



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais – VIS
Licenciatura em Artes Plásticas

ARTE E ESCOLA:
Por um catálogo *raisonné* para Mestre Pedro

Eva Maria Botár

Brasília
2013

EVA MARIA BOTAR

ARTE E ESCOLA:
Por um catálogo *raisonné* para Mestre Pedro

Monografia apresentada ao Curso de Artes Plásticas do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção da Licenciatura em Artes Plásticas.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Fernando Inocêncio da Silva

Brasília

2013

*Mas renova-se a esperança
Nova aurora, cada dia*

*E há que se cuidar do broto
Pra que a vida nos dê
Flor e fruto*

*Coração de estudante
Há que se cuidar da vida
Há que se cuidar do mundo
[...] Alegria e muito sonho.*

***Coração de Estudante, de Milton
Nascimento.***

*Eu gostaria de uma escola que tivesse a
audácia, que corresse o risco de assumir sua
especificidade, jogar totalmente a carta de sua
especificidade.*

Alegria na Escola, de George Snyders.

RESUMO

As potencialidades de um melhor conhecimento e divulgação da obra de um artista popular, Mestre Pedro, vão ao encontro da valorização, visibilidade e acesso à produção artística e diversidade cultural locais e da necessidade de subsídio a processos educativos. Uma coletânea de registros pessoais, fotografias da pesquisa, acerca da obra de Mestre Pedro, encontra-se disponível nos Anexos.

Palavras-chave: Mestre Pedro. Cultura popular. Catálogos *raisonné*.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BCB	- Banco Central do Brasil
CD	- Câmara dos Deputados
DCN	- Diretrizes Curriculares Nacionais
GDF	- Governo do Distrito Federal
MAB	- Museu de Arte de Brasília
PCN	- Parâmetros Curriculares Nacionais
PETROBRAS	- Petróleo Brasileiro
UNESCO	- Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	“ <i>O pitoresco</i> ”: Esculturas de Mestre Pedro – (14) <i>Guaxinim</i> e (13) <i>Cacho de bananas</i> , Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília, Distrito Federal.	11
Figura 2 –	<i>Onça pintada</i> , de Mestre Pedro, Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília, Distrito Federal.....	14
Figura 3 –	A Casa Azul – <i>Casa do Mestre Popular</i> – local da exposição das obras de Mestre Pedro, Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília, Distrito Federal.....	16
Figura 4 –	<i>Cajueiro grande</i> (02) e <i>Canguru</i> (03), de Mestre Pedro, Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília, Distrito Federal.....	22
Figura 5 –	<i>Urso segurando peixe</i> (16), de Mestre Pedro, Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília, Distrito Federal.....	30
Figura 6 –	<i>Jacaré</i> (22), de Mestre Pedro, Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília, Distrito Federal.....	31
Figura 7 –	Produção plástica pessoal sobre a temática do presente trabalho <i>Mestre Pedro – arte e escola</i> , 2013 (Colagem). Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília, Distrito Federal.....	34

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Habilidades e conteúdos. Currículo Educação Básica – Ensino Fundamental – Séries Anos Finais – do Governo do Distrito Federal – objetivos acerca das habilidades e conteúdos detalhados – Séries Anos Finais — Arte – Artes Visuais - 6º. Ano.....	18
Quadro 2 –	Conjunto das obras de Mestre Pedro em exposição permanente no Museu Vivo da Memória Candanga.....	27
Quadro 3 –	Painéis com textos explicativos como parte da exposição permanente.....	28
Quadro 4 –	Painéis fotográficos sobre trabalhos de Mestre Pedro como parte da exposição permanente.....	28

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 ARTE NA ESCOLA: POR QUE MESTRE PEDRO?	111
2 POR UM CATÁLOGO <i>RAISONNÉ</i>	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	33
REFERÊNCIAS	35
ANEXO A – REGISTROS SOBRE AS OBRAS DE MESTRE PEDRO NO MUSEU VIVO DA MEMÓRIA CANDANGA DE BRASÍLIA	37

INTRODUÇÃO

O trabalho com as obras de artistas populares locais vem ao encontro das aspirações educacionais para o ensino de Artes na escola básica, pautando-se pela consideração e valorização de contextos da história pessoal e coletiva dos estudantes.

Neste sentido, o presente estudo tem como objetivo contribuir para o melhor conhecimento e divulgação do levantamento da obra completa, da construção de um catálogo *raisonné*, acerca da vida e obra do escultor e artista popular Pedro de Oliveira de Barros.

Mestre Pedro, Seu Pedro ou Pedro dos Bichos, como era também conhecido, nasceu em Barra do Corda, em 1920, no estado do Maranhão, onde foi lavrador por quarenta e quatro anos. Aos 59 anos de idade, viu-se afastado do trabalho por uma paralisia, se aposentando por invalidez. Em 1978, após tratamento no hospital da Rede Sarah, em Brasília, Distrito Federal, mudou-se com a esposa e filhos para o Distrito Federal. Nos anos seguintes, permanecendo na região, iniciou e desenvolveu seu trabalho artístico. Convidado por um ceramista já conhecido, Domingos, participa de uma exposição patrocinada pelo Instituto de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) na capital federal, vendendo alguns trabalhos. Atualmente, existem muitas peças de Mestre Pedro em coleções em diversos países (AGUIAR; PARENTE, 2012). Por mais de duas décadas, trabalhou em Cidade Ocidental, Goiás – região do Entorno de Brasília, com ferramentas simples, fazendo uso de madeiras oferecidas pelo cerrado e os espaços circunvizinhos, por ele recolhidas e transformadas por seu “engenho e arte” em figuras humanas e inúmeros bichos fantásticos, trabalhada por entalhe e, muitas vezes, também seguida de tinta, geralmente em troncos de madeira. Seu falecimento se deu, com a saúde debilitada por grave enfermidade, em 2005. Hoje, muitos trabalhos de sua autoria compõem uma parte significativa do acervo da Casa do Mestre Popular, do Museu Vivo da Memória Candanga de Brasília, no Distrito Federal. Segundo depoimento de uma neta, a decisão pelo trabalho com a escultura havia surgido com a ideia de tentar superar uma escultura de madeira adornada, vista por ele durante uma viagem em um dos aviões da Força Aérea Brasileira, que na época transportava os pacientes gratuitamente entre os Estados brasileiros e a capital (ROCHA, 2012).

O meu primeiro contato com as obras de Mestre Pedro se deu por frequentar um dos ambientes de trabalho do Museu: os cursos e oficinas de xilogravura, do grupo *Gravura em Foco*, contíguas ao espaço expositivo da Casa Mestre Popular, local do acervo *O Cerrado de Pedro*, que detém as esculturas de Mestre Pedro. O interesse pelo trabalho daquele artista me conduziu ao desejo de conhecê-lo melhor, inserindo-me plenamente no âmbito da organização

para o trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Artes Plásticas, com foco na investigação exploratória acerca das possibilidades educativas do trabalho do artista, no quadro do ensino de Artes na educação básica. Por meio das experiências artísticas, é possível olhar e conhecer o mundo ao redor, desenvolver a percepção e a imaginação criativa – atividade pela qual se capta a realidade e tem-se a capacidade de transformá-la. Neste sentido, questionou-se: como a relação entre as diretrizes e parâmetros curriculares e a obra do artista popular de Brasília Mestre Pedro poderia contribuir para a promoção dos processos de ensino e aprendizagem em Artes Visuais nas escolas locais ou outros espaços educativos?

Inicialmente foram pensadas as possibilidades oferecidas pela organização de oficinas, seguindo a proposta educativa triangular como mediação, explicitadas nas diretrizes locais, que viriam ao encontro deste objetivo, a serviço da identificação e valorização de um contexto estético e de um pensamento divergente (DISTRITO FEDERAL, 2012). Assim, os três momentos (produção, fruição e reflexão) se delinearão, constituindo os três vértices da proposta triangular, estabelecidos nos parâmetros para o currículo da educação básica do Governo do Distrito Federal (GDF) (DISTRITO FEDERAL, 2012).

