

EXPERIÊNCIAS POÉTICO-EDUCATIVAS ENTRE O RIO DE JANEIRO E PELOTAS NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

Guilherme Susin Sirtoli¹
Giuliana Picolo Bertinetti²

Resumo

Este artigo discute experiências em arte e educação em espaços urbanos abertos, aproximando cidadãos e cidade por meio de práticas desenvolvidas no período contracultural brasileiro. Para isso, analisam-se as seguintes proposições: a obra coletiva Divisor (1968), da artista brasileira Lygia Pape, a ação Apocalipopótese (1968) e os Domingos da Criação (1971), ocorridos nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1971, e o Dia da Criatividade, ação extensionista poético-educativa realizada em espaços urbanos abertos por discentes e docentes do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas, no sul do país. Compreendendo a arte como potencializadora de experiências formativas humanas, através da participação coletiva na construção de novas relações, capazes de ampliar a vivência urbana por meio da criação artística, reafirmando a inseparabilidade entre arte e vida.

Palavras-chave: Artes Visuais. Educação. Espaço Urbano. Contracultura.

Abstract

This article discusses experiences in art and education in open urban spaces, bringing citizens and the city closer together through practices developed in the Brazilian countercultural period. To this end, the following propositions are analyzed: the collective work Divisor (1968), by Brazilian artist Lygia Pape, the action Apocalipopótese (1968) and Domingos da Criação (1971), which took place in the gardens of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro. January in 1971, and Creativity Day, a poetic-educational extension action carried out in urban spaces opened by students and teachers from the Institute of Letters and Arts of the Universidade Federal de Pelotas, in the south of Brazil. Understanding art as an enhancer of human formative experiences, through collective participation in the construction of new relationships, capable of expanding the urban experience through artistic creation, reaffirming the inseparability between art and life.

Keywords: Visual Arts. Education. Urban Space. Counterculture.

¹ Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorando em História pela Universidade Federal de Pelotas. Bolsista CNPq. guisusinsirtoli@gmail.com

² Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas. Ilustradora e designer. bertinettigiuliana@gmail.com.

1 Introdução

O contexto em que atualmente nos encontramos ao redor do globo, após a pandemia de Covid-19, afetou severamente todos os âmbitos de nossas vidas, tanto pessoais quanto profissionais. Desde o início de 2020, a pandemia modificou formas pregressas de nos relacionarmos, de aspecto geral, nos colocamos no efetivo exercício de refletir sobre modos de permear e habitar o mundo. Em especial, se fez necessário articularmos reflexões sobre os modos pregressos de relacionamento e construção coletivas, retomando o passado na intenção de perspectivar futuros possíveis. Além da mudança nas formas de nos relacionarmos, um dos reflexos que a pandemia de Covid-19 nos escancarou foi a questão do *multitasking*, termo do inglês que na sua tradução literal poderia ser concebido enquanto ‘múltiplas telas’, fazendo alusão às funções dos *smartphones* atuais que realizam inúmeras tarefas simultaneamente. Entendemos que muitas de nossas relações durante o período pandêmico foram mediadas pela tecnologia e pelas redes sociais, com reflexos que se mantiveram mesmo após o término da pandemia.

A vida cotidiana, permeada pela alta tecnologia, tem se tornado cada vez mais acelerada, impactando diretamente as relações estabelecidas com os espaços que habitamos. Segundo Lipovetsky e Serroy (2015, p. 316), vivemos em cidades que continuamente buscam novidades, mas onde, muitas vezes, prevalece a lógica hipermoderna do consumo exacerbado: “o mundo hipermoderno é o da estética mercantil e do comércio consumista que invade e reestrutura o espaço urbano e arquitetônico.” Sabemos que muitas vezes, o modo automatizado e a lógica da produtividade que permeiam o período contemporâneo acabam afetando nossas sensibilidades, sendo que essas “acabam sendo controladas, modeladas, permeadas e, infelizmente, conduzidas a uma homogeneização e empobrecimento” (CAMPBELL, 2021, p. 109).

A padronização de comportamentos e mentalidades não se originou no período atual, pelo contrário, é um resultado de diferentes práticas e narrativas que permearam épocas passadas, incluindo as lógicas de ensino pregressas. No período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), foram implementadas políticas de ensino voltadas à formação profissionalizante compulsória, relegando

as experiências da sensível a um segundo plano. Sobre esse momento, Leme e Brabo (2019, p.85) expõem que tais medidas buscavam “atender aos interesses da classe dominante e, com a ajuda de civis ligados ao empresariado, a educação passou a ser moldada a fim de gerar grande quantidade de mão de obra qualificada”.

Nesse contexto, compreendemos que a busca por ações que valorizavam o fazer artístico e a sensibilidade, em tempos em que tais questões eram frequentemente marginalizadas pelos detentores do poder, torna-se essencial. Consideramos que as experiências voltadas para a sensível e para a criatividade — entendida como o ato de criar — são fundamentais para a formação integral e coerente do ser humano: “Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse ‘novo’, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana” (OSTROWER, 1987, p. 9).

