

“E daí?”, afinal “Para que história?": das histórias e memórias sobre arte e educação como resistências

*E daí?, after all Para que história?:
from histories and memories about art
and education as resistance*

*E daí?, al fin Para que história?: de historias
y memorias sobre arte y educación
como resistencia*

Rita Luciana Berti Bredariolli

Instituição: Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

E-mail: ritabredariolli@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2739-6933>

RESUMO:

Não há retrocesso, somente a constelação de tempos heterogêneos saturados de agora. Esse texto é dedicado a atos de resistência como reação, contrariedade, oposição, insubmissão, persistência, sobrevivência. Como matéria e atributo da história e da memória, potências de reconhecimento e reverberação desses modos de existência. Formas de atuação política. Sua escrita seguiu a atualização de uma pergunta designada, em 1983, como título de um texto em defesa da história e memória para a revitalização e fortalecimento de um campo de conhecimento dedicado à investigação das delicadas e potentes relações entre arte e educação: “Para que história?”

Palavras-chave: Arte. Educação. História. Memória. Resistência.

ABSTRACT:

There is no backward, only the constellation of heterogeneous times saturated of now. This text is dedicated to acts of resistance as reaction, opposition, opposition,

insubmission, persistence, survival. As a substance and attribute of history and memory, powers of recognition and reverberation of these modes of existence. Forms of political action. Its writing followed the updating of a question designated in 1983 as the title of a text in defense of history and memory for the revitalization and reinforcement of a field of knowledge dedicated to the investigation of the delicate and potent relations between art and education: *Para que história?*

Keywords: *Art. Education. History. Memory. Resistance.*

RESUMEN:

No hay retroceso, solo la constelación de tiempos heterogéneos saturados de ahora. Este texto está dedicado a actos de resistencia como reacción, oposición, oposición, insumisión, persistencia, supervivencia. Como sustancia y atributo de la historia y la memoria, poderes de reconocimiento y reverberación de estos modos de existencia. Formas de acción política. Su escrito siguió a la actualización de una pregunta designada en 1983 como el título de un texto en defensa de la historia y la memoria para la revitalización y el fortalecimiento de un campo de conocimiento dedicado a la investigación de las relaciones delicadas y potentes entre el arte y la educación: *Para que história?*

Palabras clave: *Arte. Educación. Historia. Memoria. Resistencia.*

Artigo recebido em: 15/05/2020

Artigo aprovado em: 22/09/2020

Introdução

Na verdade: o agora é a imagem mais íntima do ocorrido.
Walter Benjamin (2009, p. 948)

*É a memória que o historiador convoca e
interroga, não exatamente “o passado”.*
Georges Didi-Huberman (2015, p. 41)

Faz algum tempo, há mais ou menos quatro, quase cinco anos, que vem circulando certa sensação de que nossa história está em retrocesso. Perplexos como o “anjo” de Klee-Benjamin, vemos nada mais que o acúmulo de escombros de uma história arruinada. Mas, diferentes do “anjo da história”, nossos rostos estão voltados ao presente. Inconsolados, porque habituados à imagem de uma redenção progressiva, vemos esse presente como passado em correspondência à história idealizada como trajetória uniforme feita de exatos passados e promessa de redentor futuro. Nossa relação com a história foi conformada, persistentemente, pela crença em inexistências. A recorrência ao retrocesso reincide a experiência da história desprovida de presente, inscrita sensivelmente em nossos corpos por forja simbólica. “Ordem e Progresso”, herança de contínuas refundações colonizadoras, ostentados no “lindo pendão da esperança”, no “símbolo augusto da paz”, a escamotear presentes brutais em eterna promessa do promissor futuro. Somos o “país do futuro”, da esperança e da paz. Somos o país da prestidigitação, da dissimulação, das presentes *notícias falsas*, da pós-verdade, da necropolítica (MBEMBE, 2018), do capitalismo gore (TRIANA, 2010). “E daí?”. Mas somos também resistências e contrapartidas, ainda somos, apesar de tudo, história.