Mas, o projeto inicial sofreu uma reviravolta com a constatação em campo, já antes intuída, acerca de inconstâncias e lacunas em relação ao objeto de trabalho. Pela história recente do Distrito Federal, pelos acervos e mão de obra especializada em formação, entre outros, são poucos os estudos extensos e aprofundados sobre artistas locais. Tem-se ainda o ressentimento por uma organização material de dados e informações ou de produção de conhecimento sobre a vida e obra de artistas locais, em especial, na área da produção nas artes visuais de matriz popular, como a menção atribuída à obra de Mestre Pedro. Neste sentido, foram encontradas até o momento apenas três referências textuais concretas de maior destaque sobre Mestre Pedro: 1) em uma obra sobre arte popular no Distrito Federal (AGUIAR; PARENTE, 2012) 2) uma comunicação de trabalho de final de disciplina/em evento científico (ROCHA, 2012) e, 3) uma entrevista com o artista, em página de jornal virtual já fora de circulação (TORRES, s/d) além de indicações acerca de duas obras suas constantes no acervo da Câmara dos Deputados, em Brasília, e de possíveis folhetos esparsos, ainda não localizados. Muito restrito, poder-se-ia julgar, para tentar atender aos objetivos propostos na legislação educacional, bem como a aspirações educacionais e sociais assim expressas, em relação ao ensino das artes visuais.

Na primeira parte do estudo, tem-se um panorama inicial acerca da obra de Mestre Pedro e das relações que envolvem questões da cultura popular e as diretrizes para a educação básica. Na segunda parte, apontam-se alguns aspectos da construção de catálogos *raisonné*.

Nas artes visuais, este tipo de catálogo compõe a relação completa, a listagem de todas as obras de um artista. Seus objetivos não são os mesmos de uma resenha ou crítica, mas sim, a constituição de uma fonte completa e confiável sobre a obra de um artista. Esta parte foi balizada por meio de indicações metodológicas de especialistas envolvidos no levantamento do legado e na catalogação das obras de artistas brasileiros consagrados, tais como: Iberê Camargo, Cândido Portinari ou Tarsila do Amaral, encontradas ao longo da pesquisa bibliográfica do estudo. Por fim, conduz-se o leitor ao conjunto das obras de Mestre Pedro, atualmente aberto à visitação pública na Casa do Mestre Popular do Museu Vivo da Memória Candanga de Brasília, Distrito Federal, no acervo denominado *O Cerrado de Pedro*. Uma coletânea de registros pessoais, fotografias da pesquisa, acerca da obra de Mestre Pedro no Museu, encontra-se disponível nos Anexos.

1 ARTE NA ESCOLA: POR QUE MESTRE PEDRO?

Ao olhar para a história de Mestre Pedro, é possível recordar que a palavra “artista”, utilizada na língua portuguesa, etimologicamente tem como uma das origens prováveis o termo italiano “*artista*”, que significa artesão. Tal conceito assumiu diversos sentidos ao longo da história, desde a Antiguidade aos dias atuais, porém, mantém-se, pela maior parte do tempo, em estreita relação com o seu sentido etimológico e de trabalho material. Se na Antiguidade grega tem-se que o artista era um cidadão livre, estaria, porém, longe da elite intelectual.

Os gregos ricos que administravam os negócios de sua cidade, e que gastavam seu tempo em intermináveis discussões na praça do mercado, talvez até mesmo os poetas e os filósofos, olhavam com sobranceria para os escultores e pintores, a quem consideravam pessoas inferiores. Os artistas trabalhavam com suas próprias mãos – e trabalhavam para viver. Passavam os dias labutando em suas forjas, cobertos por suor e fuligem, ou como operários comuns em pedreiras e canteiros, e por isso não eram considerados membros da sociedade polida. Contudo, sua participação na vida da cidade era infinitamente superior à de um artífice egípcio ou assírio, por que a maioria das cidades gregas, Atenas em particular, eram democracias em que esses humildes obreiros, alvos do desdém dos esnobes abastados, era consentido, no entanto, participarem em certa medida dos assuntos de Governo (GOMBRICH, 1983, p. 52).

Cabe aqui a reflexão sobre o desenrolar das concepções acerca do artista, em especial, no que tange ao chamado “artista popular”, sempre “menos” ou “pitoresco” (vide Figura 1, a seguir). Neste sentido, questiona-se: em que medida o artista ainda não estaria preso àquelas percepções na nossa sociedade atual e como tal fato se reflete na educação artística das crianças e jovens dos dias de hoje?



Figura 1 – “*O pitoresco*”: Esculturas de Mestre Pedro – (14) *Guaxinim* e (13) *Cacho de bananas*, Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília, Distrito Federal.

Fonte: Da autora.

Mestre Pedro via no seu trabalho uma contribuição para o desvelamento e encantamento pelo mundo, conforme se segue:

O desejo do artista era construir um grande zoológico com os animais que talhava e assim atingir seu público alvo: as crianças. Toda sua obra é “um grande presente para as crianças”, ele dizia que “assim elas poderiam tocar nos animais e vê-los bem de pertinho” (ROCHA, 2012, p. 4).

Por meio de uma poética mágica, para além do óbvio das representações, seu “presente” toca e alcança seu público, não somente as crianças, mas os adultos, por meio de uma arte que envolve e faz pensar, conforme apontam Deleuze e Guattari (1997, p. 216; 221):

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra [...] e [...] a fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma.

A arte de Mestre Pedro encanta e confirma que “... a arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem às vezes de linguagem”, uma vez que, este monumento mencionado, na visão destes autores relacionados “ não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada” (DELEUZE; GUATTARI, 1997 p. 227-228). Assim, estes pequenos “monumentos” do artista, como por exemplo, *Onça pintada* (Figura 2) com o seu olhar, sua superfície de cores brilhantes, estão ao nosso alcance nas visitas, podem ser vistos no chão da sala do Museu.



Figura 2 – *Onça pintada*, de Mestre Pedro, Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília, Distrito Federal.

Fonte: Da autora.

O presente estudo se constrói sob o signo de um curso de Licenciatura em Artes, onde temos em primeira instância como foco o trabalho escolar, ampliado para outros espaços e tempos educativos possíveis, não formais. Nestes processos, ao assumir a impossibilidade de uma separação entre a atividade docente e discente, é este imbricamento que lhe confere vida e beleza (FREIRE, 1998, p. 160), este desvelamento e encantamento de se trabalhar com materiais genuínos que se estende ao professor no seu trabalho, marcado por uma rigorosidade e método, em uma “experiência alegre por natureza” (FREIRE, 1998, p. 160).

Não se trata, porém, de uma “experiência alegre” ingênua, onde o fazer pedagógico se resume às relações de afeto. Muito pelo contrário, a busca do desvelamento do mundo por meio de um (re) encantamento possui como vetor a afetividade, a alegria nas aprendizagens tendo como foco e meio o *trabalho escolar*. Deseja-se, assim, uma alegria na escola que não seja a alegria da facilidade gratuita, mas que decorra dos processos de aprendizagem onde “a alegria das relações de pessoa para pessoa não são o objetivo da classe, não são os fins em si; elas se justificam como vias de direção ao progresso cultural” (SNYDERS, 1988, p. 267).

Em tais processos não se infantiliza os estudantes e nem são os seus caminhos subestimados, mas onde “[...] ser verdadeiramente tratado como aluno, é ser julgado capaz, digno de ir em direção à cultura (e á *sua* cultura, também! – *o acréscimo é da autora*) e dela extrair alegria” (SNYDERS, 1988, p. 267).

Conhecer o legado de Mestre Pedro, inseri-lo nas práticas formativas de professores e estudantes dos dias de hoje, concorre para que se retire a arte “popular” de lugares que não lhes são corretos atribuir, nem de fato, nem de direito, e incluí-la nos roteiros de aprendizagem imbuídos desta alegria, bem como de encantamento e seriedade.

Ampliar as formas de ver e sentir os objetos artísticos, reconhecer outros objetos artísticos que não faziam parte de seu acervo imediato, preservando-os como representação de culturas, de identidades e de patrimônio da humanidade, são alguns aspectos contemplados nas orientações para o ensino de Arte nas escolas da educação básica nacional. E, aqui, a referência aos termos “nação” ou “nacional” pode ser caracterizada mais como uma *representação* (NORA, 1996) do que uma expressão de territorialidade, estado-nação ou pátria. Desta forma, o termo encerraria o desejo por uma unidade e por uma reafirmação identitária, seletiva, discursiva, de sentidos construídos e não dada *a priori*. Mais do que a contemplação de um passado comum, tentaria expressar o anseio por um *projeto comum de futuro* (HOBSBAWN; RANGER, 1997).

Ao inserir a obra de Mestre Pedro no Museu e na dinâmica da produção de conhecimento nos ambientes educativos, tem-se um posicionamento favorável pelo fortalecimento de uma identidade cultural fertilizadora, integrante e não excludente. Falar de identidade é falar de si, em termos de um passado, de uma herança cultural, de quem fomos; mas também é falar das possibilidades de escolhas, do que queremos incluir ou deixar de contemplar, bem como de um projeto para o futuro (MAIA, s. d.).