Estudando ações pregressas, o foco desta pesquisa encontra-se em ações desenvolvidas entre as décadas de 1960 e 1970 no Brasil, durante o período da ditadura militar, marcado pela censura e repressão em diferentes linguagens da arte e da cultura, intensificados com a promulgação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5) no final de 1968. Sabemos que a educação e a vida social não acontecem separadas, na consideração de que as políticas educacionais difundidas nesse período visavam a produção capitalista voltada para o mundo do trabalho: “As principais propostas veiculadas nos planos do Governo Militar, vinculavam diretamente educação e desenvolvimento no sentido da formação de recursos humanos” (GATTI JÚNIOR, 2010, p. 56).

Apesar do momento histórico de intensa repressão em diferentes setores da cultura, podendo citar a poesia e literatura, as artes visuais, a música, o teatro, o cinema, entre outros, alguns artistas deste período encontraram meios através das proposições experimentais em arte para desenvolver proposições participativas, de cunho coletivo. Tais proposições tinham como objetivo, além da experimentação e criação coletivas, permear espaços urbanos abertos, a fim de tocar no cerne entre as relações estabelecidas pelos indivíduos com os espaços urbanos.

A proposição de uma “nova sensibilidade”, que se compunha com uma certa concepção de “marginalidade” em relação ao sistema sociopolítico e artístico-cultural, aparecia como motivação básica daquelas manifestações — o que implicava uma mudança acentuada da ideia e das práticas de participação desenvolvidas na década de 1960. Nova sensibilidade e marginalidade articularam-se frequentemente ao experimentalismo nas atividades artísticas e na atividade crítica (FAVARETTO, 2019, p. 11).

Essas propostas, visando a expressão livre do ser humano, iam de encontro às ideias progressistas do professor e filósofo Paulo Freire (2014). O educador brasileiro privilegiava as relações entre homem e realidade, compreendendo que através de tais relações, por vias dos atos de criação, recriação e decisão, o ser humano é capaz de dinamizar seu próprio mundo e tomar as rédeas de sua própria vida (FREIRE, 2014). Assim, é possível alterar a ‘realidade tecnicista’, humanizando-a e sensibilizando-a. A ruptura com a padronização tecnicista e com as ideias fechadas difundidas pelo regime autoritário, lentamente remonta a construção dos valores sociais, tornando tais narrativas fechadas e padronizadoras distantes por meio da construção coletiva. Por via da experimentação em artes, indivíduos mesclam-se à coletividade, tornando-se cidadãos responsáveis pela vida democrática no âmbito social. Assim, novas relações são construídas nos espaços urbanos, privilegiando o sensível e todas as experiências possibilitadas por este.

2 Experiências contraculturais no Rio de Janeiro entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970

Em meio às restrições cada vez mais severas impostas pelos militares durante o regime ditatorial brasileiro, 1968 é um ano marcante, não apenas por conta das imposições do regime, mas também pela mobilização e pelos levantes contra o poder autoritariamente instituído. No final deste ano, os militares promulgaram o Ato Institucional N.5 (AI-5)³, marcado pelo endurecimento da ditadura, conferindo poderes extraordinários ao governo militar, como a possibilidade de fechar o Congresso Nacional, cassar mandatos de parlamentares e suspender direitos políticos e civis. Consequentemente, houve uma intensificação

³ O Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi um decreto emitido em 13 de dezembro de 1968 durante o regime ditatorial (1964-1985), vigorou até 1978, deixando marcas profundas na sociedade brasileira.

de questões relativas à censura, incluindo o âmbito das artes e da cultura. Tal ato acaba consolidando a violência e a repressão difundidas desde o início do golpe militar: “O Ato Institucional no 5 foi o amadurecimento de um processo repressivo, violento e longo, que estava presente desde os primeiros momentos do golpe” (SCHOEDER, 2013, p. 117).

Paralelamente ao momento repressivo que pairava no cenário nacional, houve a mobilização de inúmeros sujeitos, bem como a construção de novas sensibilidades através de recusas generalizadas, seja na forma comportamental, política, econômica ou mesmo artístico-cultural. Esse grande movimento intitulado contracultura, diz respeito a “formas de rebeldia individual e coletiva, anticonvencionalismo estético e comportamento, antiautoritarismo e busca pela igualdade social” (NAPOLITANO, 2023, p.10). O período contracultural foi vasto no que tange à produção artística e suas inúmeras linguagens, entre elas as artes visuais, o cinema, a música, a literatura e as artes cênicas. Neste momento, emergem em todo país novas práticas interseccionais entre arte e educação, visando em muitos casos à experimentação em espaços abertos, transformando os vínculos previamente estabelecidos com o urbano (SIRTOLI, 2022).

Sobre a contracultura e a ênfase nos novos comportamentos, Favaretto (2019, p.11) expõe:

Contracultura, marginalidade, curtição e desbunde foram designações que pretendiam dar conta de uma produção variada e dispersa, embora constituindo uma trama feita de alguns tópicos comuns - que se distinguiu daqueles da maioria dos projetos anteriores, principalmente pela ênfase então atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades.