Faz algum tempo, há mais ou menos quatro, quase cinco anos, bem mais que isso, o truque ilusionista, descoberto, foi feito suporte para sua revelação, e o lema prestidigitador começou a ser substituído pela revelação de existências, de realidades atuais. O “querido símbolo da terra”, passou a estampar outros lemas. Do “teu vulto sagrado”, pudemos então contemplar eloquentes sínteses do escárnio ao qual somos submetidos cotidianamente já faz algum tempo, há mais ou menos quatro, quase cinco anos, bem mais que isso. De “com supremo, com tudo”, história talvez já quase esquecida pela cultivada preservação de descaso à memória, até o abjeto “E daí?”. Somos o país da abjeção, mas também de subjetividades como a de Marielle Franco, homenageada em 2019 pela

Estação Primeira de Mangueira, com o samba enredo “Histórias para ninar gente grande”. Tirando a “poeira dos porões”, abrindo alas para os “heróis dos barracões”, a escola de samba cantou a “história que a história não conta”, com “versos que o livro apagou”. A história do “sangue retinto pisado atrás do herói emoldurado”. A história de luta de “índios, negros e pobres”, como estampado na bandeira brasileira tornada verde e rosa que encerrou a passagem dessa manifestação cultural, artística, política.

Não somos o “país do futuro”, mas também não o do passado. Nossa história é o agora. Sua realização e preservação pela montagem de sobrevivências e lembranças são feitas a partir desse tempo presente tensionado, emaranhado por outros. Ao invés do progresso, do tempo homogêneo idealizado, crivado de ausências sucessivas em evolução, o processo, contínuo, pleno de impurezas temporais, falhas, rupturas, heterogeneidades. A história e a memória, assim como sua elaboração ficcional, como historiografia e lembrança, têm como lugar de origem e enunciação o presente suspenso em sua feitura. O presente em atualização.

Não somos o “país do futuro”, nem estamos retrocedendo. Estamos a viver e escrever histórias a partir daqui, do presente instável de nossa presença no mundo. E nessa escrita, embrenhados estão nossos afetos, nossos conhecimentos e reconhecimentos, nossas opções de estar no mundo, o vislumbre de desejos. Portanto, esse presente não deixa de ser futuro, nem passado, em contínuo – mesmo que imperceptível – processo de transformação. Escrever – ou viver – histórias, entendemos aqui, não é lidar com a imobilidade, com o determinado, o derradeiro, com o “passado exato”. É uma lida com o movimento, com impurezas, incertezas, incoerências, contradições, inexactidões. Ao narrar histórias, colocamos tempos diversos em movimento, atualizamos e revolvemos acontecimentos pela montagem de sobrevivências. Embaralhamos o que consideramos passado, presente e futuro, sempre a partir do agora impreciso da narrativa. Um movimento enleado ao da memória e ao da imaginação.

Para Walter Benjamin, a história ocupa, como lugar de sua construção, um tempo saturado de “agoras”, oposto de um tempo “homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 2010, p. 229). Ninguém teria insistido tanto no presente do historiador quanto Walter Benjamin, de acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 198).

Quem se propõe a ficcionar a história, deveria assumir, para Benjamin, a posição de cronista, de quem recolhe o descartado e de quem faz escavações, atentos ao cotidiano e aos mais ínfimos detalhes dos vestígios da produção e do consumo sobreviventes nos estratos de tempos. Dessa atenção e nessa atenção irromperia a história, não de uma relação temporal entre passado e presente, mas eclodida da relação entre o *pretérito* e o *agora*, que seria dialética e de natureza imagética. Para Benjamin, não caberia “dizer que o passado ilumina o presente ou o presente ilumina o passado” (BENJAMIN, 2009, p. 504). Talvez porque isso significaria manter a história como uma disposição de acontecimentos imobilizados, desfiada entre os dedos do historiador como as “contas de um rosário” (BENJAMIN, 2010, p. 232).

O trato com a história, para Benjamin, segue o movimento da memória e da imaginação, sua escrita acompanha o desenho de constelações, criado pelas associações geradas à medida da revolução dos estratos de tempo, que preservam em sedimentação as sobrevivências assumidas como mônadas.¹ “E nesse conjunto de imagens ‘em via de nascer’, Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 171), que vai se revelando na escrita “ela mesma ‘imagética’ – portadora e produtora de imagens, portadora e produtora de história” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 181).