Vimos como direito dos alunos o usufruto do patrimônio artístico da humanidade como forma de valorização da sua diversidade cultural. E, desta forma, também o direito ao seu acesso, valorizando as experiências estéticas, as representações culturais de luta e constituição de identidades em diferentes tempos e lugares, reconstruídas frente às suas expectativas pessoais nos processos educativos.

Programas e critérios para a inscrição de bens culturais em mecanismos de proteção e divulgação patrimonial existem em organismos internacionais há tempos, como, por exemplo, as convenções e documentos diversos resultantes na Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) (1972). Este mesmo órgão lançou uma Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, em 2005,

ratificado pelo Brasil por meio do Decreto nº. 485/2006. O referido ditame é resultante do entrelaçamento de questões relativas à proteção dos bens culturais/artísticos produzidos na diversidade, e da questão da proteção, promoção e divulgação destes com a questão educacional, como portador de valores identitários para os seus sujeitos e não apenas de valores de cunho comercial (UNESCO, 2005).

Neste sentido, é possível traçar paralelos interessantes em relação à produção artística de Mestre Pedro, que representaria, na sua concretude, um conjunto de obras marcado por peculiaridade e qualidade artística. Assim, têm-se as hipóteses de que os trabalhos do referido Mestre apresentam um interessante testemunho de um modo de produção cultural vulnerável, evidenciando elos a uma tradição artística maior de destaque universal. Possuem ainda a chancela de provas de autoridade no que se refere àqueles valores, pois se encontram agregadas ao acervo de um Museu oficial e público, o Museu Vivo da Memória Candanga de Brasília, localizado em uma das edificações, a Casa Azul, nas antigas dependências do primeiro hospital de Brasília (vide Figura 3, a seguir, e Anexo A). Também possui duas obras no acervo da Câmara dos Deputados (CD), bem como indícios acerca de obra no Banco Central do Brasil (BCB), além de obras cedidas ao Museu Vivo da Memória Candanga pelo Museu de Arte de Brasília (MAB).



Figura 3 – A Casa Azul – *Casa do Mestre Popular* – local da exposição das obras de Mestre Pedro, Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília, Distrito Federal.

Fonte: Da autora.

A obra de Mestre Pedro demonstra um enraizamento na história cultural e ambiental local, onde viveu e produziu por mais de vinte anos, com materiais locais do cerrado, assumindo uma forte potencialidade de veículo de afirmação identitária, fonte de inspiração e de trocas culturais, de meio de aproximação entre comunidades e povos. Além disso, seus trabalhos apresentam uma interessante aplicação de conhecimentos e técnicas materiais peculiares.

Um exemplo dos trabalhos expostos no Museu, segundo Rocha (2012), é o *Jacaré* (22), construído por Mestre Pedro no próprio local do museu, no âmbito das *Oficinas do Saber*, ali organizadas, a partir de um pedaço de galho de árvore encontrado no espaço verde do Museu. Estas oficinas constituem, sem dúvida, em um espaço rico de trocas, conforme se segue:

O museu trabalha com os saberes e fazeres daqueles que vieram de outros Estados e contribuíram na construção social e cultural brasiliense. As *Oficinas do Saber* são espaços dedicados a essa troca de conhecimento, resgatando e difundindo as técnicas e a pluralidade da arte popular brasileira. Trata-se também de um espaço de convivência entre aprendizes e mestres onde seu Pedro era convidado a mostrar o processo de seu trabalho em encontros da Oficina de Madeira [...] Esse diálogo entre mestre e sociedade contribui para a transmissão de saberes, histórias, tecnologias e tradições, tendo o espaço museal como ponte em favor da sociedade (ROCHA, 2012 p. 3).

Neste sentido, é possível perceber que os trabalhos de Mestre Pedro, como valor histórico para a arte no Distrito Federal, vão além de seus valores artísticos, estéticos e culturais, alinhando-se a valores etnológicos, antropológicos e sociais. Em especial, vale destacar o quanto seus trabalhos perfilam um forte valor de caráter educativo, sendo merecedores de maiores amplitudes de investigação e divulgação.

Ao lançar um olhar sobre as orientações oficiais locais que norteiam o ensino de Arte na escola básica – anos finais –, é possível observar a consonância dos objetivos referentes às habilidades e conteúdos elencados com a temática aqui apresentada, em termos de propiciar elementos para a produção, análise e contextualização sócio-histórica junto aos estudantes.

Quadro 1 – Habilidades e conteúdos. Currículo Educação Básica – Ensino Fundamental – Séries Anos Finais – do Governo do Distrito Federal – objetivos acerca das habilidades e conteúdos detalhados – Séries Anos Finais – Arte – Artes Visuais - 6º. Ano.

Habilidades:	Conteúdos:
<p><i>Localizar e analisar, nas produções visuais o uso dos elementos básicos da linguagem visual que são utilizados para comunicar, esteticamente, sentido e significados.</i></p> <p><i>[...] Reconhecer a produção visual como produto cultural sujeito à análise e ao entendimento [...].</i></p> <p><i>Indicar e conhecer os artistas do Distrito Federal, suas produções visuais, e a sua contribuição para a construção da identidade cultural do Distrito Federal.</i></p>	<p><i>Estudo das diferentes formas de linguagens expressivas como forma de comunicação humana.</i></p> <p><i>[...] Introdução teórica e prática aos diversos elementos e recursos expressivos e, ainda, as técnicas aplicadas nas artes visuais (tipos de suportes, materiais recicláveis, utilização e aplicação dos diferentes tipos de tintas; modelagem com materiais diversos; pinturas com giz de cera, pastéis, lápis de cor, grafiteagem etc.</i></p> <p><i>[...] a história da construção de Brasília [...]. Os artistas pioneiros. As cidades do entorno de Brasília, os candangos, a criação da identidade cultural de Brasília [...]. Os diversos grupos sociais e étnicos que compõem a cultura de Brasília.</i></p>

Fonte: Distrito Federal (2012, p. 123).

O estudo do legado de Mestre Pedro se enquadra em todos os aspectos propostos, constituindo um rico substrato para a construção de conhecimentos junto à comunidade escolar como um todo. Suas esculturas permitem um diálogo com materiais e técnicas variadas, que devem ser exploradas por meio de oficinas temáticas nas aulas de Artes. Tem-se ainda a questão do conhecimento de suas produções visuais na qualidade de um artista do Distrito Federal; em relação às questões da produção cultural no contexto real da atualidade dos nossos estudantes da escola básica “candanga” e de seu entorno. E ainda, tais considerações encontram ressonância nas Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN) atualmente em vigência para a escola básica nacional, bem como junto às recomendações advindas dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) (BRASIL, 2000), para o ensino das Artes Visuais.

É preciso destacar a Lei maior da Educação também vigente, com sua emenda constitucional que destaca a importância dos elementos da cultura regional na educação, onde preconiza que “o ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (BRASIL, 2013).

A obra de Mestre Pedro encontra-se associada ao termo “popular”. Seus trabalhos, quando referenciados, pertencem, em sua maioria, ao universo do labor e da cultura artesanal. A cultura popular e a artesanaria encontram eco na obra *Tradição e Permanência: o fazer artesanal em Brasília*, de Malba Aguiar e Mercês Parente, onde é possível encontrar ilustrada a obra daquele Mestre (havendo um outro volume distinto deste, com o título *Arte em Brasília*

– *cinco décadas de cultura-*, da mesma coleção – fazendo uma apresentação das Artes Visuais no Distrito Federal).

Ao investigar o termo “popular” – do latim *populare* – este se relaciona “com o povo, que convém ao povo, é feito para o povo, amado pelo povo, agradável ao povo, devotado ao povo” (MACHADO, 1977, v.4. p. 401).

