

ENTREVISTA >>> BORRANDO FRONTEIRAS ENTRE HISTÓRIA DA ARTE E ARTE/EDUCAÇÃO: DIÁLOGOS COM ANA MAE BARBOSA

Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Arte/Educação Borrando Fronteiras (GEPABOF) ¹

Diálogos com Ana Mae Barbosa a partir do texto: “Arte Educação” publicado em História Geral da Arte no Brasil, Walter Zanini (Org.), Instituto Walther Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães (Vol. 2 - 1983) e de texto/documento, datilografado, de “orientação para escritos” do livro mencionado, produzido por Ana Mae Barbosa, com apontamentos da autora e de Walter Zanini (o texto/documento pertence ao arquivo pessoal de Ana Mae Barbosa).

GEPABOF [Afonso]: Ana Mae, há um tempo atrás você nos enviou, generosamente, algumas folhas, datilografadas, que serviram como uma espécie de roteiro para uma reunião entre o Walter Zanini e autores/as e, nessas folhas, vê-se, claramente, a preocupação de dar uma certa coerência didática à obra e, não só isso, mas uma certa coerência nas formas de citação, nas questões das imagens que acompanhariam o texto, ou seja, todo um esforço editorial perpassado por uma preocupação, sua e do Walter Zanini, de dar um caráter mais pedagógico à obra. Você poderia nos falar um pouco mais sobre esse roteiro, sobre a reunião com autores/as? Como foi encarado, absorvido e/ou até que ponto foi (ou não), pelos autores?

Ana Mae Barbosa: Eu vou te responder, relendo o roteiro ou algumas partes desse texto. Em primeiro lugar eu tinha uma grande preocupação na relação entre a história da arte e a filosofia. O meu objetivo e o que eu propunha ao Zanini eram algumas recomendações didáticas, o que era apropriado para a natureza multicultural do livro de história da arte no qual Zanini estava trabalhando. Ele queria um livro para ser usado na universidade e me deu a lista dos autores que iria convidar. A educação seria uma espécie de elo entre as diversas concepções de Arte. Eu estava supondo que cada autor, fosse historiador, sociólogo, antropólogo, etnólogo etc., que cada participante tivesse sua concepção de história sua concepção de arte, da história da arte e a sua filosofia de embasamento. Eu fiz perguntas do tipo: “Qual a natureza do pensamento histórico?”; “Qual a natureza da história da arte?”; “Como consideramos o problema da objetividade da história da arte?”; “Para ser objetiva a história da arte deve ser acrítica?” Porque se você faz crítica você já está emitindo uma opinião individualizada. “Podemos ou devemos evitar a avaliação crítica na apresentação dos dados?” Essa última pergunta é feita pelo historiador da arte Quentin Bell, que eu sempre gostei muito de ler, e toda a produção literária daquele grupo², a produção visual, a Vanessa Bell, por exemplo, demonstrando metodologias de ensino de arte muito interessantes, no Omega Workshops³ e metodologias que dialogavam com aquele ou aquela que estava aprendendo, com o estudante, com a própria maneira de se expressar do estudante. As metodologias, normalmente, são criadas para serem aplicadas em geral, a todo tipo de aprendiz. No Omega Workshops, havia essa preocupação de trabalhar metodologicamente, adaptar a metodologia à expressão do estudante.

Vou seguir com a leitura. “O que nós pensamos que deve ser a história da arte?” Hoje eu faria perguntas muito mais voltadas para o Brasil: Que história da arte nós queremos? Que história da arte estamos construindo? Naquele momento eram feitas perguntas mais gerais: “O que nós pensamos que deve ser a história da arte?” ou “Deve a história da arte e a filosofia da arte permanecerem escrupulosamente separadas como recomendam os neo positivistas?” “É possível uma história da arte sem juízo de