Histórias são construídas no presente da sua escrita e rememoração. Presente pleno de emaranhados de outros muitos tempos. Passados, outros presentes e futuros amalgamados em potência, latentes à espera do momento de sua eclosão. Pupas a imagos. Tempos atualizados² em fricção ao presente suspenso e tensionado, “*aquele*” em que a história é escrita (BENJAMIN, 2010, p. 230). Para Benjamin, o “historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história”. No entanto, “nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico”. Ele será transformado em fatos históricos postumamente, na relação com “acontecimentos que podem estar dele separados por milênios”. Quem escreve a história deve captar a “configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior. Com isso, ele funda um conceito do presente como um ‘agora’”, infiltrado por estilhaços pretéritos de um por vir (BENJAMIN, 2010, p. 232).

REDARIOLLI, Rita Luciana Berti. “E daí?”, afinal “Para que história?": das histórias e memórias sobre arte e educação como resistências.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.10, n.20: nov.2020

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2020.20643>>

Enquanto escreve, o historiador confronta-se à aproximação de um “objeto memorizado”, mas ao aproximá-lo, para dele transformar em história, seu “solo originário” foi revolvido, foi “desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto”. Teríamos o

objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal. Jamais o tivemos, jamais o teremos. Somos portanto condenados às recordações encobridoras, ou então manter um olhar crítico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios *objets trouvés*³ (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 176).

Constatação que não determina a impossibilidade da história, mas a revela como anacrônica (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 176). Não se trata aqui de reduzir o passado a uma projeção estereotipada do presente, mas de considerar o filigranado de tempos heterogêneos que constituem o ocorrido, envolvendo reminiscências.

As ficções, as produções de sentido, sobre o passado são geradas nos vários presentes de muitas presenças, não somente daquelas que as escrevem, mas daquelas que as leem, daquelas que as memorizam, daquelas que as evocam em contações, daquelas que as escutam e recontam, daquelas que encontram e reencontram esses restos de muitos tempos. Todos esses “agoras”, e outros tantos, em “cognoscibilidade”, são potências constelares de reconhecimento e reverberação, de histórias e memórias, de resistências.

A história não seria exatamente uma “ciência do passado”, pois o “passado exato” não existe a não ser por meio de sua “decantação”. A prática historiográfica teria como fundamento uma “dúvida metódica”, sem idolatria ao passado ou mesmo ao presente, posto sob suspeita em confronto com a ideia de devir. Dessa exposição de argumentos do historiador Marc Bloch, Georges Didi-Huberman (2015, p. 39-41) destaca “duas orientações de pensamento” sobre a prática da historiografia e, em movimento dialético, podemos dizer, do entendimento sobre a história. A primeira que “não é exatamente o passado que constitui o objeto das disciplinas históricas”. Depois, que “não é exatamente uma ciência” a prática historiográfica, ou, o trabalho de historiadoras e historiadores. Da primeira proposição depreende a montagem de tempos heterogêneos, evocando o agenciamento “impuro” da memória; da segunda, infere a historiografia como poética, pelo agenciamento “impuro”, pela “montagem”, do saber. O “passado exato” é uma impossibilidade, pois os “fatos”, esses acontecimentos reais⁴ que definem esse tempo histórico, são constituídos pelas ações de uma

REDARIOLLI, Rita Luciana Berti. “E daí?”, afinal “Para que história?": das histórias e memórias sobre arte e educação como resistências.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.10, n.20: nov.2020

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2020.20643>>

multiplicidade inexata, designada gente. Por essa sua substância, configura-se como “agenciamento de anacronismos sutis, fibras de tempo entrelaçadas, campo arqueológico” a ser decifrado. “Esse tempo, que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória. É ela que decanta o passado de sua exatidão”, devolvendo-lhe as asperezas e sutilezas características das subjetividades responsáveis por sua constituição. O objeto da história seria a memória e não o passado. Ela é que seria “convocada e interrogada” durante a escritura da história.

Só há história rememorativa e mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é, também, fazer entrar o lobo no aprisco do cientismo. Pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou decantação do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41).