Por outro lado, ao organizar suas atividades, o artista desenvolve uma prática. Prática – s. do grego *praktiké*, coloca-se como a ciência prática (em oposição à ciência especulativa *gnostiké* ou *theoretiké*) (MACHADO, 1977, v.4, p.415). Este caráter especulativo, antônimo da prática, advém do latim *speculare* significando observar, espiar, estar em observação do alto. Assim, o caráter especulativo remete ao que é contemplativo, do latim *contemplare*: olhar, examinar atentamente. O desdobramento do substantivo “prática” em seu adjetivo (“prático”) conduz a compreensões mais detalhadas acerca de sua natureza: *prático*, do grego *pratikós*, tem o sentido da capacidade para a ação, capaz de agir, que age, ativo, eficaz, habituado ou próprio para agir, para fazer ou executar, que convém à ação (MACHADO, 1977). Pois “agir”, do latim *agere*, abarca os sentidos de:

Por em movimento, fazer avançar, levar adiante de si, empurrar, expulsar, perseguir, acoessar, fazer ir até, conduzir a. 2. Fazer, executar, operar, obter, estar em jogo, estar ativo, proceder, tomar medidas para 3. Expressar pelo movimento, pela palavra, sustentar (pela palavra); defender (em juízo), advogar 4. Passar a vida, o tempo (MACHADO, 1977, v.1.p.144)

Uma breve análise acerca dos termos apresentados pode contribuir de alguma forma para elucidar um pouco mais sobre o enquadramento de determinados trabalhos na categoria de uma chamada “cultura popular” ou “arte popular”. De imediato, vimos que se nega o caráter especulativo da prática artesã, assumindo seu caráter de ação, de gesto transformador. Ao mesmo tempo, alinha-se a esse caráter, um outro, o da atuação como ação simbólica, representativa acerca do vivido (CANCLINI, 2008). Mas, também, uma parcela de participação subalterna, de ser “observada do alto”. A pergunta que cabe aqui poderia ser então: Observada por *quem* ? Estas não se tratam de constituir questões bem resolvidas nos diversos campos do conhecimento, sociais, antropológicos ou filosóficos correlatos ao estudo das Artes. Porém, não se pode passar ao largo deste tópico, com o risco de instaurar lacunas nas compreensões acerca dos objetos em estudo.

Neste sentido, para Canclini (2008, p. 277), se “a assimetria continua existindo, ela é mais intrincada do que aparentaria um simples esquema antagônico entre tradicionalistas e modernizadores, subalternos e hegemônico”. As origens desta dicotomização encontram-se trabalhadas na literatura e não constituem, por uma questão de adequação a uma extensão, objeto da presente pesquisa. No entanto, cabe assinalar que “o popular, conglomerado heterogêneo de grupos sociais, não tem o sentido unívoco de um conceito científico” (CANCLINI, 2008, p. 279), sendo a ideia de uma cultura “popular” apenas um constructo, e não algo dado, pré-existente, nem “puro”. E, que, além disso, “a sociabilidade híbrida que as cidades contemporâneas induzem nos leva a participar de forma intermitente de grupos cultos e populares, tradicionais e modernos” (CANCLINI, 2008, p. 354).

Assim, é preciso considerar pertinente aqui a abordagem adotada por Gabriela Sales Rocha no seu relato sobre a trajetória artística de Mestre Pedro, a abordagem da “hibridação cultural”. Associado à obra de Néstor Canclini, esta oferece a percepção de que hoje não mais se pode falar da existência de tipos de “culturas” em suas “formas puras”.

Elencadas por ele como “cultura popular”, “cultura erudita” ou “cultura de massas” ao se mostrarem historicamente constituídas, deixando as marcas de suas lutas travadas entre si por posições hegemônicas, constituem falsas duplas em oposição e falsas as suas oposições, que fornecem percepções distorcidas. Por exemplo, cultura erudita *versus* cultura popular; cultura popular *versus* cultura de massa ou cultura de massa *versus* cultura erudita. As questões que realmente importariam por resultados mais fecundos, não seriam, na verdade, de classificação ou catalogação, como este ou aquele, ou o de lamentação seguidos do estabelecimento de mecanismos contra a extinção ou “dominação” de uma em detrimento da outra. Mas sim, que as três tipologias culturais elencadas deveriam ser consideradas mais do ponto de vista de “como e em que condições contribuem ou não para as questões da administração das diferenças, da desigualdade, da inclusão-exclusão e os dispositivos de exploração nos processos interculturais” (CANCLINI, 2007, p. 53). E, voltando à ideia da “hibridação cultural”, o ser humano é levado a concordar com a crença nas inter-relações entre o popular, o erudito “culto” e o massivo na sociedade atual, com todas as suas decorrências para os processos de ensino-aprendizagem na escola. E o trabalho de Mestre Pedro se mostra como algo icônico.

Neste sentido, ao recorrer a Canclini (2008, p. 327), Gabriela ilustra a seguinte citação:

O lugar a partir do qual vários milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos.

Isto é, a obra de Mestre Pedro é justamente o resultado do referido processo de hibridação, de elementos da memória de sua terra natal com as vivências e recursos materiais que lhe foram disponibilizados no território do Distrito Federal, somados à uma percepção e imaginário peculiares. Não se tem na sua obra a mera representação de suas memórias de sua terra natal, nem criações com elementos apenas da capital federal, mas sim, a criação de um universo híbrido, advindo de sua memória e do imaginário popular (ROCHA, 2012, p. 3).

Em suas obras *Cajueiro grande* e *Canguru* (vide Figura 4, a seguir), na sua origem, o animal marsupial canguru não coabita as regiões geográficas do cajueiro, provável referência da história de vida de Mestre Pedro, nascido no Estado do Maranhão, onde se encontra com profusão tal árvore e seus frutos. Porém, no espaço do Museu, tem-se uma composição coerente na hibridação mágica destes elementos confirmam que “a obra de arte é um ser de sensação.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997 p. 207).



Figura 4 – *Cajueiro grande* (02) e *Canguru* (03), de Mestre Pedro, Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília, Distrito Federal.

Fonte: Da autora.

2 POR UM CATÁLOGO *RAISONNÉ*

O levantamento do legado e a catalogação das obras completas de um artista exige pesquisa especializada, tempo e recursos materiais. Um trabalho que contempla a relação completa, a listagem de todas as obras de um artista pode receber o nome de catálogo *raisonné*. O termo “catálogo *raisonné*” advém do francês “catálogo fundamentado”, pois deve conter argumentações racionais e embasadas acerca das obras referenciadas. Utilizado nas Artes na área da pintura, o termo já se encontra consagrado, enquanto que na arquitetura recebe o nome de “arquivo” ou “obra completa” (CANEZ, s. d.). Não se trata, porém, de uma monografia crítica, pois, o interesse é o de descrever e documentar, em um resultado final capaz de sustentar buscas acadêmicas e constituir fontes confiáveis para fundamentar pesquisas futuras. Na descrição do catálogo sobre a obra do artista gaúcho Iberê Camargo, elaborado pela pesquisadora Monica Zielinsky, informa-se que:

Os catálogos *raisonnés* são um tipo peculiar de livro. Diferente da monografia, não se trata de uma interpretação crítica da obra, com tom de ensaio. O interesse é descritivo e documental. A partir de uma lista exaustiva de imagens comentadas com base em critérios estritos, a publicação oferece uma visão completa da obra do artista, ou de um aspecto dessa obra, com muitas ilustrações e informações detalhadas, incluindo também um texto onde a trajetória do artista é sintetizada e interpretada (EDITORA COSAC NAIFY, s. d.).

Assim, se nas palavras do historiador de arte Francis O`Connor, maior responsável por um exaustivo catálogo *raisonné* sobre a obra do artista Jackson Pollock, um catálogo *raisonné*, “dentre todos os tipos de monografias e estudos, é a mais definitiva e completa fonte sobre a obra de um artista” (apud CANEZ, s. d.), por outro lado, também podem existir catálogos não exaustivos, com a elaboração de catálogos *raisonné* temáticos ou parciais. O que estaria sempre em jogo não seria a extensão, mas uma delimitação precisa das obras referenciadas. Por exemplo, um *raisonné* das aquarelas de um determinado pintor compreenderia todas as aquarelas referentes ao período ou local indicados; e ainda, deveria trazer as marcas de confiabilidade das informações elencadas e organizadas acerca das obras.

A construção de um trabalho desta natureza, conforme mencionado, exige recursos materiais, de tempo e humanos condizentes à amplitude do projeto. Um das variáveis de peso relaciona-se à extensão da obra do artista em questão e aos condicionamentos materiais e geográficos a ela associados.

No Brasil, é possível destacar a elaboração recente de alguns catálogos *raisonné* contemplando a produção de diversos artistas de diversas épocas no contexto brasileiro, como, por exemplo, os catálogos de Cândido Portinari ou Tarsila do Amaral. Não foram, no entanto, encontrados trabalhos dessa natureza no campo da arte popular. Em relação aos artistas consagrados do cenário nacional, Iberê Camargo e Anita Malfatti têm seus catálogos *raisonné* elaborados pelas pesquisadoras Mônica Zielynsky e Marta Rossetti Batista, respectivamente – o trabalho de Zielynsky foi premiado na sua categoria pelo Jabuti 2007. Além disso, Franz Post, Debret e Taunay têm seus primorosos e extensos *raisonnés* organizados e publicados pela Editora Capivara, através de um conjunto de atividades de pesquisa orquestradas por editores e parceiros.