valor por parte do historiador?" "Devemos conceder lugar as nossas idiossincrasias na apresentação dos dados e as nossas interpretações excêntricas destes dados, como recomendam os historiadores fenomenologistas?" Eu pensava que "de todas as disciplinas históricas, a história da arte é a mais difícil de explicitar como sistema porque é fundamentalmente dialética, ela é o passado de objetos que em sua maioria permaneceram presentes". Ela [a arte] é presença, integra o momento em que foi criada e tempos depois de que foi criada, o objeto artístico é algo que permanece, na sua integridade e nós temos outro tempo. Como esse outro tempo vai julgar o que foi feito no passado? É diferente da história factual porque o fato passou, não há possibilidade de você se confrontar com a realidade daquele fato, com aquele fenômeno que aconteceu, com aquele evento que se consolidou naquele momento, então você recorre aos documentos sobre aquele evento. A história da arte não, pois existem os documentos de críticos, de historiadores etc., mas você tem também o objeto na sua integridade. Isso modifica bastante a interpretação. O historiador é capaz de se despir do seu tempo para avaliar o objeto no tempo em que foi criado? E, isso é desejável? Penso que o desejável é olhar a partir do seu próprio tempo, olhar o objeto, criado no passado, a partir do tempo em que o historiador vive e aí estabelecer as relações. O conhecimento hoje, em todas as áreas, fundamentalmente se realiza e se constrói através dos processos de relacionamento de uma coisa com outra, de *linkagem*. É isso que eu entendo ser necessário, pensar os significados da arte, do objeto produzido no passado, hoje, refletindo sobre as possíveis cargas que esse objeto traz do passado, pensar os contextos em que foi criado e como responde aos contextos atuais, isso era e ainda é muito importante para mim. No momento em que eu produzi esse roteiro já estava lendo muito os textos do Hayden White, já pensava muito na ideia de história como interpretação. Hoje podemos perceber como estamos atentos a diferentes interpretações da história. Nós estudamos história, no Brasil, com certo aligeiramento, a história oficial que é aquilo que desejávamos que tivesse sido; e hoje, especialmente este ano de 2022, com os 200 anos de independência do Brasil, estamos vendo as diferentes interpretações com relação ao acontecimento. As diferentes visões do que aconteceu, a apresentação de novos personagens. Eu sempre fui muito apaixonada pelas mulheres brasileiras que governaram o país, que foram três: Leopoldina, Princesa Isabel e Dilma Rousseff, todas escuras, não pelo povo propriamente, mas por uma elite, majoritariamente masculina, donos do poder. Hoje ouvimos as falas sobre a independência do Brasil e são falas que reavaliam, reinterpretam os acontecimentos, as pessoas envolvidas. Voltando ao texto, eu me preocupei em sistematizar a informação que deveria ter, a clareza de informação, pensando que todo mundo envolvido no projeto precisava seguir as orientações de: informações as mais largas possíveis, interpretações e, no momento de interpretação, deixar claro que se estava interpretando para não parecer que se queria algo como verdade absoluta. O meu fantasma que precisava ser vencido era uma certa mania de escrever história como se fosse verdade absoluta e construir uma narrativa verbal e visual coerentes; isso eu penso que, hoje inclusive, precisamos seguir. Não tenho muito isso em meus livros, tenho escrito sobre educação, arte/educação nos anos de 1920, 1930 e aí temos poucas imagens desses períodos, mas acho que é necessário e fundamental ter narrativas visuais que se consolidem por si próprias, que sejam legíveis, sem o texto, e não que a imagem seja mera ilustração do texto. Isso era uma preocupação no projeto e nas orientações que escrevi em que tinha também outras recomendações, são quinze recomendações didáticas. É muito chato isso, não é? [Risos].

GEPABOF [Rejane]: Ana Mae, vou lhe interromper para lhe fazer uma pergunta com o objetivo de tentar entender melhor o contexto de criação desse texto mencionado por Afonso e que você está relendo agora. Penso que seja interesse contextualizar o texto/documento.

Ana Mae Barbosa: Sim. O Walter Zanini sempre foi uma pessoa extraordinária, como chefe e pesquisador. Não o conheci como professor, nunca fui aluna dele, mas ele sempre valorizou muito a educação. Era uma pessoa que acreditava que a educação poderia ser de grande importância para que o conhecimento em Artes, se ampliasse para todo mundo E essa ampliação, por todo mundo,