Em um pequeno texto publicado no número 6 da revista *Ar'te*, edição especial do periódico dedicado a Arte e Arte Educação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Ana Mae Tavares Barbosa (1983, p. 2-4) defende como necessário o conhecimento da história e afirma que a escrita da história é uma “tarefa analítica”, resultante de “ideologia, imaginação e plausibilidade”. Afirmação que encontra ressonância nas considerações sobre as dimensões mnemônica e poética do trabalho historiográfico, aliando as faculdades subjetivas ao plausível. Essa publicação, de 1983, foi intitulada pela pergunta “Para que história?”.

O título deste artigo é evidentemente uma referência a esse texto de Ana Mae Tavares Barbosa, mas que, por deslocamento, é incluído em sentido ambíguo e ambivalente. Por deslocamento e articulação com o desprezível “E daí?”, expressão retirada de um contexto especificamente ultrajante, mas aqui redimensionada em extensão generalizada, pois não se refere a uma manifestação isolada, lamentavelmente, é assumida, em apoio e identificação, por muitos.

“E daí?”, afinal “Para que história?” tenta guardar a tensão entre o desprezível e o necessário, buscando preservar em imagem as tensões que caracterizam a história, considerando tanto o atroz como sua contraparte, sem desconsiderar as nuances que formam o espectro dessa relação. Desprezo contra tudo o que deriva de estudos, reflexões, pesquisa, análise crítica, inflado pela truculência de quem não suporta a própria ignorância. Necessidade de reafirmar a fundamental

importância de todo esse processo de construção de conhecimentos para que o nefasto uso dessa expressão, tão simples, tão aparentemente inócua, seja reconhecido em sua gravidade e intolerabilidade.

“Para que história?”, o texto de 1983, era um elogio, defesa e justificativa dessa necessidade. Em seu caso específico, para que um campo de conhecimento, a arte educação, arte-educação, arte/educação, o ensino da arte, fosse reconhecido como tal. Esse texto fazia parte da luta pelo reconhecimento do trabalho de profissionais que se dedicavam a produção, ensino e aprendizagem da arte. Um ato político integrado a outros constituintes da história do ensino/aprendizagem da arte no Brasil. Uma história de lutas políticas e resistências. História constantemente atualizada pelo engajamento das subjetividades que a constituem. “Para que história?” integra um conjunto de atos ao longo do tempo que contribuíram para que nos entendêssemos e nos configurássemos como área específica de estudos, de pesquisa, de resistência política. “Para que história?”, por atualização, fez parte de livros como *Arte-Educação no Brasil* (BARBOSA, 1986), *Teoria e prática da educação artística* (BARBOSA, 1975), *John Dewey e o ensino de arte no Brasil* (BARBOSA, 2001), *Imagem do ensino da arte* (BARBOSA, 1991; 2009), *Tópicos utópicos* (BARBOSA, 1998) e outros escritos e publicados antes e depois de 1983. Referências fundamentais à revisão e à atualização epistemo-metodológica de nossos trabalhos. “Para que história?”, como potência de um ato, também estava presente nos três Simpósios Internacionais sobre o Ensino da Arte e sua História, realizados entre os anos de 1984 a 1989 (BARBOSA; SALES, 1990). Podemos dizer que também era mantido em atualização na organização de associações como a Federação de Arte/Educadores do Brasil – FAEB, criada em 1987 (BARBOSA, 2011), e em eventos como A Semana de Arte e Ensino (BARBOSA, 1980), realizada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1980, ou o XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão, realizado em 1983.

A edição especial da Revista *Arte*, que fez circular “Para que história?”, foi dedicada a esse Festival. Além desse texto de Ana Mae Barbosa, compunham essa publicação artigos sobre método para o trabalho com arte, as diferenças entre modos de produção e recepção da arte ocidental e oriental, a descrição de oficinas que aconteceriam nesse Festival de 1983, uma entrevista com o historiador da arte Ernst Gombrich e uma carta assinada com as iniciais A. L. F. sobre a prática do ensino e aprendizagem de arte. Essa edição integrou o referencial teórico para todas as pessoas que partici-

param do XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão em 1983. Professoras e professores de Arte da rede pública de ensino do estado de São Paulo frequentaram cursos, oficinas, shows, sessões de cinema, teatro, circo, assembleias e a cidade de Campos do Jordão durante o mês de julho de 1983, ocupando um espaço dedicado à música considerada erudita e à formação de jovens músicos concertistas. Espaço criado em 1970, durante o governo “biônico” de Abreu Sodré, primeiro governador de estado eleito indiretamente durante a ditadura civil-militar, instaurada em 1964, oficialmente concluída em 1985, atualizada permanentemente (TELES; SAFATLE, 2010), tanto pelo desprezo quanto pela distorção da memória e história.

