

INTERVENÇÕES URBANAS E COLETIVOS ARTÍSTICOS: DOS MURAIIS DE POTY LAZZAROTTO AOS PAINÉIS DO COLETIVO MUDA

URBAN INTERVENTIONS AND ARTISTIC COLLECTIVES: FROM POTY
LAZZAROTTO'S MURALS TO THE PANELS BY THE MUDA COLLECTIVE

INTERVENCIONES URBANAS Y COLECTIVOS ARTÍSTICOS: DE LOS MURALES DE
POTY LAZZAROTTO A LOS PANELES DEL COLECTIVO MUDA

Daiana Camargo de Oliveira Rizzi

Aluna do curso de Licenciatura em Artes Visuais. Monografia apresentada como trabalho de conclusão de curso. 2018.

Regiane Moreira Silva

Professor Orientador do Centro Universitário Internacional UNINTER. Graduada em Artes Plásticas pela Faculdade de Artes do Paraná, Mestre em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

RESUMO

Esta pesquisa apresentou como tema de estudo as intervenções artísticas urbanas realizadas pelo artista paranaense Poty Lazzarotto e pelos artistas do Coletivo Muda. A finalidade deste estudo foi obter maior conhecimento e aprofundamento a respeito do assunto tratado e utilizar as produções artísticas desses artistas para o ensino de Artes Visuais em sala de aula, usando os elementos básicos das linguagens visuais como apoio. No decorrer da pesquisa foi apurada qual a maneira desses artistas representarem a sua obra, quais os seus objetivos, quais as técnicas e materiais usados em suas intervenções urbanas, para em seguida, realizar uma comparação entre os trabalhos realizados por Poty Lazzarotto, em seus murais em azulejos nas ruas de Curitiba, com os painéis produzidos também em azulejo pelo Coletivo MUDA nas ruas do Rio de Janeiro. O estudo teve como metodologia uma pesquisa bibliográfica baseando-se nas publicações de Ana Mae Barbosa, Rosa Iavelberg, Luciana Estevam Barone Bueno, Donis A. Dondis, Daniela Pedroso, Gladys Mariotto, entre outros autores.

Palavras-chave: Intervenções urbanas. Poty Lazzarotto. Coletivo MUDA. Produções artísticas.

ABSTRACT

This research studied the urban artistic interventions made by the artist from Paraná (Brazilian State) Poty Lazzarotto and the artists of the MUDA Collective. The purpose was to gain more knowledge and depth on the subject and use the artistic productions of these artists in the teaching of Visual Arts at the regular school classroom, using the basic elements of visual languages as support. During the research it was determined how these artists represent their work, what are their goals, what techniques and materials are used in their urban interventions, and then a comparison was made between the works done by Poty Lazzarotto, in his murals of tiles on the streets of Curitiba, and the panels produced in tiles as well by the MUDA Collective on the streets of Rio de Janeiro. The study had as methodology a bibliographic research based on the publications of Ana Mae Barbosa, Rosa Iavelberg, Luciana Estevam Barone Bueno, Donis A. Dondis, Daniela Pedroso, Gladys Mariotto, among other authors.

Keywords: Urban interventions. Poty Lazzarotto. MUDA Collective. Artistic productions.

RESUMEN

Esta investigación tiene como tema de estudio las intervenciones artísticas urbanas realizadas por el artista paranaense Poty Lazzarotto y por los artistas del Colectivo Muda. La finalidad de este trabajo fue obtener

Intervenções urbanas e coletivos artísticos: dos murais de Poty Lazzarotto aos painéis do coletivo muda

conocimientos más profundos sobre el asunto tratado y usar las producciones artísticas de esos artistas para la enseñanza de Artes Visuales en el salón de clases, utilizando os elementos básicos de los lenguajes visuales como apoyo. En el curso de la investigación, se entiende la forma como esos artistas representan su obra, sus objetivos, sus técnicas y los materiales utilizados en sus intervenciones urbanas; luego, se hace una comparación entre los trabajos realizados por Poty Lazzarotto en forma de murales en azulejos en las calles de Curitiba, con los paneles producidos también en azulejos por el Colectivo MUDA en las calles de Rio de Janeiro. El estudio tuvo como metodología una investigación bibliográfica, hecha a partir de las obras de Ana Mae Barbosa, Rosa Iavelberg, Luciana Estevam Barone Bueno, Donis A. Dondis, Daniela Pedroso, Gladys Mariotto, entre otros autores.