O catálogo *raisonné* de Cândido Portinari foi construído mediante o desenvolvimento de um vasto projeto, ganhando visibilidade por meio de *site* específico na *internet*, no âmbito de uma rede de parcerias, patrocínios e colaborações entre diversas instituições culturais e técnicas. Com início em 1979, realizou-se sob os cuidados de João Portinari, filho do pintor. O catálogo *raisonné* foi apresentado inicialmente em cinco volumes e publicado em formato de livro. As atividades seguiram envolvendo um empreendimento de grande montagem, que compreendeu um amplo levantamento e registro da vida, obra e época de Portinari. Englobaram também a realização de exposições diversas, seminários, publicações e o lançamento de bases para metodologias e técnicas de trabalho para projetos de naturezas semelhantes. Também houve o estabelecimento de programas socioeducativos de ensino-aprendizagem para o público em geral, bem como atividades específicas para crianças e jovens, onde se notou que:

É nítida a identificação imediata das crianças, jovens e de adultos com as obras do artista. Eles se reconhecem nas representações feitas pelo artista e veem suas próprias narrativas presentes nas obras. Estes laços de pertencimento ajudam a desmistificar a arte e instigar o desejo de fazer a sua própria representação. A aproximação de crianças, jovens e adultos à arte, potencializa a ampliação de mundos, de estéticas, de pontos de vista e modos de perceber a realidade e de interagir com o mundo (PROJETO PORTINARI, s. d.).

Quanto à Tarsila do Amaral, o desenvolvimento e a publicação do *raisonné* acerca de suas obras completas no Brasil, foi o resultado de três anos de trabalho integrado de uma equipe técnica, sob o patrocínio da Petróleo Brasileiro (PETROBRÁS). Trabalho este que teve como ponto de partida uma atividade anterior, de semelhante natureza, realizada pela historiadora e crítica de arte Aracy Amaral. A pesquisadora, que também participou desta segunda tarefa, contribuiria, assim, para a redução no tempo e nos recursos alocados pela

empreitada. O projeto sobre a obra de Tarsila chama a atenção não somente pela extensão e qualidade dos resultados alcançados, mas também por suas contribuições metodológicas construídas ao longo de sua realização e tornadas públicas por seus realizadores (SATURNI; BARROS, s. d.) Segundo os relatos autorais, os objetivos da pesquisa envolveram inicialmente um exaustivo trabalho de localização e seleção de informações importantes sobre a vida e a obra da artista. A documentação da sua produção artística para subseqüente publicação do próprio catálogo *raisonné* em si, em várias mídias e demais ações, visaram, de forma direta, propiciar a preservação e difusão da obra de Tarsila, conforme seu lugar de destaque na arte moderna brasileira. Os resultados assim alcançados forneceram subsídios diretos a novos desdobramentos, tais como: programas educativos, cursos específicos, exposições e novas investigações (SATURNI; BARROS, s. d.).

Ao debruçar-se sobre estas realizações, é possível acreditar que tais qualidades também podem ser relacionadas à vida e obra de Mestre Pedro. E que a construção de um conjunto de atividades e registros de igual natureza pode contribuir de forma substantiva para a formação de crianças, jovens e adultos, no âmbito do Distrito Federal ou de contextos mais amplos. Para a composição de um catálogo *raisonné*, cabem ainda inúmeras atribuições. Por exemplo, decidir acerca da delimitação das obras. Também se tem os estudos por meio de pesquisa teórica, aplicada e um extensivo trabalho de campo. O mesmo se dá em relação à definição das estratégias metodológicas com suas decisões para cada momento dos trabalhos. Por exemplo, no que se refere ao levantamento bibliográfico e documental que deverá dar origem aos conteúdos das fichas de catalogação das obras, bem como a produção de uma base de dados e sua informatização. No caso de Mestre Pedro, que talvez possua uma diversidade na produção artística menor que a dos artistas mencionados, a complexidade mostra-se um pouco mais reduzida, pois se tem notícia apenas sobre a existência de esculturas em madeira, ao mesmo tempo em que, no que tange à extensão, sua obra é praticamente incerta.

Neste sentido, questiona-se: é possível o rastreamento da obra completa de Mestre Pedro ? Talvez a resposta seja negativa. Mestre Pedro comercializou seus trabalhos na Feira de Artesanato da Torre de TV, em Brasília, Distrito Federal, por vários anos. Ao longo de duas décadas de produção artística, seus trabalhos se dispersaram por todos os cantos do planeta: “Já trabalho há 22 anos, e tem peça minha em todos os países”, afirmou à entrevistadora uma vez (TORRES, s. d.). As atividades de produção de um catálogo dessa natureza envolvem ainda procedimentos logísticos, tais como: os contatos profissionais, a busca de parcerias e os aspectos técnicos (a qualidade dos registros fotográficos, por

exemplo). Têm-se ainda questões de decisões referentes à autoria das obras e modos de exibição e filtros acerca das informações constituídas pela pesquisa.

Nesta mesma linha de pensamento, cabe também uma pesquisa acurada a fim da construção de uma cronologia significativa acerca de sua trajetória artística e de vida; bem como colocar a obra de Mestre Pedro em perspectiva com outros artistas do Distrito Federal, além de maiores estudos acerca de suas poéticas e técnicas. As descrições e considerações metodológicas para a composição de um catálogo em prol da composição do presente estudo apresentaram um forte caráter inspirador e orientador para a estruturação de uma atividade investigativa maior em relação à obra de Mestre Pedro, permanecendo como sugestão de ponto de partida para o desenvolvimento de um objeto final. Esta opção se fez, em especial, devido ao caráter de abrangência, clareza e qualidade dos caminhos assinalados por meio das referências consideradas, às quais deverão se somar outras possíveis.

Em um total de vinte e quatro esculturas em madeira, oito painéis fotográficos coloridos sobre mais obras e três quadros com textos explicativos – um deles confeccionado em Braille, compõem o acervo da exposição *O Cerrado de Pedro*. Localizado na Casa Azul, no conjunto arquitetônico que compõe o espaço do Museu Vivo da Memória Candanga, encontra-se aberto à visitação pública, por tempo indeterminado, bem como mediante visitas guiadas pré-agendadas junto ao Museu. As obras de Mestre Pedro (vide Quadro 1, a seguir) preenchem o espaço de uma sala inteira, contíguo a uma segunda, que contém uma exposição também permanente – *Os muitos mestres que enriquecem as nossas vidas*, com peças de diversos artistas populares do Distrito Federal e Entorno. Tem-se a informação de cerca de três ou mais obras que se encontram em uma espécie de reserva técnica do museu, das quais algumas necessitam de restauro. Algumas destas obras teriam sido cedidas pelo Museu de Arte de Brasília (MAB).

Quadro 2 – Conjunto das obras de Mestre Pedro em exposição permanente no Museu Vivo da Memória Candanga.

N.	Título da obra	Descrição na etiqueta da obra
01	<i>Onça pintada</i>	Escultura em madeira
02	<i>Cajueiro grande</i>	Escultura em madeira com folhas e galhos secos e cajus de madeira
03	<i>Canguru</i>	Escultura em madeira
04	<i>Polvo</i>	Raiz de árvore do cerrado
05	<i>Dinossauro</i>	Escultura em madeira
06	<i>Jaboru (sic) no tronco</i>	Escultura em madeira
07	<i>Jaboru (sic) no tronco</i>	Escultura em madeira
08	(*)	Sem etiqueta de identificação trata-se de uma cabeça de boi em madeira natural, sem pintura
09	<i>Mulher</i>	Escultura em madeira
10	<i>Índio</i>	Escultura em madeira
11	<i>Cabeça de veado</i>	Escultura em madeira
12	<i>Macaco</i>	Escultura em madeira
13	<i>Cacho de bananas</i>	Escultura em madeira
14	<i>Guaxinim</i>	Escultura em madeira
15	<i>Macaco sem rabo</i>	Escultura em madeira
16	<i>Urso segurando peixe</i>	Escultura em madeira
17	<i>Galo no tronco</i>	Escultura em madeira coberta com sementes de flamboyant
18	<i>Coruja</i>	Escultura em madeira coberta com sementes de flamboyant e guapuruvu
19	<i>Gavião no tronco</i>	Escultura em madeira
20	<i>Águia no tronco</i>	Escultura em madeira recolhida no cerrado
21	<i>Onça pintada no tronco</i>	Escultura em madeira
22	<i>Jacaré</i>	Escultura em madeira escultura em madeira com casca grossa e típica do cerrado
23	<i>Cabeça de elefante</i>	Escultura em madeira
24	<i>Jacaré</i>	Escultura em tronco de madeira

Fonte: Da autora.