beneficiaria as relações da arte com a sociedade. Zanini pensava que as artes visuais poderiam ser mais bem compreendidas por todos através da educação, havia essa ambição de educar no Zanini. Ele sempre me incentivou muito. Ele, um dos maiores pesquisadores da história da arte, na época um dos cinco maiores pesquisadores da área, ao trabalhar em suas pesquisas, quando encontrava algo de educação trazia para mim, fazia cópias e me trazia. Naquele momento não havia uma história da arte no Brasil aprofundada. Tínhamos o livro do Bardi. Ele conversava muito com Annateresa Fabris, que foi aluna dele e trabalhou com ele, aliás, uma grande historiadora por quem tenho uma enorme admiração; ela também era uma pesquisadora que valorizava educação. Numa dessas conversas com ele, Annateresa sugeriu ao Walter Zanini que pedisse a mim que escrevesse um roteiro e foi a partir dessa conversa que o Zanini me procurou e pediu para que eu elaborasse o roteiro, que é esse texto. Ele estava muito preocupado em organizar um livro que realmente, ao se ler, pudesse facilitar o entendimento da história da arte no Brasil. O ponto de partida foi rejeitar escrever sozinho uma História da Arte “Brasileira”, pois ele me disse que não havia uma História da Arte Brasileira, mas uma História da Arte no Brasil. Eu fiz o texto, ele corrigiu algumas coisas, diretamente no documento. Depois que entreguei tivemos uma reunião, eu e ele, depois dessa reunião eu acrescentei algumas coisas, à mão, que estão aqui no documento. Esses acréscimos surgiram da conversa com o Zanini. Ele fez cópias, de mimeógrafo, e entregou à equipe de escritores na primeira reunião que ele convocou e que se realizou no Centro de Estudos ASTER⁴. Era, eu penso, uma utopia do Zanini que os autores ouviriam uma jovem pesquisadora e educadora, naquela época [risos]. Ele fazia muitas perguntas a mim, ele me ouvia. Ele trazia perguntas sobre educação e eu respondia. Daí havia muitas discussões sobre educação e algo com que ele se preocupava muito era relacionado aos modos como se dá a comunicação da história da arte. Como ele fazia isso, eu penso que ele achava que os outros fariam também e eu acho que esse texto não deu em nada, chamou atenção para algumas coisas, mas eu, como a pessoa que escreveu e participou da reunião, eu sentia que faziam uma leitura de que eu, uma jovem professora, trazia algo de relevante, chamava atenção para algumas coisas interessantes na história da arte, e, por isso, me trataram bem naquela reunião, mas com relação ao texto, às orientações que eu escrevi, acho que fizeram a história da forma como queriam fazer, como queriam escrever. Essa era minha sensação, fui tratada com muito respeito, com receptividade, mas não houve uma pergunta sobre o texto e se não há perguntas é porque não é importante, não ecoou nada. Agora, veja bem, era um time e tanto de autores muito importantes. Lina Bo Bardi estava nesse projeto, ela esteve na reunião, mas não continuou no projeto, ela disse que não poderia escrever o texto e o Mariano Carneiro da Cunha entrou para o projeto com a saída da Lina [Bo Bardi], mas ela estava lá; tinha também o Flavio Motta, o Mario Barata. Eu me senti muito metida e era mesmo E os textos publicados são ótimos, essa é uma verdade, são muito bons! O Zanini consegue, com esses dois volumes, uma história da arte em que se trabalha e se estuda prestando atenção a arte afro, arte indígena no Brasil e ao ensino da arte. Eu penso que não existe, ainda, uma produção de história da arte que tenha o ensino como capítulo integrante da obra, além dessa organizada pelo Zanini, no Brasil. Isso mostra a valorização da educação, por ele.

GEPABOF [Rejane]: Em que ano se realiza essa reunião e apresentação do texto de orientações?

Ana Mae Barbosa: Eu não lembro.

GEPABOF[Sidiney]: O livro é publicado em 1983...

Ana Mae Barbosa: ...então a reunião deve ter acontecido em 1980 ou 81. Eu estava chegando dos EUA, onde havia terminado o doutorado, todas as teorias estavam bem presentes em mim, havia feito muitas leituras e elas estavam bem vivas em minha memória. Era bem recente. Hoje eu teria seguido o caminho da decolonização, como tentativa de sistematização de escrita da história do ensino de artes.

GEPABOF [Afonso]: Na introdução da obra, Walter Zanini esclarece que dado o contexto de publicação dos livros, não foram privilegiados somente historiadores da arte, o que fez, por outro lado, com que essa versão da história da arte brasileira, organizada por ele, abrisse, de alguma maneira, o campo historiográfico, para o trabalho de antropólogos e sociólogos como Darcy Ribeiro, Vicente Salles. Naquele momento, de qualquer maneira, o Comitê Brasileiro de História da Arte [CBHA], já existia e somente alguns dos associados ao CBHA participaram do projeto. Você poderia pensar e esclarecer se com “dado o contexto”, mencionado por Zanini, ele queria dizer, talvez, que não encontrou, entre os seus pares do CBHA, membros atualizados ou com uma perspectiva mais abrangente que chega as raízes da antropologia e da sociologia e, por isso, chamou, diretamente, colaboradores ligados a essas áreas? [desconfiança que eu tenho] Ou, Zanini se referia, mais especificamente, aquela época, a não terem um campo grande ou número grande de historiadores da arte, na acepção mais stricto sensu, do termo? Você poderia jogar um pouco de luz sobre esta questão?