Palabras-clave: Intervenciones urbanas. Poty Lazzarotto. Colectivo MUDA. Producciones artísticas.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve como eixo temático *Produções artísticas no ensino das Artes Visuais*, levando em consideração alguns elementos visuais básicos como ponto, linha, volume, luz, cor e forma. Utilizou como tema principal as intervenções urbanas realizadas através dos murais e painéis feitos pelo artista Poty Lazzarotto e pelos artistas do Coletivo Muda.

Poty Lazzarotto possui diversos trabalhos distribuídos nacional e internacionalmente, porém o foco desse estudo se centrou em suas intervenções artísticas urbanas realizadas através de murais em azulejos, localizados nas ruas de Curitiba, entre as décadas de 50 e 90, que são: Monumento do Primeiro Centenário de Emancipação Política do Paraná, na Praça 19 de Dezembro; O Largo da Ordem, na Travessa Nestor de Castro; Evolução do Saneamento Básico, no Alto da XV; O Tropeiro, na fachada de um estabelecimento no centro Histórico de Curitiba, em frente ao Memorial Histórico e Imagens da Cidade, também na Travessa Nestor de Castro. Também se estudaram as intervenções por meio de painéis, produzidos pelo Coletivo MUDA no Rio de Janeiro, em atuação nos dias atuais, e que, assim como Poty, possui diversos trabalhos dentro e fora do país.

Poty iniciou a sua carreira aos quatorze anos em 1938, com a publicação de uma história em quadrinhos: “Haroldo - O Homem Relâmpago - Suas Aventuras em 6 Capítulos”, publicada no jornal Diário da Tarde de Curitiba (FUNDAÇÃO MEMORIAL, 1990). Anos mais tarde se consagrou como muralista. Seu primeiro mural em espaço público, usando azulejos, foi realizado em 1953 e os outros na década de 1990. O Coletivo MUDA, iniciou seus trabalhos em 2010 e é um grupo de artistas contemporâneos que também faz uso de azulejos para as suas intervenções.

Sendo assim, quais as diferenças e semelhanças entre os murais em azulejos de Poty Lazzarotto e os do Coletivo MUDA, visto que são artistas que pertencem a gerações e contextos diferentes?

O interesse pelo tema pesquisado surgiu da realização de um portfólio durante a formação acadêmica; durante esse processo, a autora teve consciência de seu conhecimento limitado sobre o trabalho de Poty Lazzarotto. No período dos estágios obrigatórios e voluntários, observou que, apesar de boa parte da produção artística de Lazzarotto estar em lugares públicos da capital, alguns alunos ignoram a existência desse artista paranaense e de suas obras. Já a escolha pelo estudo sobre o trabalho do Coletivo MUDA, aconteceu durante o período de estágio, era o assunto abordado pela professora regente em sala de aula. A partir daí constatou-se que mesmo sendo artistas de épocas distintas, possuem as suas diferenças, mas também aspectos em comum. Consequentemente, o tema escolhido foi pesquisado com o propósito de se obter maior aprofundamento e conhecimento sobre o mesmo, uma vez que esses assuntos, serão ensinados pela futura educadora, que desejará despertar nos alunos a percepção da temática regionalista, representada por Poty e, em contrapartida, a arte contemporânea expressada pelo Coletivo.

O objetivo geral é realizar uma comparação entre os trabalhos realizados por Poty Lazzarotto, em murais em azulejo nas ruas de Curitiba, com os painéis produzidos também em azulejo pelo Coletivo MUDA nas ruas do Rio de Janeiro.