Na cidade do Rio de Janeiro, metrópole litorânea, inúmeras manifestações contraculturais ocorreram durante esse período. É importante destacar que os jovens cariocas estavam envolvidos em diversas articulações, com as propostas contraculturais urbanas se expandindo por diferentes âmbitos, não apenas no campo da arte e da cultura, mas também nas esferas política e social. Era cada vez mais necessária uma articulação coletiva para modificar as estruturas repressivas vigentes. Nesse contexto, as manifestações culturais alternativas e contraculturais, entre as décadas de 1960 e 1970, trouxeram atitudes de "grande vitalidade [...], afirmando outras formas de modos de assimilação e mesmo de militância política" (FAVARETTO, 2019, p. 15). A participação, tanto nas questões culturais quanto

nas manifestações contra a ditadura, não surgiu como algo fortuito ou sem propósito, mas foi concebida como uma posição necessária frente ao deslocamento e inconformismo ético-estético da juventude do período:

Formas e imagens específicas de exercício do inconformismo ético-estético - inerente à atitude básica de recusa e negação dos valores sociais e modo de vida imperantes, foi materializado em uma ampla gama de ações, da militância revolucionária, às vezes violenta, à estetização da revolta. Em todo esse percurso, uma ideia, uma atitude, também conceito e operação, ativou as práticas culturais: a participação (FAVARETTO, 2019, p. 90).

Os espaços urbanos abertos, incluindo as ruas das cidades e parques com fluxo contínuo de pessoas eram escolhidos como cenário para as manifestações contra o regime vigente, mostrava-se então cada vez mais necessário permeiar tais espaços. Em junho de 1968, um mês após as famosas manifestações de maio de 1968 na capital francesa⁴, ocorreu no centro do Rio de Janeiro a chamada 'Passeata dos Cem Mil', considerada um dos maiores levantes registrados contra a ditadura brasileira até aquele momento. A manifestação foi encabeçada por jovens pertencentes ao movimento estudantil, tendo a participação de cidadãos de classe média, bem como jornalistas e diferentes membros do cenário artístico contracultural, entre outros:

No dia 26 de junho, no Rio de Janeiro, a movimentação política chegava a seu ponto mais alto, em contraposição ao regime militar. Liderada pelo movimento estudantil, uma grande manifestação foi feita no centro da cidade do Rio de Janeiro. Imortalizada na História pelo nome de 'Passeata dos Cem Mil' (PEREIRA, 2016, p. 23).

No mesmo ano da passeata contra a ditadura, a artista brasileira Lygia Pape (1927-2004), junto aos artistas Antonio Manuel, Rogério Duarte e Hélio Oiticica, participou da ação poético-educativa Apocalipopótese, realizada em julho de 1968 no Parque do Aterro do Flamengo. O evento também contou com a presença do crítico e curador Frederico Moraes, um dos idealizadores da iniciativa. Durante a ação, foram promovidos momentos de experimentação artística coletiva voltados para adultos e crianças, com atividades como aulas de desenho, gravura e história

⁴ Maio de 1968 foi um período de intensos protestos e movimentos sociais na França, caracterizado por uma greve geral e uma série de manifestações que envolveram estudantes, trabalhadores e intelectuais. Iniciado por estudantes universitários em Paris, o movimento logo se espalhou para outras cidades e setores da sociedade, incluindo trabalhadores que realizaram greves em massa

da arte, além da participação ativa em obras-evento propostas pelos artistas, que buscavam envolver o público.

Na tradição das artes visuais, o espectador costumava adotar uma postura contemplativa, frequentemente passiva. Alguns artistas do período contracultural brasileiro, no entanto, buscaram transformar essa relação, propondo novas interações entre sujeito e obra de arte e assumindo o papel de propositores. Nesse contexto, os trabalhos artísticos não eram concebidos como finalizados, mas dependiam da participação ativa do público para se realizarem plenamente. Assim, a presença e a ação do espectador tornavam-se fundamentais para a experiência da obra. Nesta direção, durante o evento 'Apocalipopótese', Lygia Pape propôs a obra-evento 'O Ovo' (1967), composta por caixas de madeira revestidas com papéis brancos ou coloridos. O participante entrava na estrutura e, de dentro para fora, rasgava o papel, simulando o ato do nascimento (Figura 1).

Figura 1: Frame do filme 'Apocalipopótese, Guerra e Paz' de Raymundo Amado mostrando o público experienciando 'O Ovo' de Lygia Pape, 1968.



Fonte: YouTube.

No filme Apocalipopótese, de Raymundo Amado, gravado durante o evento homônimo, é possível observar a ampla participação do público nas proposições artísticas. A ação, concebida de forma coletiva e em espaço aberto, rompia com a lógica das galerias e instituições tradicionais, frequentemente submetidas à

censura e à vigilância da ditadura. Nesse contexto, a proposição assumiu um caráter público evidente, com o objetivo de aproximar arte e cidadão.