Na sala da exposição, o visitante é recebido pelo painel explicativo *O Cerrado de Pedro*, de autoria de Martita Icó, sobre a sua trajetória de vida e delineamento de sua obra. Tem-se ainda um cartaz explicativo com caracteres em Braille, no espírito de uma museologia inclusiva para os deficientes visuais. Na parede frontal à entrada principal, tem-se outro painel, agora com um texto de homenagem a Mestre Pedro em linguagem poética de autoria de TT Catalão. O painel encontra-se ladeado por outro, fotográfico, retratando Mestre Pedro com algumas de suas obras (vide Quadro 3, a seguir).

Quadro 3 – Painéis com textos explicativos como parte da exposição permanente.

No.	Descrição
A	Painel textual na entrada da exposição – com título <i>O Cerrado de Pedro</i> de autoria de Martita Icó
B	Painel em papel branco com texto em escrita braile
C	Painel textual com o título <i>Pedro – O Pica-pau</i> de autoria de TT Catalão

Fonte: Da autora.

Os demais painéis fotográficos contêm retratos em tamanho ampliado de mais esculturas do artista, porém, sem etiquetas de identificação. Alguns destes reproduzem obras que constam do acervo, de forma ampliada, como por exemplo, *Macaco sem rabo* (VII), em um interessante diálogo com a obra tridimensional (15), disposta quase que ao seu lado, enquanto que outros retratam composições mais complexas, como a de um pássaro em madeira pintada ao lado de um ninho com ovos (IV), de grupos de pássaros coloridos (II) e (VII) ou de composições com esculturas de bichos e vegetação (V) (vide Quadro 4, a seguir).

Quadro 4 – Painéis fotográficos sobre trabalhos de Mestre Pedro como parte da exposição permanente.

No.	Descrição das imagens do painel
I	Retrato de Mestre Pedro com três esculturas suas
II	Esculturas de pássaros
III	Escultura de um bicho semelhante a um lobo, coberto de sementes como se fosse uma pelagem
IV	Uma escultura em madeira pintada de um pássaro de pé diante de um ninho com os ovos
V	A obra <i>Cacho de bananas</i> acompanhada de duas esculturas de macacos – um comendo um caju e outro, uma banana
VI	Um pássaro de madeira coberto de escamas de madeira representando penas – em cor natural
VII	A obra <i>Macaco sem rabo</i>
VIII	Três araras azuis e vermelhas esculpidas e pintadas em madeira

Fonte: Da autora.

As obras de Mestre Pedro, como as demais, encontram-se dispostas a permitir um contato direto com o visitante. Algumas esculturas encontram-se diretamente dispostas sobre o chão, entremeados com espaços de circulação. Outras obras são disponibilizadas sobre suportes, cubos de madeira pintados de verde, em diferentes alturas. A iluminação é, em parte, natural, proveniente da porta da frente, mas, como as janelas permanecem fechadas, há também *spots* de luz fixados no teto, direcionados para algumas obras. As etiquetas contêm informações sobre os títulos e o material empregado. Há um livro de visitas na sala ao lado,

na exposição dos artistas populares do Distrito Federal, que possui uma porta interna que faz a comunicação com os dois ambientes.

Sendo possível a distinção de algumas características recorrentes em determinadas obras do conjunto, faz-se oportuno agrupá-las em tipos distintos. Em primeiro lugar, nota-se que todos são figurativos. Porém, já de antemão, faz-se interessante a distinção em dois grandes grupos: o das imagens de pessoas ou antropomórficas e o de animais ou zoomórficas. As imagens antropomórficas são apenas duas: *Mulher* (9) e *Índio* (10), sendo as restantes todas referenciadas a animais.

Também é possível distinguir as obras por meio de três tipos de soluções diferentes dadas pelo artista em relação à aparência e ao tratamento dado à superfície do objeto. O primeiro, seria o das esculturas que se apresentam lisas ao tato e mantém a cor natural da madeira no qual forma esculpido: *Mulher* (9), *Índio* (10), *Cabeça de veado* (11), *Cabeça de elefante* (23), bem como a cabeça de boi, sem título (08).

O segundo grupo é composto por esculturas também lisas, mas que receberam camadas de tintas coloridas, aparentando tinta óleo ou esmalte sintético, com brilho, em toda sua extensão, mimetizando os animais representados, a favor de um naturalismo pictórico que compõem a maior parte dos trabalhos presentes e também representados nos painéis. São eles, entre as esculturas presentes, por exemplo: *Onça pintada* (01), *Cajueiro grande* (02), *Canguru* (03), *Polvo* (04), *Dinossauro* (05), *Jaboru* (sic) *no tronco* (06) e (07), *Macaco* (12), *Cacho de bananas* (13), *Guaxinim* (14), *Macaco sem rabo* (15), *Urso segurando peixe* (16) (vide Figura 5, a seguir), e *Onça pintada no tronco* (21).



Figura 5 – *Urso segurando peixe* (16), de Mestre Pedro, Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília, Distrito Federal.

Fonte: Da autora.

O terceiro grupo é formado por uma solução mais complexa e intrigante dada à superfície das esculturas. Elas são, em parte, pintadas em cores vivas, como as do grupo anterior, mas também com partes revestidas por sementes de árvores, como, por exemplo, o flamboyant e o guapuruvu. São elas: *Galo no tronco* (17) e *Coruja* (18), e também a escultura em madeira que figura em um dos painéis fotográficos, representando um animal fantástico, semelhante a um lobo, coberto de sementes como se fosse uma pelagem.

Tem-se ainda um quarto tipo de tratamento dado à superfície, na escultura *Jacaré* (22) em madeira, onde o artista manteve a sua textura com a casca grossa, típica do cerrado, preservada. “Minha arte é da natureza do cerrado. Pego as toras de pau e faço o que penso fazer” (TORRES, s. d.).



Figura 6 – *Jacaré* (22), de Mestre Pedro, Museu Vivo da Memória Candanga, Brasília, Distrito Federal.

Fonte: Da autora.

Chama a atenção também a composição dos olhos nas figuras. Em algumas, são apenas sugeridos por meio de entalhes; em outras, são pintados; em outras ainda, são compostos por olhos de vidro, semelhantes aos comercializados nos armazinhos para a confecção de bichos de pano ou pelúcia, conferindo uma expressividade peculiar às esculturas. Técnicas especiais de entalhe ou adição também se observam quanto aos dentes dos animais: ora se mostram entalhados, ora com tendo sido inseridos no material que serve de base ao entalhe.

Há também indícios de adição de elementos compositivos, como, por exemplo, as folhas e galhos secos no *Cajueiro grande* (02), troncos ou a utilização de algum tipo de massa nas esculturas, bem como na ligação entre algumas peças e sua base.

E ainda quanto à temática recorrente de suas obras, no que tange à inspiração para tantos bichos e figuras, reais ou imaginários, Torres (s .d.) destaca:

Recebi de Deus. Nunca estudei arte nos afirma o Mestre. Estava aposentado por invalidez. Aí veio a ideia de trabalhar com o cerrado. Quando eu olho a árvore seca no cerrado, já vejo a forma do bicho que quero fazer. É sempre assim. Vejo forma de onça, jacaré e tantos outros bichos, ave que avoa, coruja, gavião. Faço pé de babaçu, de buriti, cacho de banana. Faço índio também, Lampião e Maria Bonita também já fiz.

Nos caminhos para os desvelamentos acerca do trabalho de Mestre Pedro, percebe-se uma poética de representação de caráter mágico e que foge do óbvio. Muitas inquições surgem naturalmente, e que solicitam um aprofundamento nos estudos, levantamento de dados, acerca de suas temáticas e poética, bem como aquelas de ordem técnico-metodológicas, do ponto de vista de vários e possíveis campos do conhecimento; sociológicos, antropológicos ou do campo da história, teoria e crítica de arte ou educacionais. Os períodos e locais em que suas esculturas foram produzidas, pistas sobre possíveis referências ou influências, por exemplo, permitiriam avanços na sistematização e melhor compreensão acerca do seu trabalho. Questões de várias ordens técnicas, desde a escolha e a seleção da madeira, que se interlaçava com a temática dos trabalhos, nas palavras de Mestre Pedro, passando pelas decisões acerca das técnicas empregadas, das adições ou subtrações, dos instrumentos, pelo tratamento das superfícies, da pintura ou revestimento das esculturas, das tintas e das cores empregadas, ainda pedem por mais percursos investigativos para um panorama de sua obra se não que completa, mas melhor compreendida e registrada, como fonte de referência para atender tanto aos estudantes da escola básica, bem como seus professores, estudiosos diversos e a sociedade em geral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo teve como objetivos principais: delinear uma modalidade de subsídio aos professores e estudantes, e constituir uma inspiração para laboratórios de atividades expressivas, para a vivência da produção, apreciação e reflexão sobre a Arte como resultado de um processo histórico pessoal e coletivo.

