Globo, reverberou no trabalho artístico produzido por ele. Ao falar sobre esta produção do artista, adentramos também na questão da visibilidade que a obra ganhou por estar na mídia televisiva e também da observação feita na época pelo próprio artista, de que ter seu trabalho na abertura da novela é como exibi-lo em uma exposição para 80 milhões de pessoas. É perceptível neste caso a subversão das barreiras que guardavam o objeto artístico nos museus e galerias de arte para ser apreciado por um pequeno grupo de iniciados. A obra de arte ganha aqui múltiplos olhares que podem, inclusive, não relacioná-la a um objeto artístico.

No cotidiano de Dinho é comum colocarem o feijão, o milho ou a soja colhidos para secarem ao sol, utilizando para isso um grande pano ou lona que é estendido no chão para que os grãos sejam despejados sobre ele. Esta técnica do dia-a-dia foi utilizada por ele, em seu trabalho artístico (figura 16), para representar outro elemento que faz parte do seu cotidiano e que é muito apreciado por ele em suas horas de descanso, o violão.



Figura.16 Trabalho artístico de Dinho.
Fonte Diário visual da autora da pesquisa.

Dino retomou a técnica do entalhe em pedra de areia muito utilizada por ele em outros tempos. A escultura que produziu na oficina (figura 17) havia sido começada em outro momento e estava esquecida num galpão próximo à lavoura na qual trabalha. A escultura representa o seu avô e traz à memória o cotidiano da infância, momentos em que junto com os irmãos dirigia-se a casa do avô para conversar ao redor do fogão degustando um café.



Figura.17 Trabalho artístico de Dino.
Fonte Diário visual da autora da pesquisa.

O fato de terem que pensar sobre o cotidiano e criar um trabalho artístico sobre ele foi uma etapa considerada por alguns colaboradores como difícil. Dinho comenta que no início estava querendo fugir desta parte da oficina, o que se reverteu quando começou a fazer o trabalho, conta que então as idéias começaram a surgir e instigá-lo. Segundo Kastrup (2007) este é o desafio da invenção, desviar dos caminhos já abertos pelo hábito, portanto mais fáceis, para trilhar atentamente caminhos diferentes. Sendo assim, a preocupação inicial foi se desfazendo ao passo em que manuseavam o material; desta forma os colaboradores foram percebendo caminhos que os levavam a adentrar o processo de criação. Segundo Kastrup (2007, p. 63), “o pensamento criador não vai por si, mas se realiza por meio de uma experimentação e movimentos que buscam dar expressão à ideia”. Neste sentido, ao experimentar e lidar com a matéria, os participantes foram apreendendo suas particularidades e incluindo-as no processo de criação. Abriram espaço a um saber experienciado, saber que requer, como afirma Larrosa (2002), um gesto de interrupção, de dar-se espaço e tempo. Interrupção geralmente esquecida, devido ao excesso de trabalho e preocupações diárias, mas que é relevante para darmos sentido ao que nos acontece.

Considerações finais

Pensamos a partir desta pesquisa que o “aprender arte” não se restringe a um espaço específico, pode acontecer em qualquer lugar, na escola, na rua, em casa, desde que se criem condições para que isso aconteça. A oficina configurou-se como um espaço onde estas condições se esboçaram e tomaram corpo, através da partilha de experiências, da problematização e do estranhamento frente ao corriqueiro. Inspiradas nas palavras de

Guilherme Corrêa (2009), buscamos abrir brechas para que o “conhecer com vontade” acontecesse.

Ouvir dos colaboradores que os encontros proporcionaram a vivência de algo que talvez não fossem procurar por conta própria, fora de seu contexto, reforçou a ideia da importância de esta experiência ter sido realizada através de oficina. Algo diferente do costumeiro aconteceu, houve experimentações que os provocaram a sair do lugar, sem que saíssem fisicamente do lugar.

Embora manifestassem um receio inicial em explorar o desconhecido, logo o foram transformando em vontade de percorrer outros caminhos e criar rupturas em meio ao cotidiano. Um dos colaboradores comenta que geralmente se encontram *desligados* nos afazeres rotineiros, e na oficina foi preciso concentrar-se num fato e pensar sobre este, o que, segundo ele, inicialmente foi *difícil*, mas logo foi se tornando prazeroso.

Em torno da vontade de contribuir para o *trabalho de faculdade*, um dos motivos apontados por eles para participação na oficina, fatores como experienciar algo diferente e aprender *coisas novas* foram considerados relevantes para os moverem até os encontros. Esta afirmativa foi manifestada na avaliação que fizeram da oficina.

Compreendendo os subsídios que buscamos para propor rupturas, pensamos que talvez estas não tenham se dado numa sensibilização perante o ambiente em que vivem, pois os colaboradores já apresentavam esta sensibilidade. Aconteceram rupturas nos estranhamentos e reflexões que os moveram nas produções na oficina.