Memória e história como narrativas, como construções discursivas, são manipuláveis, dependentes de quem as estão criando. Uma construção ideológica, que nem sempre visa à plausibilidade, algo que deveria ser assumido como princípio e fim desse trabalho. Atribuimos a escrita da história aos trabalhos de historiadoras e historiadores. Um trabalho específico, sistemático, condensado geralmente em textos, atualizados pela leitura, derivados de investigações e análises a partir de indícios insistentemente testados. Porém esse trabalho, delicado, rigoroso e específico, disputa espaços com outros de manipulação histórica e mnêmica, que proliferam aberrações em velocidade e extensão. Manejam a linguagem, em uma ou duas frases, criando impactos que incitam e desmobilizam, manipulando subjetividades. “E daí?”. O que vale como verdade é o equivalente ao nível de impacto causado (EMPOLI, 2019). Toda essa produção espúria é também substrato histórico e historiográfico. E assim, pela disputa entre histórias e histórias, vamos seguindo com a construção de nossa própria, a nossa íntima que funda e é fundada pelas histórias e memórias do coletivo de subjetividades.

“Para que história?” Pela insistência. Pela teima em preservar espaços de contrapartida, não para imobilizá-los protegidos e alheios ao horror, à mentira, à violência. Mas para fazer com que mobilizem a função de manter em vigor, de manter vivo, de atualizar, portanto, o sentido de resistência. Rememorar para não esquecer de que somos potência, apesar de tudo, apesar da profunda sensação de impotência. Escrever histórias para rememorar, para “recriar”, para “re-viver”, como disse Paulo Freire (FREIRE, 2001), para reentender que a vida não é “um espaço maravilhoso e liso”, não é utópica (FOUCAULT, 2000, p. XIII). Não é movimento estendido por sobre uma linha em progressão, orientado pela expectativa de redenção. Mas há de ser utópica se considerarmos a

noção de utopia como a “unidade inquebrantável entre a denúncia e o anúncio”, sendo essas palavras tomadas como “compromisso histórico” (FREIRE, 2001). O contexto de exposição dessa ideia é o livro *Pedagogia do oprimido*. Ela nos é revelada em uma nota de rodapé desdobrando argumentos sobre a “educação problematizadora”, dimensionada em “profética” e “esperançosa”. Em movimento, “revolucionária”, oposta à fixidez reacionária. Desse contexto, depreendemos esse “compromisso histórico” como luta contra a desigualdade e, como consequência, contra a intolerância e violência. Compromisso firmado pela atenção aos contextos os quais experimentamos como integrantes, de sua “leitura” ou análise à ação. Da interferência para a transformação, mesmo que mínima, mesmo que imperceptível. Processual, persistente e resistente ao que oprime, subjuga, violenta. Ao que mantém intactas as estruturas de opressão.

Importante lembrar que os manuscritos desse ensaio sobre a opressão foram concluídos em 1968, durante o exílio de Paulo Freire, decorrência da mesma situação política em que nasceu o primeiro Festival de Inverno de Campos do Jordão. E no mesmo ano de inauguração desses festivais, 1970, o texto é publicado pela primeira vez, mas não no Brasil. Aqui, sua publicação aconteceu somente quatro anos depois, durante o início da “lenta”, “gradual” e “segura” reabertura política. Paulo Freire retornou ao Brasil em 1980, após sancionada a Lei da Anistia, em agosto de 1979. Um dos primeiros eventos do qual participou foi a Semana de Arte e Ensino, realizado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, dedicado à “mudança da situação cultural e profissional humilhante” (SEMANA, 1980) de quem exercia o ensino e aprendizagem da arte.