As escolas públicas brasileiras continuam inapropriadas fisicamente e desprovidas materialmente (SILVEIRA, 2006). Em termos de atenção aos professores, objetivou-se oferecer contribuição na sua busca pela “competência técnica na superação de dificuldades de aprendizagens dos alunos e das próprias dificuldades do ensinar” (SILVEIRA, 2006, p. 51).

Propiciar materiais de trabalho como a proposta de um catálogo de um artista local quase que desconhecido, que produziu toda sua obra praticamente na cidade – esta que agora preserva seu trabalho – mostra-se com ação de fornecimento de subsídios materiais concretos ao trabalho docente, na organização das atividades de aprendizagem no campo das artes junto aos estudantes. Tanto nesta localidade como em territórios mais amplos, bem como em instâncias da educação não formal, nas comunidades, nos museus, nas ruas.

Diante do exposto, acredita-se que os objetivos educacionais para o ensino das Artes Visuais na escola básica passam também pela valorização da produção artística popular local, e a construção de catálogos *raisonné* se propõem a ir ao encontro direto destas aspirações. Pois, como ensinar e aprender sem conhecer?

Assim, a ampliação da pesquisa e da elaboração de materiais acerca da obra de Mestre Pedro e também de demais artistas locais, garantindo-lhes espaço de visibilidade, circulação das informações (e provisão de recursos) no âmbito da produção cultural local e nacional, é portadora de inúmeras e inimaginadas potencialidades; cuja exploração ainda encontra-se no início e pode abrir caminhos para que outros mestres e artistas do Distrito Federal e Entorno sejam objeto de investigação, de trabalho docente e discente:

[...] criar novos caminhos que orientem na identificação dos padrões específicos de organização cultural da comunidade em que vivem, para entender e valorizar o contexto estético. [...] concorrendo para um caráter de reconhecimento e valorização identitária aos estudantes, no desenvolvimento integral da inteligência, com o “desenvolvimento do pensamento visual e do pensamento divergente que caracteriza a arte” (DISTRITO FEDERAL, 2012, p. 121).

Mestre Pedro, ao longo de sua trajetória de produção artística, deixou suas marcas no território do Distrito Federal, de onde retirava a materialidade para suas obras, da madeira e dos frutos do cerrado. Suas obras na Casa Azul do Museu Vivo da Memória Candanga, evocam, na minha percepção, seus passos sob as árvores do lugar, seu desejo de criar um mundo mágico para os que ali as visitam (Figura 6).



Figura 7 – Produção plástica pessoal sobre a temática do presente trabalho *Mestre Pedro – arte e escola*, 2013 (Colagem). Acervo pessoal.

Fonte: Da autora.

Para o trabalho com o seu legado desvelado, seja por meio do levantamento de suas obras e de seus resultados, em subsídio às atividades docentes e discentes, junto às escolas ou demais os espaços educativos possíveis, estão em jogo aspectos da autocompreensão, do desenvolvimento perceptual e emocional, da conscientização social e do desenvolvimento criador dos estudantes (DISTRITO FEDERAL, 2012, p. 121), que lhes configuram não como eventuais concessões, mas como partes de um direito inerente à sua condição de aprendentes.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Malba; PARENTE, Mercês. **Tradição e permanência – o fazer artesanal**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

BRASIL. **Parâmetros curriculares nacionais: Arte**. Secretaria de Educação Fundamental. 2. ed. Rio de Janeiro: DPA, 2000.

_____. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm>. Acesso em: 10 set. 2013.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados – mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

_____. Popular, popularidade. Da representação política à teatral. In: **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANEZ, Ana Paula. **Lucio Costa: Obra Completa (Parte I) – Documentação e Reflexão**. S. d. Disponível em: <http://www.uniritter.edu.br/eventos/sepesq/vi_sepeseq/arquivosPDF/27970/2510/com_identificacao/Lucio%20Costa%20ci%20artigo%20parte%201Sepeseq%202010.pdf>. Acesso em: 18 set. 2013.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Felix. Percepto, afecto e conceito. In: **O que é filosofia**. São Paulo: 34, 1997.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Educação. **Currículo Educação Básica – Ensino Fundamental – Séries Anos Finais** (versão experimental). Brasília, 2012.

EDITORA COSAC NAIFY. Disponível em: <[http://editora.cosacnaify.com.br/ObraSinopse/10297/Iber%C3%AA-Camargo---Cat%C3%A1logo-raisonn%C3%A9-\(Gravuras\)-.aspx](http://editora.cosacnaify.com.br/ObraSinopse/10297/Iber%C3%AA-Camargo---Cat%C3%A1logo-raisonn%C3%A9-(Gravuras)-.aspx)>. Acesso em: 10 set. 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia – saberes necessários à prática educativa**. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 3. ed. Lisboa: Horizonte, 1977. V. 1 e 4.

MAIA, Antonio Cavalcanti. **Diversidade cultural, identidade nacional brasileira e patriotismo constitucional**. S. d. Disponível em: <<http://www2.eptic.com.br/sgw/data/bib/artigos/edced98e032ddace510847d273c181d6.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2013.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: A problemática dos lugares**. Trad. de Yara Aun Khoury. São Paulo: PUC-SP, 1996. Projeto História.

PROJETO PORTINARI. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br>>. Acesso em: 24 out. 2013.

ROCHA, Gabriela Sales. **Um artista do cerrado no Museu Vivo da Memória Candanga**. Brasília, 2012.

SATURNI, Maria Eugênia; BARROS, Regina Teixeira de Barros. **A obra de Tarsila do Amaral – objeto e metodologia da pesquisa e da catalogação**. Disponível em: <<http://www.base7.com.br>>. Acesso em: 17 out. 2013.

SILVEIRA, Maria de Fátima Lopes. O início da docência: compromisso e afeto, saberes e aprendizagens. In: LIMA, Emília Freitas (Org.). **Sobrevivências do início da docência**. Brasília: Liber Livro, 2006.

TORRES, Angélica. Arrancando animal de planta. **Jornal Radcal**, Fundação Athos Bulcão, n. 8. Disponível em: <http://ocaixote.com.br/galeria1/Gpedro.htm> Acesso em: 18 set. 2013.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA – UNESCO. **Convenção sobre Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. 2005. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/international-instruments-clt/#c1052695>>. Acesso em: 18 set. 2013.

_____. **Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural**. 1972. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/international-instruments-clt/#c1052695>>. Acesso em: 24 out. 2013.

**ANEXO A – Registros sobre as obras de Mestre Pedro no Museu Vivo da Memória
Candanga de Brasília**

a) No Museu:



Figura – A casa azul – Casa do Mestre Popular – local da exposição das obras de Mestre Pedro – no conjunto arquitetônico do Museu Vivo da Memória Candanga – antigo espaço do primeiro Hospital de Brasília.

Fonte: Da autora.



Figura – Placa de inauguração do primeiro hospital construído em Brasília, no atual local do conjunto de construções que constituem os espaços do Museu Vivo da Memória Candanga de Brasília.

Fonte: Da autora.

b) Painéis fotográficos na exposição das obras de Mestre Pedro no Museu.