Ana Mae Barbosa: Bom, eu penso que o Zanini era uma pessoa que não depreciava ninguém. Eu penso que o CBHA era bem-visto pelo Zanini, mas ele estava reunindo historiadores mais engajados com educação, com a universidade e outros pesquisadores e historiadores autônomos também. Eu penso que ele era até muito orgulhoso do CBHA, muito, dava muita importância ao CBHA, no Brasil. Mas, Aby Warburg já era uma referência naquela época. Tanto que eu fiz uma entrevista com Ernst Gombrich no Instituto Warburg em Londres em 1981 que está no livro “Arte/Educação: leituras no subsolo”, publicado pela Cortez, em 2002. Já se lia Warburg no Brasil, ele foi esquecido e agora há uma retomada. Então, eu penso que essa abertura para a antropologia era algo consciente do Zanini, que era alguém que trabalhava muito a partir de sua própria experiência. Se analisarmos suas ações, se fizermos um percurso pelo trabalho dele, vamos perceber que ele valorizava muito a experiência dele e essa experiência era de ensinar arte em uma faculdade de História e de Antropologia, a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas [FFLCH, da USP]. Essas experiências de jovens marcam muito, pois é a hora que queremos dizer nossas palavras ao mundo, citando Paulo Freire, e aí essas palavras ficam arraigadas entre nós. Ele era jovem ainda. Na velhice, muitas vezes, como eu posso experienciar hoje, há a tentação de deixar certas cargas de experiências da juventude e tentar construir essa outra experiência de tempos reformuladores. Na hora de escrever o livro, ele se pautou por isso, pela grandeza que ele pensava ter sido a criação daquela faculdade de filosofia e como foi profícuo o trabalho de filósofos, antropólogos, sociólogos e historiadores juntos na FFLCH. É uma característica de todos eles, de todos os grandes da FFLCH, sendo o último deles o Alfredo Bosi, ter um poli-conhecimento, de relacionar antropologia com história, sociologia com literatura; vemos, por exemplo, Antonio Cândido e alguns de seus discípulos, como Roberto Schwartz, também. A Faculdade de Filosofia era um poço de interdisciplinaridade, sem ter sido implantada interdisciplinarmente, era a relação entre eles, era um locus de conhecimento interligado e havia uma contaminação tremenda de uns com os outros. É por aí, penso, que o Zanini pretendeu escrever a história da arte apresentada no livro, a visão dele era a visão da atuação do que eu chamo de “os grandes da FFLCH”, embora houvesse as grandes mulheres também.

GEPABOF [Sidiney]: Não por acaso, a partir do que você nos diz, um historiador, Ulpiano Bezerra de Meneses, abre os capítulos do *Livro I de História Geral da Arte no Brasil*, seguido pelo sociólogo Darcy Ribeiro. Agora, vou trazer minha pergunta que segue pela via do ensino de arte. Penso que a presença do seu texto nesse livro, ela própria algo inaugural, pensando no modo como trata e os temas trabalhados em seus capítulos, é uma novidade também a presença de um texto sobre ensino de arte em um livro de história da arte. Como você percebeu e percebe, hoje, a recepção desse texto, pode comentar sobre essa questão?

Ana Mae Barbosa: Na hora da publicação foi zero. Não tinha história do ensino de arte. Quando começo a me interessar pela história do ensino de arte não tínhamos sequer uma boa história da educação e de ensino da arte havia somente duas publicações, uma delas o livro de Gonzaga Duque e outra da qual me recordo o título, “A inquietação das Abelhas”, até engraçado, do Angione Costa. Ambos sobre a Escola

de Belas Artes [EBA]. Era isso que tínhamos e de educação não tinha quase nada. Então, na época da publicação do texto eu não senti nenhum tipo de repercussão.

GEPABOF [Rejane]: Mas, a publicação desse texto é concomitante com a publicação de seus primeiros livros de história do ensino de artes.

Ana Mae Barbosa: Sim. Em 1983 é publicado esse livro do Zanini, em 1982 tem a publicação do livro *Recorte e colagem* [influências de John Dewey no ensino da arte no Brasil, pela Editora Autores Associados/Editora Cortez]. Penso que o que aconteceu ao ter escrito o texto para o livro de história da arte, um capítulo sobre a história do ensino de arte, foi a valorização da história do ensino de arte academicamente, trouxe prestígio à história do ensino de arte.

GEPABOF [Rejane]: Eu quero pontuar algo sobre isso que você está trazendo, mas também sobre um fato que você comenta: de não ter recebido bolsas de estudo para realizar suas pesquisas, com justificativas das agências de fomento de arte não ser, naquele momento, considerada uma área de conhecimento. Esse movimento de publicação das suas pesquisas vai mapeando, vai dando um contorno a esse campo da arte, para que ele passe a ser reconhecido como campo de conhecimento, no final da década de 1980 e década de 1990, no Brasil.