A proposição, organização e participação no evento Apocalipopótese, então, não seria senão uma confirmação da vontade ou da aspiração por um sentido público, ou melhor, a configuração de um novo sentido para a arte que inclui sua condição pública (GERALDO, 2010, p.1072).

Ainda em 1968, Lygia Pape realiza sua proposição artística intitulada 'Divisor' (Figura 2). A obra consiste em um grande tecido com múltiplos furos, permitindo que diversos participantes o vistam coletivamente. Inserida no contexto histórico da ditadura militar e como figura ativa nas proposições contraculturais, Pape propõe uma performance coletiva em que a participação é essencial para a concretização da obra. 'Divisor' era ativado pela ação conjunta e coletiva dos participantes, que caminhavam pelas ruas da capital carioca formando uma grande teia de espectadores/participantes em diálogo com o espaço urbano.

Figura 2: Divisor (1968) de Lygia Pape, recriada na cidade de Hong Kong em 2013.
Fotografia. 2013.



Fonte: Tumblr.

Ao analisarmos este trabalho, percebemos que o mesmo mobiliza os sentidos e cria novos territórios na urbe, como sugerem Deleuze e Guattari (1997),

ao operar por meio do sensível. Neste sentido, o espaço urbano acaba recebendo novos sentidos através da ação poética, para além do que é comumente experienciado pelos cidadãos. Assim, a ação gerada a partir dessa interação reverbera no espaço e contribui para sua (re)territorialização: “fazer do fora um território no espaço, consolidar esse território mediante a construção de um segundo território adjacente” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 207).

Assim como as mobilizações e protestos contra a ditadura, como a Passeata dos Cem Mil, buscavam romper com a anestesia e a inércia dos corpos diante da realidade ditatorial brasileira, compreendemos que as experiências propostas por inúmeros artistas também desempenharam esse papel. Nesse sentido, ‘Divisor’ propunha uma ruptura com a anestesia cotidiana por meio da experiência artística, considerando que “uma obra de arte, mais do que mediar um conhecimento conceitualmente estruturado do estado objetivo do mundo, possibilita um intenso conhecimento experimental” (PALLASMAA, 2017, p. 59). Com sua proposição, Lygia Pape buscou alterar as relações tradicionais com a arte, transformando o espectador em um participante ativo, indispensável para a realização da proposição por meio do coletivo. Essa dinâmica possibilitou aos envolvidos estabelecerem novos vínculos com a cidade, ressignificando suas interações com o espaço urbano.

A rotina diária frequentemente distancia os vínculos com os espaços urbanos cotidianos. Por meio de sua poética, Lygia Pape estreitou e transformou as relações entre sujeito e urbe, rompendo com a anestesia cotidiana e convertendo o espaço urbano em um campo articulado pela mobilização coletiva. Trabalhos como ‘O Ovo’ e ‘Divisor’, possibilitam estabelecer relações coletivas nos espaços urbanos, reconfigurando o distanciamento habitual, propiciando novos vínculos com a cidade. Dessa forma, compreendemos que a urbe se aproxima da concepção de Pallasmaa (2017), definida como um território que não se limita à vivência, mas que “estrutura poder e ação, mobilidade e troca, organizações sociais e estruturas culturais, identidade e memória” (PALLASMAA, 2017, p. 47).

Cabe destacar que as propostas de Lygia Pape seguem sendo recriadas na contemporaneidade. Em 2017, o ‘Divisor’ foi executado novamente, no contexto da exposição *Lygia Pape: A Multitude of Forms*, organizada pelo The Metropolitan

Museum, em Nova York⁵. Podemos perspectivar que cada vez as proposições da artista são refeitas, novas relações são constantemente (re)criadas, articulando sujeito, obra de arte e espaço urbano, propiciando novos territórios - num fluxo contínuo de territorialização e reterritorialização - como propõem Deleuze & Guattari (1997).

Tais proposições possibilitam novos comportamentos e experiências urbanas, considerando as relações estabelecidas entre arte, educação e espaço urbano. Reconhecendo que inúmeras outras iniciativas contraculturais emergiram em resposta às transformações sociais, não apenas no âmbito nacional, mas também frente a mudanças sociais em uma escala internacional, Krüger (2010, p. 140) aponta:

Enfrentamentos com a polícia, “guerrilhas” urbanas e rurais, revoluções comportamentais, surgimento da contracultura, revoluções nas artes, expansão da indústria cultural, eclosão dos movimentos sociais: estudantis, feministas, ambientais; uso de drogas, popularização da psicanálise, uso de anticoncepcionais e a revolução sexual marcaram a história de incontáveis países.