Parar um momento e olhar o álbum fotográfico da família, na proposição de levarem ao encontro uma imagem antiga e uma atual, foi considerado por Dino, como algo muito significativo. Em função da correria do dia-a-dia, das preocupações e de outros fatores, os álbuns fotográficos acabam esquecidos em algum canto da casa. Pensamos, a partir da fala de Dino, que relembrar fatos e pessoas que fizeram parte das vivências pessoais dos colaboradores também foi uma forma de ruptura em meio ao cotidiano, onde abriram espaço para pensar estas vivências e produzir outros sentidos a partir delas.

Um olhar mais demorado nos permite ver o que na percepção voltada à ação futura permanece invisível. Sendo assim, ao problematizar as imagens que faziam parte dos seus cotidianos, os colaboradores adentraram as brechas do que consideravam familiar, estranhando e criando outras possibilidades de vivenciá-las e de percebê-las como partícipes das relações que são produzidas no dia-a-dia.

Observando o desenvolvimento da pesquisa, acreditamos que os propósitos de rupturas através da arte, estabelecidos inicialmente, aconteceram. Nesta pesquisa os resultados

não se configuram como concluídos, pensamos em explorar outras possibilidades, aprofundando os estudos em cultura visual, pondo em discussão as relações entre quem vê e aquilo que é visto, e tudo que é produzido a partir destas relações. Os guardados também se configuram como possibilidade de pesquisa e são entendidos como o arquivo do que escolhemos e guardamos, que volta e meia buscamos, desempoeiramos, damos outros sentidos, que nos incitam a produzir outras coisas. Do que ainda estamos abandonando e que talvez esqueceremos por um bom tempo. Daquilo que insiste em emergir, nos inquietando e movimentando. De todas as coisas que implicam na cartografia produzida por nossas certezas, incertezas, escolhas, abandonos, retornos, ressignificações. Dos modos pelos quais vamos nos inventando a cada encontro com o outro.

Referências

ANDRE, Marli E. D. A. **Etnografia da prática escolar**. 11. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2004.

ARANTES, Kelly C. M.. Ocupando o lugar do “outro”: cultura visual e experiência docente. *In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; (orgs.) Educação da cultura visual: Narrativas de ensino e pesquisa*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009, Pp. 17 - 38.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CORRÊA, Guilherme Carlos [2009]. **Aprendizagem da Arte e formação de professores** Entrevistador: J. R. Siqueira: UFSM, 2009. DVD. Entrevista concedida à Dissertação de Mestrado “Aprendizagem da arte e formação de professores”.

DA COSTA, Fábio José Rodrigues. Cultura visual: no contexto das pedagogias contemporâneas e seu modelo educativo. *In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM CULTURA VISUAL*, 3. 2010, Goiânia. **Anais...** Goiânia, Goiás: Universidade Federal de Goiás, 2010, p.10 - 22.

DUARTE JUNIOR, João-Francisco. **O sentido dos sentidos:** a educação (do) sensível. 3 ed. Curitiba: Criar, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 5. Ed. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1997.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

HERNÁNDEZ, Fernando. A construção da subjetividade docente como base para uma proposta de formação inicial de professores de Artes Visuais. *In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de; HERNÁNDEZ, Fernando (orgs.). A formação do professor e o ensino das artes visuais*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005. p. 21-42.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. *In: Psicologia em Estudos*, v.6, n.1, 2001. Pp.17-27.

_____. Flutuações da atenção no processo de criação. *In: LEGER, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter. (orgs.) Imagens da imanência*, escritos em memória de H. Bergson. Belo Horizonte: 2007. Pp. 103 - 123.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de Experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Jan-Abr. 2002, nº 19. Pp. 20 – 28. Disponível em <www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf> Acesso em 12 jul. 2010.

MARQUEZAN & FLEIG. Diários investigativos no contexto da orientação e supervisão do estágio supervisionado. *In: FREITAS, D. S.I; GIORDANI, E. M.; CORRÊA, G.C. Ações educativas e estágios curriculares supervisionados*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2007.

MARTINS, Raimundo. Aconchegos entre arte e imagem, cultura e ensino. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*. 19. 2010, Cachoeira, Bahia. *Anais...* Cachoeira, Bahia: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 2010, p. 2405 – 2416.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Pesquisa narrativa: concepções, práticas e indagações. *In: Anais do II Congresso de Educação, Arte e Cultura - CEAC*. Santa Maria: 2009. Pp. 1-12.

PEY, Maria Oly. **Oficina como modalidade educativa**. Perspectiva, Florianópolis, v.15, n. 27, Pp. 35-63, Jan-Jun. 1997.