Ana Mae Barbosa: Sim, vai mapeando. Eu nunca me senti escritora. Eu sempre me senti arte/educadora, professora e pesquisadora, mas o meu ativismo como arte/educadora me levou a sempre me preocupar em escrever, para defender a área. Eu sempre me vi como uma mapeadora, não tenho gosto por pegar detalhes da vida de alguém, a obra de alguém, por exemplo, e aprofundar sobre isso; eu não gosto de escrever teses, eu gosto de escrever ensaios, por isso sempre me vi como mapeadora. Minha ambição é chegar a mapear todo o ensino da arte no Brasil. Está me faltando a década de 1950, período do qual está muito bem estudada a Escolinha de Arte do Brasil e outras Escolinhas, como a de São Paulo e o Movimento Escolinhas de Arte que já pega as décadas seguintes, de 1960 e 1970. Estou preocupada com a década de 1950, porque foi um período riquíssimo de experiências, quero ter tempo para mapear, mas não somente mapear, também precisa tipificar e relacionar com outros tempos e experiências. Fico muito feliz ao mapear e alguém pegar algo dali para aprofundar, como você [Rejane] fez com Mario de Andrade. Meu movimento foi de colocar-lo no mapa da história do ensino de arte, dar destaque a dois artigos dele sobre o assunto, a criação dos parques infantis e da biblioteca infantil e a sua participação na Universidade do Distrito Federal (UDF), mas você Rejane, aprofunda a partir dos desenhos de crianças da coleção dele. Fico feliz porque passo a conhecer sujeitos e experiências de modo aprofundado e algumas vezes, como no caso do José Roberto Pereira Peres, que me mostram outras possibilidades de leitura, como José Roberto fez sobre a atuação do Nereu Sampaio. O Sidiney [Peterson], ao pesquisar sobre o Curso Intensivo de Arte na Educação, aprofunda muito aquilo que eu somente apontava em meus textos e aí vou seguindo nessa forma de trabalho que não é cartografia, no sentido de Deleuze e Guattari, é mapeamento. Eu sou uma mapeadora.

GEPABOF [Sidiney]: Você está falando desse seu modo de trabalhar e penso que seja interessante ouvir sobre a forma como você organiza o seu texto. Ao ler o seu texto pensei logo no livro *Redesenhando o desenho: educadores, política e história* [publicado por Ana Mae, em 2015, pela Editora Cortez], pela metodologia ou, talvez, sistema empregado na apresentação dos temas abordados. Em ambos você trabalha com tópicos, realça certos momentos, personagens e experiências dos quais, como você disse, saíram outros estudos.

Ana Mae Barbosa: Sim, é verdade. Eu acho interessante a relação que você faz. Tenho muita preocupação, ao escrever, com o contexto. O contexto diz mais do que eu posso dizer, busco mapear o contexto e aí

quem vai ler o texto pode soltar sua imaginação; por exemplo, agora estou trabalhando com história do ensino de design e como isso começa, no Rio de Janeiro, como a urbanização da cidade vai despertar um certo interesse por design. No fim vai despertar um interesse por arquitetura, design. Falar um pouco da exposição industrial nacional de 1808, entender como o design estava transpirando naquela exposição, depois a exposição de 1922, como foi que outras perspectivas de design e arquitetura vieram daquilo tudo e o desmonte do *Morro do Castelo*, as consequências sociais com esse desmonte que para alargar a qualidade da vista, da elite, para a Baía de Guanabara, destruiu a moradia da população pobre. Estou nesse momento, na tentativa de mapear a vida social daquele momento, para depois entrar com os primeiros professores, como e o que ensinavam sobre design. Eu não sei nomear isso, eu diria que eu parto do amplo, como aprendi com Zanini, percebendo as contaminações de outras áreas que podem auxiliar na escrita de uma história do ensino de design. Eu vejo minha metodologia como um trabalho que parte da síntese de momentos históricos para a análise, buscando demonstrar como operavam juntas as variáveis. Nisso estou mapeando, contextualizando e apresentando personagens e experiências que depois serão aprofundados por outras pesquisadoras e pesquisadores. É assim que eu trabalho, é minha metodologia que Paulo Freire dizia ser analítico sintética.

GEPABOF [Sidiney]: Falamos desde uma perspectiva de metodologia de pesquisa e pensando numa perspectiva de metodologia para o ensino de artes, como também para a pesquisa em arte/educação, artes, me parece algo muito relacionado à contextualização da Abordagem Triangular.

Ana Mae Barbosa: Sim. Muito. A contextualização, para mim, é algo básico para se aprender conscientemente. É uma tomada de consciência para o mundo que se vive, porque se começa a analisar certas circunstâncias, as coisas parecem ocasionais, mas não são, são interligadas para atingir um determinado objetivo. Hoje penso que as mulheres negras estão realizando um trabalho magnífico. Em seus trabalhos, elas vêm nos mostrando que nada era gratuito ou por acaso na exclusão das pessoas negras, tudo era preparado para fortalecer, ainda mais, o racismo.