Dentro do complexo cenário contracultural, dessa forma, buscou-se novas formas de relacionamento entre arte, cidade e educação, onde as experimentações artísticas eram consideradas além do viés estético, mas também pensadas através do seu cunho social e político. Nesse sentido, algumas experiências visavam questões muitas vezes utópicas, “acreditando no valor mobilizador da arte como eficaz na realização de expectativas de emancipação social” (FAVARETTO, 2019, p. 69). Aproximando-se disso, ocorreram os chamados ‘Domingos da Criação’ (1971), proposições poético-educativas experimentais em arte e educação, idealizadas e realizadas pelo crítico e curador brasileiro Frederico Morais (1936).

Os Domingos (Figura 3), idealizados após experiências prévias, como a ação Apocalipopótese de 1968, foram realizados de janeiro a agosto de 1971 nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Esses eventos estimularam a experimentação coletiva e promoveram o contato com a arte por meio de diferentes materialidades em um espaço aberto, situado no Parque do Flamengo, entre o Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial e o Aeroporto Santos Dumont, próximo ao centro histórico da cidade. Ao todo, foram

⁵ Lygia Pape: a multitude of forms. <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2016/lygia-pape>

organizados seis acontecimentos domingos, intitulados: Um domingo de papel (24 de janeiro), O domingo por um fio (7 de março), O tecido do domingo (28 de março), Domingo terra a terra (25 de abril), O som do domingo (30 de maio) e O corpo a corpo do domingo (29 de agosto).

Figura 3: Ronald Theobald. Domingo de papel (24 de janeiro de 1971) nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil. Fotografia. 1971.



Fonte: Acervo do Instituto Mesa.

Concebido quase como um projeto educativo, o conjunto dos Domingos problematizava o conceito tradicional de domingo e sua função na sociedade brasileira sob o regime da ditadura militar. Em vez de tratar o domingo apenas como um dia de lazer após uma semana árdua de trabalho, Moraes o ressignificou como um dia de criação, subvertendo a lógica burguesa do entretenimento dominical (GOGAN, 2017). As experiências criativas propostas por Moraes não ocorriam de maneira isolada ou individual, mas era desenvolvida por meio da exploração coletiva de materialidades específicas, permitindo que os participantes ao redor do museu vivenciassem experiências compartilhadas.

Os eventos também contaram com a colaboração de artistas atuantes no meio artístico contracultural, como Antonio Manuel, Carlos Vergara e Anna Bella Geiger, entre outros. Para contextualizar o período vivenciado por estes artistas no início da década de 1970, Alzugaray (2018, p.1) cita:

Quando os alunos de Anna Bella Geiger perguntavam, em 1970, o que deveriam levar para seu curso no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – lápis, pincel, tinta? –, a resposta era: nada disso. Deveriam trazer o que encontrassem em seu caminho de casa até o museu, na rua, no lixo. Então, as aulas começavam com uma incógnita do tipo: ‘Descubram aí o que é preciso para iniciar um trabalho’. Em um dos primeiros cursos que ela deu, propôs que desmanchassem o jardim do museu. Todas as pedras foram removidas, criando uma nova paisagem.

A prática pedagógica de Anna Bella Geiger no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), em 1970, ilustra uma ruptura com métodos tradicionais de ensino artístico, priorizando a experiência, a reflexão e o diálogo com o urbano. O estímulo ao processo criativo era pauta constante do movimento de arte e educação do período, sendo visto enquanto “condição básica para o indivíduo ultrapassar os tradicionais modos de conhecer e fazer” (Barbosa, 2014, p. 33). As propostas de Moraes, entre outros artistas e professores, trabalhavam diretamente com a criatividade na consideração de que “Todas as pessoas são criativas, independente da origem étnica ou status social, econômico e cultural, e só não exercem seu potencial criador se são impedidas disso por algum tipo de repressão - familiar, educativa, política, etc” (MORAIS, 2017, p. 5).

Buscava-se um distanciamento dos espaços fechados e institucionalizados, assim como do sistema de consumo da arte, que frequentemente sacraliza a arte, desconectando-a da vida cotidiana. É importante destacar que, durante esse período, houve diversos esforços — muitos deles não concretizados devido à repressão política — que visavam à criação de espaços dialógicos e situações de convívio, capazes de atravessar práticas artísticas, instituições e práticas curatoriais. Essas experiências, muitas vezes, se projetavam para o futuro, com o desejo de constituir novas formas de sociabilidade (COSTA, 2019, p. 16).

Nesta busca por uma nova sociabilidade através da arte, os processos de criação foram privilegiados e através destes foi possível aproximar a arte da vida humana: “Na arte, assim como na natureza e na vida, as relações são modos de interação. São empurrões e puxões, contrações e expansões, determinam a leveza e o peso, o elevar e o cair...” (DEWEY, 2010, p. 260). O deslocamento do produto final para os processos de criação, acarretou em autonomia do campo da arte, possibilitando transformações sociais: “A substituição das promessas da arte das obras por uma arte de viver implicava, a crítica da autonomia da arte e da obra de

arte, em favor de proposições abertas, com ênfase na criação coletiva” (FAVARETTO, 2019, p. 93).