Em 1982, seguindo a “progressiva” abertura, eleições diretas para governadores de estados foram realizadas. A opção por Franco Montoro, mesmo visto com “desconfiança” como “representante da direita” (AROUCHE, 2009), talvez tenha também resultado do desejo de restauração democrática. O XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão, o de 1983, foi inicialmente concebido ainda durante a campanha eleitoral, pela Comissão de Música, uma das comissões que contribuíram com a elaboração do plano de governo do então candidato do PMDB ao governo do estado de São Paulo. Cláudia Toni, Celso Delneri, Marco Antonio da Silva Ramos, Fábio Cintra, Sigrido Leventhal, José Pereira, Samuel Kerr, Terão Chebl e Juan Serrano formavam esse coletivo composto para repensar as políticas públicas estaduais para a cultura, especificamente para a área musical. De acordo com dois de seus integrantes, Cláudia Toni (2007) e Celso Delneri (2009), a concepção desse novo

modelo para os Festivais de Inverno de Campos do Jordão teve como inspiração outro festival que acontecia na cidade de Prados, em Minas Gerais, especialmente pela integração com a cidade. No entendimento dessa Comissão, o formato desses Festivais mantinha-os restritos a um “grupo privilegiado”, o que contrariava o sentido de política pública. Outra restrição indicada no Projeto (1983) elaborado por essa comissão era a da formação artística voltada, exclusivamente, a jovens concertistas, considerada “pouco democrática”. Dessas considerações, foi justificada e reivindicada a organização de um Festival pluralista, congregado por diferentes manifestações artístico-culturais, incluindo além da música erudita, a música popular, a dança, as artes visuais e audiovisuais, o teatro e o circo. Também foi destacada a necessária integração da comunidade local, moradores e visitantes da sede desse Festival, tornando a cidade de Campos do Jordão contexto de atuação artística, cultural e educacional. Por fim, outra mudança crucial, no sentido de expansão do alcance público desse evento, foi o redirecionamento das atividades de formação para professoras e professores de arte da rede pública de ensino do estado de São Paulo. Ao dedicar as oficinas e outras ações formativas a profissionais da educação, especificamente, do ensino e aprendizagem da arte, intencionava-se o movimento de multiplicação, numa lógica de ampliação e acesso de conhecimentos construídos sobre arte, educação e cultura, ao maior número de pessoas possível. O XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão foi idealizado e realizado como política pública restaurativa e reparadora pelo desejo democrático das subjetividades que o compuseram.

Existia um trabalho coletivo, um objetivo comum, um desejo mútuo (...) um desejo de artistas e educadores, naquele momento, de mostrar a importância da arte na educação. Isso acabou mobilizando vários setores que trabalhavam com arte/educação, naquele momento. Talvez isso tenha a ver com a importância da arte como um caminho de expressão dentro da ditadura, experiência muito recente para todos nós. Houve uma conjuntura que fez com que coisas acontecessem com muita força, muita vitalidade. Também um empenho da Secretaria de Cultura do Estado. Sem ela isso não teria acontecido. Acho que houve um desejo, tanto de artistas como do governo daquele período, de criar um pólo de discussão sobre a arte (MÜLLER, 2009).

A realização desse XIV Festival coube a uma articulação entre as secretarias estaduais de cultura e educação. Claudia Toni, vinculada à Secretaria Estadual de Cultura e responsável pela programação cultural desse evento, reuniu Glaucia Amaral e Ana Mae Barbosa, vinculada à Secretaria Estadual de Educação, para assumirem, respectivamente, as coordenações geral e pedagógica desse evento.

Duas folhas datilografadas, guardadas no acervo pessoal de Ana Mae Barbosa, indicavam registros de um dos trabalhos de composição das atividades pedagógicas desse festival pelo enunciado de uma reunião realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, datada de 8 de abril de 1983. A disposição do texto, bem como o teor dos fragmentos que a compunha, sugeria anotações inaugurais sobre a concepção pedagógica desse Festival. A integração com a cidade de Campos do Jordão, pautada pelo respeito às manifestações artístico-culturais locais e pelo reconhecimento da pluralidade em oposição à hegemonia cultural, foi um ponto destacado e reiterado. A importância do ato de “ler” a cidade de Campos do Jordão como ação fundamental para a interação cultural e o reconhecimento de que o Festival é um evento feito com a cidade, integrado a ela, preocupando-se com possíveis desdobramentos, foram também ressaltados. A cidade sede do Festival deveria ser assumida como contexto de uma intervenção artístico/educacional, e não como um cenário para deleite de um público exógeno e elitizado.