GEPABOF [Rejane]: Diante desse comentário, como forma de fechar nossa conversa e aproveitando sua fala sobre as mulheres negras, com a perspectiva da decolonialidade e da colonialidade que se faz muito presente nessa história da arte do Brasil, ainda que se apresente com o objetivo de construir uma história da arte no Brasil o quanto ela é dependente da história da arte europeia, hegemônica. Trazendo isso para o campo do ensino de artes e pensando em sua ideia de que esse movimento historiográfico continue, que possamos estimular o desejo das pessoas por trabalhar com história, como você apontaria uma perspectiva decolonial para a história do ensino de artes? Que questões nos poderíamos pensar como importantes para olhar e para trabalhar desde a história numa perspectiva decolonial?

Ana Mae Barbosa: Eu penso que uma coisa importantíssima é nos questionarmos de onde vem cada coisa que é ensinada nos cursos de formação em artes, como nos chegaram? Como são apresentadas, como uma perspectiva ou como verdade? Precisamos rever nossas práticas, de onde vieram, como nos chegaram? Precisamos refletir se estamos sendo, de forma inconsciente, veículo de colonialismos. Como podemos reverter isso? Eu penso que nos perguntar sobre essas questões é uma possibilidade, é um caminho. E a construção da história é fundamental para uma prática decolonial, inclusive para chegarmos a um equilíbrio, não temos que rejeitar as teorias, as interpretações, podemos escolher, o grupo escolhe. Veja, temos o nosso grupo [GEPABOF] e trabalhamos de modo integral, pois não estamos com um projeto único, mas nos reunimos para discutir o que aconteceu durante a semana, nos encontramos para falar sobre nós e sempre conversamos, ainda que não planejado, sobre o ensino de artes. Sempre finalizamos nossas reuniões com uma problemática, de ordem teórica. Lembro dos nossos primeiros encontros na pandemia em que combinamos que trataríamos sobre as coisas da vida e desde aquele início terminávamos sempre falando do ensino de arte, por que? Porque ensino de artes

é uma coisa das nossas vidas, é básico para o nosso grupo. Estudar a história é muito importante, nós precisamos olhar para a história para nos ver, nos encontrarmos nessa história para buscar entender como essa história nos representa ou não. Precisamos de história como forma de conscientização.

...

Os diálogos aqui apresentados, com Ana Mae Barbosa, foram realizados de forma presencial por Sidiney Peterson e Rejane Coutinho, no dia 10 de setembro de 2022. Durante o encontro também foram realizadas perguntas, elaboradas por Afonso Medeiros, enviadas antecipadamente via *Whatsapp*. Por se tratar de um diálogo que vem sendo discutido em grupo para este dossiê, desde reuniões anteriores ao momento do encontro, entendemos que se trata de um trabalho coletivo e colaborativo e optamos por utilizar a sigla do Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte/Educação Borrando Fronteiras (GEPABOF) nas perguntas.

A seguir, com autorização de Ana Mae Barbosa, reproduzimos o texto/arquivo provocador desses diálogos.

Ana Mae T. B. Barbosa

Minha primeira dificuldade em determinar alguns pontos metodo lógicos para melhor orientar didaticamente nossos textos se vincula a dependência de qualquer metodologia em relação a pressupostos filosóficos.

Teria portanto que encontrar uma interpretação comum da historiografia da arte que nos ligue.

Os métodos, e as recomendações didáticas, só clarificam-se apropriados ou derivados de uma concepção acerca da natureza da área ou do conteúdo a ser estudado.

Qual a natureza do pensamento histórico? Qual a natureza da história da arte? Como consideramos o problema da objetividade da história da arte? Para ser objetiva a história da arte deve ser crítica? Podemos ou devemos evitar a avaliação crítica na apresentação dos dados? (Quentin Bell, 1975). Pode ou deve ser a história da arte uma crônica do trabalho, gosto e opinião dos outros? (Michael Levey, Assoc. of Art Historians).

O que nós pensamos que deve ser a história da arte? Deve a história da arte e a filosofia da arte permanecer ^{em} escrupulosamente ~~se~~ separadas como recomendam os neo positivistas? É possível uma história da arte sem juízo de valor por parte do historiador?

Devemos conceder lugar as nossas ^{as} idiosincrasias na apresentação dos dados e as nossas interpretações excêntricas destes dados, como recomendam os historiadores fenomenologistas?