Os objetivos específicos são: apresentar conceitos sobre intervenções artísticas urbanas e coletivos artísticos; fazer um breve relato sobre Poty Lazzarotto e o Coletivo MUDA; estabelecer diferenças e semelhanças entre os artistas mediante a pesquisa dos seus trabalhos; apresentar os elementos básicos da linguagem visual no uso da leitura de obras.

O trabalho foi dividido em três partes, a primeira aborda a história do ensino de Arte na educação brasileira, desde a vinda da Missão Francesa para o Brasil e a fundação da Academia de Belas Artes, no início do século XIX, até os dias atuais e também algumas correntes pedagógicas usadas no ensino da disciplina. A segunda, fala acerca dos conceitos de intervenções urbanas e coletivos artísticos, e uma breve descrição sobre Poty Lazzarotto e o Coletivo MUDA. Por fim, a terceira parte trata a respeito do uso dos

elementos básicos da linguagem visual, o ponto, a linha, a superfície ou forma, o volume, a luz e a cor, usados na realização da leitura de imagem.

A HISTÓRIA DO ENSINO DE ARTE NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA

No decorrer da história, o ensino de Arte na educação brasileira está em constante processo de modificação; para melhor compreendê-lo é necessário conhecer e refletir sobre algumas transformações ocorridas no ensino da Arte como componente curricular, desde o século XIX até a atualidade. Isto é, “as práticas educativas [...] quando caracterizadas em seus diferentes momentos históricos, ajudam a compreender melhor a questão do processo educacional e sua relação com a própria vida” (FERRAZ; FUSARI, 1993, p.27). As autoras consultadas ainda confirmam que:

No Brasil, por exemplo, foram importantes os movimentos culturais na correlação entre arte e educação desde o século XIX. Eventos culturais e artísticos, como a criação da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, e a presença da Missão Francesa e de artistas europeus de renome, definiram nesse século a formação de profissionais de arte ao nível institucional. (FERRAZ; FUSARI, 1993, p.27)

No século XIX, conforme afirma Perigo (2016), chega ao Brasil, em 1816, a Missão Artística Francesa, formada por artistas que sistematizaram o ensino de arte no país, com o objetivo de começar uma escola oficial de arte provida pelo governo; essa escola, criada em 1826, recebeu o nome de Academia Imperial de Belas Artes. A Missão Francesa estava composta por artistas de formação neoclássica; segundo Lavelberg (2010, p. 110), “A aprendizagem se dá através da mimese – cópia de “modelos” e do “natural” – pela repetição mecânica de modelos, e não por imitação ativa sobre o modelo da natureza ou da cultura”. Em suma, a abertura da Academia Imperial marca o início oficial do ensino de arte no Brasil; dentre os artistas que chegaram ao país com a Missão Francesa faziam parte Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay, que tinham como proposta pedagógica, seguir os padrões de ensino das academias europeias. Esses artistas priorizavam o ensino de desenho nos primeiros anos, pois acreditavam que seus alunos estariam mais bem preparados para a execução de suas obras. Entre as atividades aplicadas pelos mestres franceses estava a reprodução de desenhos, por observação de modelos vivos e de moldes feitos em gesso, através da imitação e repetição.

A República é o marco do início da escola tradicional. Rui Barbosa, influenciado pelos modelos educativos americanos, ingleses e belgas, copiava e transcrevia literalmente as propostas de ensino de desenho (de Walter Smith), sem qualquer preocupação com a cultura nativa. O desenho era relacionado ao progresso industrial, tinha sentido utilitário e de preparo dos indivíduos para o trabalho em fábricas ou serviços artesanais. (IAVELBERG, 2010, p. 110).