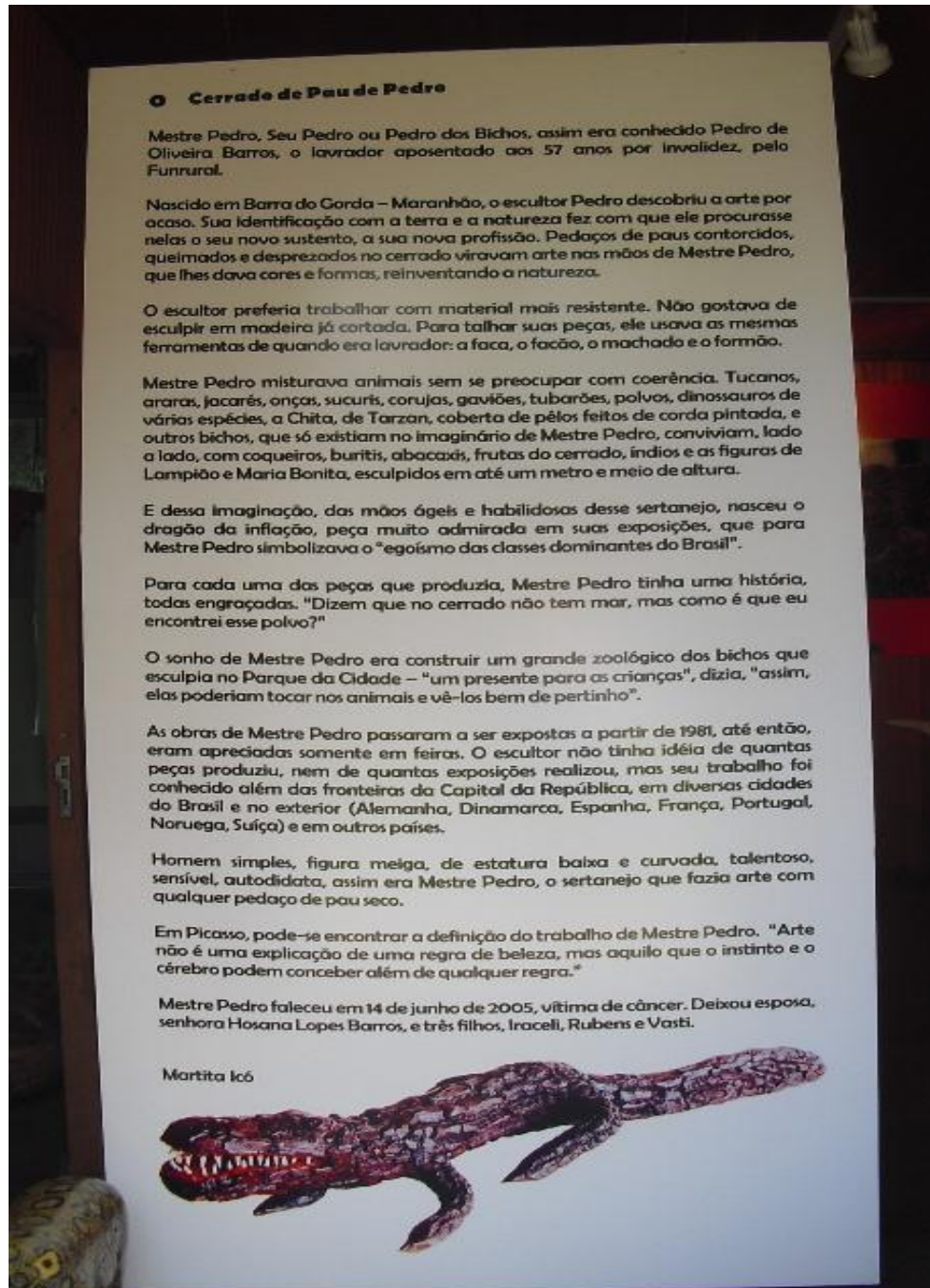


Figura – Painel textual (A) na entrada da exposição com título *O Cerrado de Pedro*, de Martita Icó.

Fonte: Da autora.



Figura – Painel fotográfico (I) – Representando Mestre Pedro e duas esculturas suas.

Fonte: Da autora.

- c) Conjunto das obras de Mestre Pedro em exposição por tempo indeterminado no Museu Vivo da Memória Candanga.



Figura – (01) *Onça pintada*.

Fonte: Da autora.



Figura – (02) *Cajueiro grande* e (03) *Canguru*.

Fonte: Da autora.



Figura – (04) *Polvo*.

Fonte: Da autora.



Figura – (05) *Dinossauro*.

Fonte: Da autora.



Figura – (06) e (07) *Jaboru (sic) no tronco*.

Fonte: Da autora.



Figura – (08) Obra sem título – representando uma cabeça de boi em madeira natural.

Fonte: Da autora.



Figura – Vista do acervo (i).

Fonte: Da autora.



Figura – (09) *Mulher*.

Fonte: Da autora.



Figura – (10) *Índio*.

Fonte: Da autora.



Figura – (11) *Cabeça de veado.*

Fonte: Da autora.



Figura – (12) *Macaco*.

Fonte: Da autora.



Figura – Vista do acervo (ii).

Fonte: Da autora.



Figura – (13) *Cacho de bananas* e (14) *Guaxinim*.

Fonte: Da autora.



Figura – (15) *Macaco sem rabo* (i).

Fonte: Da autora.



(15) *Macaco sem rabo* (ii).

Fonte: Da autora.



Figura – (16) *Urso segurando peixe (i)*.

Fonte: Da autora.



Figura – (16) *Urso segurando peixe* (ii).

Fonte: Da autora.



Figura – (17) *Galo no tronco* e (18) *Coruja*.

Fonte: Da autora.



Figura – (19) *Gavião no tronco.*

Fonte: Da autora.



Figura – (20) *Águia no tronco.*

Fonte: Da autora.



Figura – (21) *Onça pintada no tronco.*

Fonte: Da autora.



Figura – (21) *Onça pintada no tronco* (detalhe).

Fonte: Da autora.



Figura – (22) *Jacaré.*

Fonte: Da autora.



Figura – (23) *Cabeça de elefante.*

Fonte: Da autora.



Figura – (24) *Jacaré* (detalhe).

Fonte: Da autora.



Figura – (24) *Jacaré*.

Fonte: Da autora.

d) Painéis fotográficos.

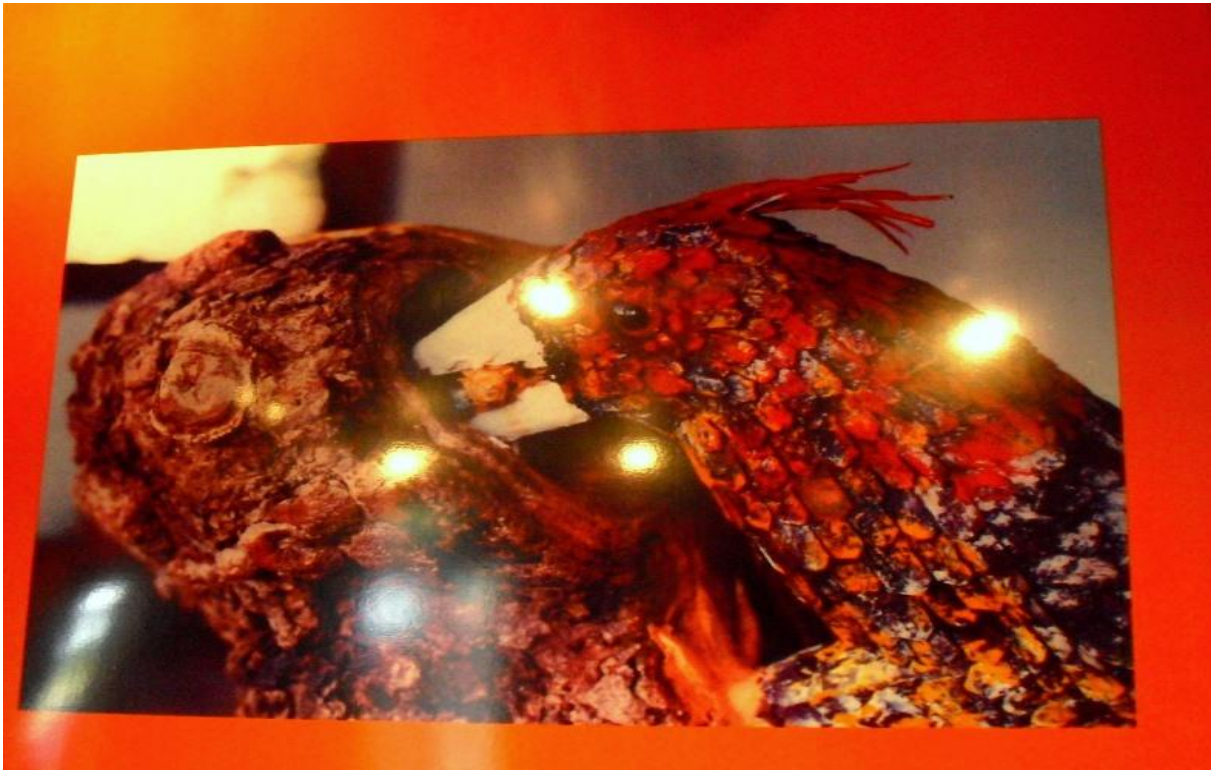


Figura – Painel II – Representando escultura de pássaros.

Fonte: Da autora.



Figura – Painel III –Representando escultura de um bicho semelhante a um lobo, coberto de sementes como se fosse uma pelagem.

Fonte: Da autora.



Figura – Painel IV – Representando uma escultura em madeira pintada de um pássaro de pé diante de um ninho com os ovos.

Fonte: Da autora.



Figura – Painel V – Representando a obra *Cacho de bananas* acompanhada de duas esculturas de macacos – um comendo um caju e outro, uma banana.

Fonte: Da autora.



Figura – Painel VI – Representando um pássaro de madeira coberto de escamas de madeira representando penas – em cor natural.

Fonte: Da autora.



Figura – Painel VII – Representando a obra *Macaco sem rabo* (junto á própria obra tridimensional em exposição).

Fonte: Da autora.



Figura – Painel VIII – Representando três araras azuis e vermelhas esculpidas e pintadas em madeira.

Fonte: Da autora.