De todas as disciplinas históricas a história da arte é a mais difícil de explicitar como sistema porque é fundamentalmente dialética: ela é o passado de objetos que em sua maioria permaneceram presentes. Enfim estou propondo alguns princípios metodológicos sem grande convicção porque não se originaram de uma discussão do grupo mas apenas de uma necessidade de dar coerência ao livro e facilitar a assimilação cognitiva.

Parti de uma posição "pluralista" (M. H. Abrams, 1972) frente a história da arte na tentativa de articular racionalidade e imaginação (Hayden White, 1973).

Para mim o julgamento histórico da arte está associado ao valor e este valor é determinado por dados informados pela objetividade cultural (canões de valor transmitidos pela nossa civilização), e pela subjetividade do historiador.

Em um ensaio de história da arte nossa escolha de nomes e obras já é uma expressão de valor e a ênfase dada a alguns nomes e/ou obras uma confirmação de valor.

Para efeitos didáticos considero separadamente tres aspectos do ensaio da história da arte.

- 1- Informação
- 2- Interpretação
- 3- Narrativa verbal e visual

Algumas recomendações acerca de:

1. Informação

1.1. Entre os diversos estudos devemos procurar obedecer à coerência na apresentação dos dados embora haja divergência na interpretação .

1.1.1. Uma periodização uniforme será necessário. Ex: o romantismo deve ter a mesma referência cronológica para todos nós.

1.1.2. Acordo sobre normatividade quanto as caracterizações gerais embora a idéia que fazemos daquela normatividade varie de acordo com as circunstancias (procurar deixar intacto o sentido normativo).

1.1.3. Generalizações extensivas a outros campos ou períodos devem ser confirmadas pelo texto destinado a estudar a área ou época específica.

1.1.3.1. Generalizações desconfirmadas por dados do especialista na área ou período tem que ser eliminadas

1.1.3.2. Generalizações determinadas pelo conjunto de interpretação do autor sem desmentir os dados do especialista embora contrárias à interpretação daquele devem permanecer.

1.2. Tentar o equilíbrio quantitativo de dados acerca do momento histórico, artistas individuais e obras de arte singulares de um período ou categoria (por categoria quero dizer: arte negro; ensino da arte etc.). Quando a ênfase é maior

nos dados caracterizadores do momento histórico há o perigo do texto parecer verbete de enciclopédia.

- 1.3. Explicitar sempre que possível os métodos, e estratégias ou técnicas usados para a coleta dos dados e obtenção da informação. Em geral o método de pesquisa influe no conteúdo e quando explicitado ajuda o entendimento da informação. Além disto a escolha do método de pesquisa não é somente um problema de adequação mas de posicionamento ^{teórico} técnico do pesquisador influenciando na configuração da informação.
- 1.4. Como o que permanece implícito em um texto será levado à superfície em outros textos, remeter sempre para explicitação ou aprofundamento de informação aos outros trabalhos constantes da obra. Isto ajuda o estudante a entender como as coisas (fatos, teorias e obras) se ligam umas as outras.
- 1.5. Não descrever obras que não possam ser mostradas em ilustração.
- 1.6. Se for absolutamente necessário mencionar autores e/ou obras dos quais não se possa apresentar ilustrações, indicar outros livros ou museus onde se possa ver as citadas obras ou obras dos autores citados.
- 1.7. Muito rigor no que mencionar e excluir para evitar a listagem de nomes de autores e obras que significarão pouco para os que não conhecem os autores e obras em questão e seriam ^{em} superfluos para os que conhecem.
- 1.8. Na seleção de autores e obras procurar o equilíbrio entre a apresentação de uma amostragem que corresponda a uma caracterização global do período ou categoria e a apresentação de uma amostragem baseada na abordagem pessoal. Esta abordagem pessoal ou originalidade de escolha deve ser explicitada (favoritismo pessoal, reinterpretação pessoal das características do período ou categoria, etc.)
- 1.9. Dosar as imagens de pintura, escultura e arquitetura de uma maneira que a própria quantidade reflita a importância dada a cada uma delas no período ou categoria.
- 1.10. Dar sempre que possível informações necessárias à caracterização do público do período estudado.

2. Interpretação

A interpretação aqui tem duplo sentido de significado dos dados em si e significado para o autor ("meaning" e "significance", E.D. Hirsch, 1967).