Nessas condições, com a chegada da República não só se inicia a pedagogia tradicional como também o ensino de desenho ganha destaque no ambiente escolar, destinando-se à formação para o trabalho artesanal ou em indústrias. Nesse período, segundo Silva e Araújo (2007, p. 5), “[...] Rui Barbosa [...] propôs, através de suas reformas educacionais, a implantação do ensino de Desenho no currículo escolar, com o objetivo primordial de preparar o povo para o trabalho”. Portanto, com essas modificações ocorridas devido ao processo de industrialização, o ensino de arte no Brasil sofreu grandes alterações, com atenção especial no ensino de desenho e o principal objetivo não era a formação artística, mas sim a qualificação de mão de obra para a indústria.

No século XX ocorreram diversos movimentos/eventos culturais e artísticos que participaram no desenvolvimento do ensino de arte na educação brasileira, dentre eles, Ferraz e Fusari (1993, p.27) destacam:

[...] a Semana de 22, a criação de universidades (anos 30), o surgimento das Bienais de São Paulo a partir de 1951, os movimentos universitários ligados à cultura popular (anos 50/60), da contracultura (anos 70), a constituição da pós-graduação em ensino de arte e a mobilização profissional (anos 80), entre outros.

Segundo Zagonel (2012), no século XX o ensino de Arte passou por três tendências pedagógicas: a tradicional, a escola novista e a tecnicista e, nas primeiras décadas assim como no final do século XIX, dedicava-se à formação de mão de obra para o mercado de trabalho. Ferraz e Fusari (1993, p.30) declaram que:

Nas primeiras décadas do século XX o ensino de arte, no caso, desenho, continuou a apresentar-se com sentido utilitário de preparação técnica para o trabalho. Na prática, o ensino de desenho nas escolas primárias e secundárias fazia analogias com o trabalho, valorizando o traço, o contorno e a repetição de modelos que vinham geralmente de fora do país; o desenho de ornatos, a cópia e o desenho geométrico visavam à preparação do estudante para a vida profissional e para as atividades que se desenvolviam tanto em fábricas quanto em serviços artesanais.

No ensino de arte ainda permanecia a pedagogia tradicional, na qual o professor era autoritário, considerado o centro de todo o processo ensino/aprendizagem, visto como possuidor/transmissor do conhecimento; o aluno considerado um sujeito passivo e as

práticas realizadas giravam em torno de cópias, imitação e memorização de conteúdos para adquirir conhecimento. Isso quer dizer,

“[...] os professores, [...] encaminhavam os conteúdos através de atividades que seriam fixadas pela repetição e tinham por finalidade exercitar a vista, a mão, a inteligência, a memorização, o gosto e o senso moral. [...] a relação professor e aluno mostra-se bem mais autoritária. [...] os conteúdos são considerados verdades absolutas.” (FERRAZ; FUSARI, 1993, p. 30).

Ainda na primeira metade do século XX, a tendência tradicionalista começa a dividir espaço com o Movimento da Escola Nova; segundo Ferraz e Fusari (1993), a pedagogia nova teve origem na Europa e nos Estados Unidos, no Brasil surgiu em meados de 1930 e foi difundida por volta dos anos 1950 e 1960 com as escolas experimentais. Essa corrente pedagógica iniciou no país em 1932 com o Manifesto da Escola Nova, conforme Zagonel (2012, p. 47), “Grandes educadores participaram desse movimento, como Anísio Teixeira, Fernando Azevedo e Manuel Lourenço Filho”. Eles sustentavam a ideia de uma escola acessível a todos, onde a educação aconteceria de forma igualitária. A pedagogia escolanova destaca a função do professor e do aluno, o primeiro torna-se um facilitador e o segundo participativo do processo de ensino/aprendizagem; questiona a eficiência da pedagogia tradicional e enxerga a arte como um processo de criação. Inicia-se então uma nova forma de ensinar a arte fundamentada na liberdade de criação e expressão.

Conforme os Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte (1997, p.23):

Entre os anos 20 e 70, as escolas brasileiras viveram outras experiências no âmbito do ensino e aprendizagem de arte, fortemente sustentadas pela estética modernista e com base na tendência escolanova. O ensino de Arte volta-se para o desenvolvimento natural da criança, centrado no respeito às suas necessidades e aspirações, valorizando suas formas de expressão e de compreensão do mundo. As práticas pedagógicas, que eram diretivas, com ênfase na repetição de modelos e no professor, são redimensionadas, deslocando-se a ênfase para os processos de desenvolvimento do aluno e sua criação.