Os eventos, segundo seu idealizador, tinham como cerne a relação entre arte e educação, concebendo a educação para além do sentido institucional, mas compreendendo-a enquanto formação humana (MORAIS, 2017). Mais do que formar espectadores e consumidores de arte, vislumbra-se alargar a faixa de criadores de arte, explorando a criação como potência do ser humano através da experimentação e de possibilidades coletivas.

As proposições dos Domingos da Criação, possibilitam compreender a criação no campo da arte e da educação para além dos espaços museológicos fechados, compreendendo a ação enquanto laboratório experimental, possibilitando o estudo de formas e relações que não estão circunscritas de forma fechada, mas se dão de forma aberta e processual: “Investigar modos de fruição e formas de educação estética que se opõem à estrutura do cubo branco, espaço museológico que circunscreve um relacionamento com a obra artística” (COSTA, 2019, p. 93).

A arte concebida enquanto ferramenta humanizadora frente ao regime ditatorial e aos sistemas institucionais fechados, possibilitou ampliar a dimensão sensível em um contexto repressivo, trazendo a arte para o cotidiano no contexto de uma grande metrópole como é o caso do Rio de Janeiro. Nesse sentido, as proposições desenvolvidas no contexto contracultural, utilizavam os espaços abertos enquanto cenário para a construção de saberes que privilegiavam a sensibilidade e as experiências estéticas coletivas. Novas relações estavam sendo estabelecidas e privilegiadas por meio da arte, trazendo a cidade como território de experiências individuais e coletivas, potencializando a tomada do sensível como matéria e ferramenta para construção da condição humana.

3 O Dia da Criatividade: Proposições poético-educativas no Sul do Brasil

A potência experimental em arte e educação, nos coloca no papel de retomar ações que reverberaram, não somente de forma global, mas também de forma local em prol de um mundo mais democrático, liberto e sensível. No contexto histórico das proposições contraculturais, a experimentação era compreendida enquanto

uma reação dos artistas frente à realidade vigente, tendo uma importância significativa em propostas desenvolvidas ao longo do território do país.

Novas relações começaram a ser desenvolvidas entre espectador e obra de arte. A participação, muitas vezes de forma coletiva, começou a ser essencial para a experiência estética das obras se concretizarem. O espectador começou a ter uma postura ativa, concebido enquanto cocriador da produção artística. Esse contexto deu impulso para que artistas e professores de arte, pensassem em uma educação em consonância com as propostas poéticas, modificando as relações pré-estabelecidas e tradicionalmente enraizadas (SIRTOLI, 2022).

Graças a inúmeros esforços frente ao que se apresentava, a educação em artes começou a ser vista enquanto uma potência social, possibilitando uma abertura ao pensamento crítico e ao sensível, considerando o desenvolvimento artístico para a formação da sociedade e da cultura. Em seus estudos sobre o período, Barbosa (2014, p.5) propõe que:

Em vez de acabar com a educação artística no currículo, vamos desenvolver arte na escola com competência e consequência, e exigir do Estado uma ação mais efetiva no que se refere aos pressupostos conceituais e às estratégias mais adequadas para estimular o fazer artístico e a apreciação estética em todas as camadas sociais. Sabemos que arte não é apenas socialmente desejável, mas socialmente necessária. Não é possível o desenvolvimento de uma cultura sem o desenvolvimento de suas formas artísticas.

Vale ressaltar que neste período, os ataques à área de artes já eram executados por meio do governo, como expôs Ana Mae Barbosa (2014), abordando a situação da educação em artes no período. Assim, como reação ao regime vigente, proposições centradas na participação e criação coletiva começaram a ser pensadas e executadas, privilegiando a criatividade e a experimentação (SIRTOLI; SILVA, 2021). Nesse contexto, surge o Dia da Criatividade (1978), ação de cunho extensionista poético-educativo, visando a experimentação e a construção de saberes sensíveis para crianças da cidade de Pelotas (RS), situada no sul do Brasil. Neste espaço geográfico, distante das metrópoles da região Sudeste do país, ocorreram experiências poético-educativas em consonância com o que estava sendo desenvolvido em outras regiões brasileiras.

O Dia da Criatividade teve sua primeira edição em 8 de novembro de 1979, organizado por docentes e discentes do então Instituto de Letras e Artes (ILA) da

Universidade Federal de Pelotas, atualmente Centro de Artes (CA). Entre os docentes responsáveis pela proposição estavam Zunilda Kaufmann, Wilson Marcelino Miranda e José Luiz de Pellegrin, professores aposentados da UFPel, junto com outros docentes e discentes da instituição. O principal objetivo da ação era promover a integração entre arte e educação, envolvendo a comunidade escolar local, com ênfase na valorização das crianças e na sua inserção no contexto urbano e social por meio da arte.

Os objetivos propostos, dessa forma, estavam alinhados com as ideias de Dewey (2010) acerca da relação entre arte e vida, por meio da experiência: “A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver” (DEWEY, 2010, p. 109). Assim, a experimentação em espaços abertos da cidade possibilita alastrar a experiência para o próprio cotidiano dos envolvidos, trazendo impactos em suas respectivas vidas, mediados pelas experimentações em arte.