- 2.1. Explicitar o método utilizado para o tratamento da informação. A posição "pluralista" com a qual me identifiquei no início deste texto admite um método para a pesquisa (coleta de dados) e outro para a interpretação.
- 2.2. Explicitar os conceitos teóricos utilizados para a explicação dos dados isto é a moldura teórica utilizada para a conceituação dos dados.
Dizendo melhor explicitar as estratégias conceituais através das quais explica ou interpreta os dados quer sejam conceitos relativos a história da arte quer sejam tomadas de empréstimo ^a de outras áreas de conhecimento.
- 2.3. Esclarecer os princípios de argumentação. Deixar claro as bases psicológicas, sociológicas ou filosóficas ou etc. com as quais constroi a argumentação.
- 2.4. Explicitar a natureza do julgamento sobre a importância das obras, autores, etc. (quer seja ^{de natureza} estética, técnica ou implicação ideológica).
- 2.5. Na valorização, tentar o equilíbrio quantitativo entre o valor histórico e o valor estético, isto é, usar análise de obras que foram o ponto de partida de uma transformação ou desenvolvimento e obras de especial significação estética embora representem uma continuidade cultural e estrutural (Grew^{om}-brich, 1976).

3. Narrativa Verbal e visual

- 3.1. Tentar contruir o enredo verbal e o enredo visual paralelamente.
- 3.2. Evitar o jargão
- 3.3. Usar a linguagem comum, embora evitando o risco de parecer casual e não profissional.
- 3.4. Restringir o número de termos técnicos e fornecer uma espécie de glossário deles.

3.5. Lembrar que a linguagem verbal não é somente uma descrição do conteúdo da história da arte mas conteúdo em si mesma ser vindo portanto como um paradigma pré crítico do que uma ex-planação histórica deve ser.

3.6. Indicar o formato a ser empregado para o material visual e se possível uniformizar o formato.

3.7. Uniformizar o formato das citações e das notas de pé de página (evitá-las sempre que possível, pois destroem o leitor)

3.8. Uniformizar a enunciação (uso do verbo em 1ª. pessoa do singular ou plural, etc.)

3.9. Uniformizar a bibliografia e decidir

3.9.1. Se deve ser dividida em bibliografia essencial e bibliografia para aprofundamento de conhecimento.

3.9.2. Se deve ser reunida no fim do livro ou

3.9.3. No fim de cada capítulo a bibliografia essencial e as sugestões para as leituras mais aprofundadas no fim do livro subdivididas por áreas.

3.9.4. No fim de cada capítulo a bibliografia essencial e as sugestões para leituras mais aprofundadas.

3.10. Todos devemos ler todos os textos.

3.11 - Estabelecer o menor número possível de subdivisões no texto - subtítulos

3.12. Seguir se possível a linha de

3.12.1 - no início do texto dizer o que vai dizer (introdução)

3.12.2 - Dizer o que se propoz a dizer

3.12.3 - Resumir o que foi dito (conclusão)

Bibliog.

Fontes

Estado da Questão.

You reserve over este
Esta confusão pedação

Theresa
il. Vila
pet
m. iguata

NOTAS

01. O Grupo GEPABOF conta com as/os seguintes integrantes: Ana Mae Barbosa (UAM) - vice-coordenadora, Rejane G. Coutinho (IA-UNESP) - coordenadora, Sidiney Peterson F. de Lima (IA-UNESP), José Afonso Medeiros (UFPA), Lucia G. Pimentel (UFMG), Leda Maria de B. Guimarães (UFG) e Maria das Vitórias N. do Amaral (UFPE).

02. Ana Mae se refere ao *Grupo de Bloomsbury*, ou apenas *Bloomsbury*, como seus participantes geralmente se autodenominavam, foi um grupo de artistas e intelectuais britânicos[1] que existiu entre 1905 e o fim da II Guerra Mundial.

03. Empresa de design fundada por membros do *Grupo Bloomsbury* e criada em julho de 1913.

04. Ana Mae Barbosa se refere ao Centro de Estudos ASTER, um híbrido entre ateliê e escola dedicado principalmente à formação de artistas visuais na cidade de São Paulo entre 1978 e 1981. No ASTER, foram realizadas tanto palestras, conferências e cursos teóricos ligados a disciplinas como História da Arte, Filosofia e Ensino de Arte, como também cursos de criação artística ligados às Artes Visuais, especialmente às técnicas de gravura. Para maiores informações ver: SAYÃO, Bruno. Constelação ASTER: histórias de um centro de estudos de arte em São Paulo (1978-1981), disponível em: [https://www.academia.edu/50274298/Constelação_ASTER_histórias_de_um_centro_de_estudos_de_arte_em_São_Paulo_1978_1981_](https://www.academia.edu/50274298/Constela%C3%A7%C3%A3o_ASTER_hist%C3%B3rias_de_um_centro_de_estudos_de_arte_em_S%C3%A3o_Paulo_1978_1981_)

05. O Morro do Castelo foi um acidente geográfico que existiu na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil. O morro foi um dos pontos de fundação da cidade no século XVI e abrigou marcos históricos de grande importância, como fortalezas coloniais e os edifícios dos jesuítas. Apesar disso, foi destruído numa reforma urbanística em 1922.