O conjunto de atividades artístico/educacionais, formado por cursos práticos, as oficinas, e teóricos, era caracterizado pela variabilidade de poéticas, proporcionando o contato com a multiplicidade característica da produção artística, incluindo as experimentações, críticas, com “novos” meios, como o vídeo-tape, a televisão e xerografia, e aquelas que tinham por tema a interação com espaços da cidade de Campos do Jordão e com sua comunidade em atenção a suas produções artístico-culturais, suas memórias e histórias. À produção, era aliada a “leitura crítica”, incluindo a dos meios de produção e dos próprios cursos, tanto por seus integrantes como pelos designados “críticos de residência” e “observadores-participantes”. O exercício crítico também foi tema do curso “Leitura crítica da televisão: a criança”, coordenado por José Manoel Morán e Mariazinha Fusari de Rezende.

A programação cultural desse Festival, vasta e múltipla em variadas apresentações de música, circo, teatro, artes visuais e audiovisuais, performances e produções cinematográficas, era também evidência da necessidade e desejo de contrariedade aos anos de impedimento democrático, pela ênfase na qualidade fundamental da arte e da cultura, o diverso.

Dessa história, ressaltamos aqui o desejo democrático como intervenção política, em seu sentido mesmo de atuação de subjetividades pela transgressão de uma ordem hegemônica, violadora e violenta, exercida pela garantia de estruturas opressivas e manutenção de poderes. Ressaltamos

essas subjetividades, que compuseram esses dias de julho de 1983, engendrando histórias e memórias atualizadas em nossas. Professoras e professores, como Mariângela Ferreira da Cunha Marcondes, Maria Cristina Santos Azevedo Souza Cesco e Acácio Arouche, nos deixaram suas memórias sobre arte e educação, entrelaçando suas histórias íntimas às histórias coletivas, relacionando posicionamentos de resistência a ordenações institucionais cerceadoras. Memórias compartilhadas, generosamente, enunciando imagens de ação de subjetividades políticas reagentes, gerando, permanentemente, insistentemente, resistências, apesar de tudo. A essas pessoas e tantas outras que compuseram aquele ato, e às que se mantêm atuantes em resistência a atrocidades, todo o nosso reconhecimento. Para elas, a história.

Das suas memórias preservadas sobre esse julho de 1983, imagens para designar esse Festival, suas reverberações e mais:

(...) em grau de importância, ocupam os dois últimos lugares, na hierarquia das disciplinas, a Educação Física e Educação Artística.

Deveria ser o contrário, pois são matérias formativas. Não foi isso que vi em Campos do Jordão. E há quantos anos, não é?! Em Campos, aprendíamos sobre a criança, sobre suas necessidades, seu desenvolvimento gráfico, só para citar assuntos relacionados à minha área. Desenvolvíamos a análise, a crítica, a flexibilidade. Tudo muda! A minha geração passou por transformações radicais. Parece um caleidoscópio. Tudo muda muito mais rápido do que pensamos. E precisamos acompanhar esta mudança. E para acompanhá-la precisamos ser flexíveis, aceitar o novo, fazer adaptações, fazer melhorias, sempre andando para frente. Lembro-me, uma vez fui arrastada na praia de Copacabana. Fui jogada por uma onda, com onze anos de idade, a 2 km fora da arrebentação, e voltei nadando. Eu gostava muito de nadar. Não podia brigar com o mar. Quando ele puxa, devemos largar o corpo, porque não adianta lutar contra ele. Ele te leva para onde quiser. Só no fundo me soltou. Eu voltei devagarinho. Boiava um pouco, nadava, nadava. Para onze anos, foi uma dureza! Levei umas duas horas para voltar para praia. Estavam todos, desesperados, me procurando. É assim, estes nossos tempos de mudanças rápidas. As mudanças nos puxam, nos levam. Não adianta brigar. Não adianta querer voltar para trás, porque não tem volta.

Campos do Jordão foi muito importante, pois contribuiu para que eu entendesse como me relacionar com essas mudanças. Por isso a oportunidade que tive em Campos do Jordão foi muito boa! Muito boa! (MARCONDES, 2009).