O evento ocorria em espaços abertos urbanos, tanto de zonas centrais da cidade quanto em bairros afastados, deslocando o ensino da arte que estava restrito aos espaços fechados (como as escolas e a universidade) para verdadeiros ateliês à céu aberto (Figura 4). O público privilegiado na proposição era escolares advindos de escolas públicas e privadas, tanto das zonas centrais da cidade de Pelotas como de diferentes bairros, mas não se restringia à eles. O evento era aberto a todos os cidadãos que quisessem participar, mediados pelos discentes dos cursos de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Figura 4: Dia da Criatividade em novembro de 1981 na Praça Cipriano Barcelos, Pelotas.



Fonte: Acervo dos pesquisadores.

Assim, fazendo um movimento de dentro para fora do interior das instituições fechadas, os envolvidos poderiam ter um contato com diferentes linguagens artísticas, incluindo as artes visuais, o teatro, a dança e a música, além de possibilitar um contato maior com a realidade urbana, se relacionando com o espaço da cidade de forma lúdica, experiencial e criativa (SIRTOLI, 2022). Tal movimento nos aproxima do pensamento de Frederico Morais, quando organizou os Domingos de Criação: “O ensino da arte não se fundamenta mais no aprendizado de técnicas específicas que envelhecem rapidamente. A noção de ateliê (sala de aula) se amplia, passando a ser qualquer lugar da cidade onde estiverem reunidos alunos e professores” (MORAIS, 2017, p. 240).

Alinhado com as propostas de Morais nos Domingos da Criação, desenvolvidos no Rio de Janeiro, o Dia da Criatividade foi concebido como uma ação processual, dando privilégio ao processo de criação em detrimento de um produto final com qualidades artísticas, como destacado nos documentos do projeto. O Dia da Criatividade visava “ser um apelo ao sistema de educação atual, enfatizando a importância de não se dar nada ‘pronto à criança’, mas sim estimulá-la a pensar, a tomar iniciativa, a criar, enfim, sem esperar qualidades artísticas no trabalho” (KAUFMANN, 1982, p. 2).

As experiências estéticas eram privilegiadas, contribuindo para uma educação comprometida com o sensível, entendida como uma forma de enfrentar o pensamento tecnicista vigente no período, que frequentemente relegava o sensível a um segundo plano. A necessidade de valorizar as experiências proporcionadas pelo sensível estava diretamente relacionada à situação política do Brasil, como demonstram diversas proposições ocorridas durante a ditadura, valorizando a ‘criatividade’ e o ‘fazer artístico’: “A criatividade como auto-libertação pode ser explicada como a resposta que os professores de arte foram levados a dar à situação social e política do país” (BARBOSA, 2014, p. 11).

O Dia da Criatividade, primeiramente realizado em 1979, com inúmeras edições realizadas durante a década seguinte, mostra que o estímulo criativo era necessário para mudar a realidade do período. Tal evento teve um papel fundamental de emancipação ético-estético-social, possibilitando através da arte, se autoconhecer e desenvolver novas relações coletivas com a cidade. Novos

territórios foram criados, compreendendo a noção de espaço formada pela subjetividade, enquanto um verdadeiro agenciamento entre diferentes sujeitos e fluxos dinâmicos de energia (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

4 Considerações Finais

Retomar a memória de tempos passados nos possibilita tomar fôlego para perspectivar o futuro. A contracultura brasileira, também chamada de época do 'desbunde⁶' cultural, foi marcada por diferentes movimentos de luta e resistência contra o regime vigente que possibilitou a difusão de novas ideias e novos comportamentos na sociedade. Tais comportamentos estavam presentes nas práticas políticas, culturais e sociais, reverberando em diferentes iniciativas no campo da arte e da cultura, que visavam a construção de saberes estéticos através da experimentação e criação coletivas.

A participação era compreendida enquanto prática fundamental para as ações propostas, que raramente aconteciam de forma individual, mas tinham em seu cerne a coletividade inerente. Através das análises, percebe-se novas formas de se permear os espaços urbanos, de forma ativa e dinâmica, mesclando arte e vida e mostrando que as mesmas não estão separadas, mas atuam juntas. Além disso, ressaltamos a consonância entre as proposições desenvolvidas ao sul do Brasil e as propostas contraculturais realizadas na cidade do Rio de Janeiro, mostrando um alinhamento em questões acerca de experimentação coletiva nos espaços urbanos.

Ao deslocar a arte e a educação de dentro das instituições fechadas e trazer o processo e a ação enquanto foco prioritário das proposições, não visando um produto final, privilegia-se as experiências por ela possibilitadas, colocando a experimentação como ferramenta de construção de uma nova vivência singular e coletiva. Tais transformações reinventam não só a vida que se escreve mas também a memória, diante do discurso crítico que se compõem através de uma vivência ativa do cotidiano sensível.

⁶ O termo desbunde surgiu no Brasil durante a década de 1970, no contexto do movimento contracultural. Ele expressava uma atitude de ruptura com as normas e valores estabelecidos pela sociedade conservadora e pela repressão da ditadura militar.

Ainda que diante de uma grande repressão por parte de um poder autoritário, inúmeros educadores e artistas encontraram formas de manifestação contrárias, colocando a arte e a cultura como ferramenta política ativa da sociedade. Na criação das expressões coletivas, surge uma fuga para modificar a realidade e o próprio espaço urbano cotidiano. Fazer da cidade um território para arte, tomando-o como espaço de desenvolvimento da potência educativa que lhe é nata, possibilita a transformação dos valores estéticos, políticos, simbólicos e éticos que constroem a sociedade. Assim, reconstruímos e reinventamos a condição humana, que tanto urge como necessidade diante da austeridade e do autoritarismo, através do caminho da sensibilidade e da cidadania.

Referências

- ALZUGARAY, P. De que matéria é feito o Domingo?. Select Art. Site Online. 2018. Disponível em: <<https://select.art.br/de-que-materia-e-feito-o-domingo/>>. Acesso em 18 nov. 2024.
- BARBOSA, A. M. A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CAMPBELL, B. Arte, utopia e política na América Latina. In: CAMPBELL, B; VILELLA, B (orgs.) Arte e política na América Latina. Belo Horizonte: Espaço Experimental de Arte, 2021.
- COSTA, A. L. V. Os sentidos experimentais dos Domingos da Criação. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. (2019). Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-12062019-144547/pt-br.php>>. Acesso em 20 de nov. de 2024.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2 (vol. 5). São Paulo: Editora 34. 1997.
- DEWEY, J. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes. 2010.
- DUARTE JÚNIOR, J. F. O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil. 2000.
- FAVARETTO, C. A contracultura: entre a curtição e o experimental. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- FREIRE, P. Educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014.
- GATTI JÚNIOR, D. A pedagogia tecnicista no contexto brasileiro do golpe militar de 1964: o projeto educacional do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (1961-1972). Cadernos de História da Educação, 9(1), 2010. p. 45-63.

GERALDO, S. C. Arte (e acontecimento) nos anos 60 e 70: pública e comum. Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). 2010. p.1069-1080. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_cabo_sheila_art.pdf. Acesso em 21 nov. 2024.

GOGAN, J. Frederico Moraes, os Domingos da Criação e o museu-liberdade. In: GOGAN, J; MORAIS, F (Orgs.) Domingos da Criação: Uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017. p.250-264.

HERNÁNDEZ, F. Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

KAUFMANN, Z. Dia da Criatividade (documento). Não publicado. 1982. Acervo dos pesquisadores.

KRÜGER, C. Impressões de 1968: contracultura e identidades. Acta Scientiarum. Human and Social Sciences, 32(2). 2010, p.139-145.

LEME, R. B; BRABO, T. S. A. M.. Formação de professores: currículo mínimo e política educacional da ditadura civil-militar (1964-1985). ORG & DEMO, v. 20, n. 1. 2019. p. 83–98. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/orgdemo/article/view/7678>.. Acesso em: 20 nov. 2024.

LIPOVETSKY, G; SERROY, J. A Estetização do Mundo: Viver na Era do Capitalismo Artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTINS, M. C; PICOSQUE, G. Mediação Cultural para professores andarilhos na cultura. São Paulo: Intermeios, 2012.

MORAIS, F. Cronocolagem: Os Domingos da Criação. In: J. Gogan & F. Moraes (Org.) Domingos da Criação: Uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017. p. 236-249.

NAPOLITANO, M. Juventude e Contracultura. São Paulo: Contexto, 2023.

OSTROWER, F. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

PALLASMAA, J. Habitar. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

PEREIRA, C. M. Os jovens e a contracultura brasileira. IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte, 8(2). 2016. p. 17-28.

SIRTOLI,, G. S. Metodologias em arte e educação desenvolvidas ao sul do Brasil: un Sur adelante. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, Brasil. 2022. Disponível: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/8571>>. Acesso em 20 nov. 2024.

SIRTOLI, G. S; SILVA, U. R. (2021). O Dia da Criatividade: iniciativa poético-educativa em artes como forma de (re)existir. Anais do 30o. Encontro Nacional da ANPAP: (RE)EXISTÊNCIAS. (pp. 1-14). Disponível em:

<[www.even3.com.br/Anais/30ENANPAP2021/368693-O-DIA-DA-CRIATIVIDADE-INICIATIVA-POETICO-EDUCATIVA-EM-ARTES-COMO-FORMA-DE-\(RE\)EXISTIR](http://www.even3.com.br/Anais/30ENANPAP2021/368693-O-DIA-DA-CRIATIVIDADE-INICIATIVA-POETICO-EDUCATIVA-EM-ARTES-COMO-FORMA-DE-(RE)EXISTIR)>. Acesso em: 20 nov. 2024.

SCHOEDER, C. S. A censura política às artes plásticas em 1960. Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte, Curitiba, PR, Brasil, 2013, p.113-123.