REFERÊNCIAS

- AROUCHE, Acácio. Entrevista concedida a Rita Bredariolli. São Paulo, 08 jan. 2009. In: BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. **XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão: variações sobre temas de ensino da arte**. 2009. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. 7. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares. **Teoria e Prática da Educação Artística**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares. **Tópicos Utópicos**. São Paulo: C/Arte, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares. **O Ensino da Arte: memória e história**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares. Para que história?. **Ar'te**, São Paulo, n. 6, 1983, pp.2-4.
- BARBOSA, Ana Mae; SALES, Heloisa Margarido (Org.). **III Simpósio Internacional sobre o ensino da arte e sua História**. São Paulo: MAC-USP, 1990.
- BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 2. reimp. Tradução de Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- DELNERI, C. Entrevista concedida a Rita Bredariolli. São Paulo, 6 out. 2009. In: BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. **XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão: variações sobre temas de ensino da arte**. 2009. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: historia da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 1. reimp. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.
- EMPOLI, Giuliano da. **Os engenheiros do caos: como as fake news, as teorias da conspiração e os algoritmos estão sendo utilizados para disseminar ódio, medo e influenciar eleições**. Tradução de Arnaldo Bloch. São Paulo: Vestígio, 2019.
- FESTIVAL de Inverno: Campos do Jordão. 2 f. Datilografado. Acervo pessoal Ana Mae Barbosa. In: BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. **XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão: variações sobre temas de ensino da arte**. 2009. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler em três artigos que se completam**. 41. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

MARCONDES, Mariângela Ferreira Cunha. Entrevista concedida a Rita Bredariolli. São Paulo, 2 set. 2009. *In*: BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. **XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão**: variações sobre temas de ensino da arte. 2009. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MÜLLER, Karen. Entrevista concedida a Rita Bredariolli. São Paulo, 13 fev. 2007. *In*: BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. **XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão**: variações sobre temas de ensino da arte. 2009. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PROJETO Festival de Inverno de Campos do Jordão “Dr. Luis Arrobas Martins”. Fundação Pedroso Horta. Comissão de Música (São Paulo, mar. 1983). 4 f. Acervo pessoal de Ana Mae Barbosa. *In*: BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. **XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão**: variações sobre temas de ensino da arte. 2009. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SEMANA de Arte e Ensino. Programa. Dep. Artes Plásticas, ECA-USP. 15 set. -19 set.1980. Acervo pessoal de Ana Mae Barbosa. *In*: BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. **XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão**: variações sobre temas de ensino da arte. 2009. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **Memória, História, Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

TELES, Edson, SAFATLE, Vladimir. **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010. (Coleção Estado de Sítio)

TONI, Cláudia. Entrevista concedida a Rita Bredariolli. São Paulo, 02 mar. 2007. *In*: BREDARIOLLI, Rita Luciana Berti. **XIV Festival de Inverno de Campos do Jordão**: variações sobre temas de ensino da arte. 2009. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TRIANA, S. V. **Capitalismo Gore**. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2010.

NOTAS

1 “Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (BENJAMIN, 2009, p. 231).

2 “Em oposição, à concepção achatada e trivial de ‘atualidade’ como presentificação, isto é, como repetição no presente de um valor eterno do passado, concepção apologética e repetitiva, Benjamin forja um conceito intensivo de ‘atualidade’ (*Aktualität*), que retoma a outra vertente semântica da palavra, a saber, o vir a ser ato (*Akt*) de uma potência” (GAGNEBIN, 2014, p. 204).

3 *Objets trouvés*, ‘objetos encontrados’, é uma expressão comum ao vocabulário surrealista, utilizada para designar um de seus procedimentos artísticos/poéticos. O próprio encontro com o objeto era considerado um ato criativo. Esse sentido é pertinente aos argumentos expostos nesse texto de Didi-Huberman, como também à articulação de ideias de Benjamin sobre as relações entre tempo, história, memória e imagem dialética. Pertinência corroborada pelas considerações de Benjamin a este movimento artístico, exemplificadas pelo texto “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” (BENJAMIN, 2010, p. 21-35).

4 O “real” assumido aqui como a “imersão ativa dos sujeitos de conhecimento no processo histórico”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.16).