Nessas condições, em 1948, houve a fundação da Escolinha de Arte, na qual predominava a presença de padrões da arte moderna e de algumas disciplinas, como por exemplo, a antropologia, a psicologia, a psicanálise, entre outras. Conforme Lavelberg (2010, p. 113), “o ensino de arte ocorreu em vários espaços educativos extraescolares. Augusto Rodrigues (1948), na sua Escolinha de Arte do Brasil, no Rio, seguia a orientação de Read e divulgou o Movimento Educação pela Arte”. Dessa maneira, apareceram novas escolinhas de arte no país que davam ênfase ao ensino de arte para crianças de idades

variadas; todas as práticas visavam à livre expressão e ao estímulo à criatividade, recorrendo à espontaneidade e à experiência da criança para desenvolver sua aptidão artística.

Na década de 1950, com exceção do desenho que já era parte integrante do currículo, foram incluídas também as disciplinas Música, Canto Orfeônico e Trabalhos Manuais. “A disciplina Desenho, apresentada sob a forma de Desenho Geométrico, Desenho do Natural e Desenho Pedagógico, era considerada mais por seu aspecto funcional do que uma experiência em arte” (BRASIL, 1997, p. 22). Nessas condições, todos os conteúdos aplicados continuavam tendo como prioridade a preparação para o trabalho, não pretendiam proporcionar ao indivíduo uma experiência artística, nem o tornar um artista. Já a Música, o Canto Orfeônico e os Trabalhos Manuais, para Zagonel (2012, p. 46), “Eram três disciplinas independentes, sem articulação entre si e com objetivos nem sempre artísticos.”. As disciplinas de teatro e dança que atualmente são parte integrante do currículo escolar, naquele tempo ainda não eram consideradas, conforme a autora, “como atividade integrante da formação do aluno, fato que infelizmente perdura em muitas instituições até hoje”. Eram usadas apenas em datas comemorativas, “As atividades de teatro e dança somente eram reconhecidas quando faziam parte das festividades escolares na celebração de datas como Natal, Páscoa ou Independência, ou nas festas de final de período escolar” (BRASIL, 1997, p. 22). Na Música ocorria, segundo Zagonel (2012, p. 46), “um ensino extremamente teórico, em que se focava principalmente o aprendizado da teoria, desprovido de qualquer tipo de prática musical ou um envolvimento mais direto e intenso por parte do aluno”. Mesmo com a inclusão dessas disciplinas no currículo escolar, o ensino-aprendizagem de arte permanece sem fazer parte do contexto social dos alunos, não levando em consideração a diferenças de cada um.

Segundo Ferraz e Fusari (1993, p. 32), “A “Pedagogia Tecnicista”, presente ainda hoje, teve suas origens [...] a partir de 1960/1970 no Brasil”; devido ao rápido desenvolvimento da economia brasileira surge o ensino técnico e o retorno do ensino de desenho para a formação dos alunos como futuros trabalhadores no processo de produção industrial. A Pedagogia Tecnicista, Lavelberg confirma que (2010, p. 115) “enfaticava o uso de manuais, módulos, tecnologia educacional e auto-instrução (dirigida). [...] O professor era responsável pela eficiência e não pela eficácia do ensino. Seu papel era técnico, “neutro” e “imparcial”; com isso, tanto o professor como o aluno não exerciam papel

central no processo de ensino e aprendizagem, o educador é considerado um técnico, sendo obrigado a seguir um planejamento pronto, que direcionava o que deveria ser ensinado em sala de aula; o aluno é apenas um observador sendo treinado para “aprender a fazer” e mais tarde, executar tarefas no mercado de trabalho.

No ano de 1971, determinou-se a introdução do ensino de Educação Artística nas escolas, “contemplando as diferentes linguagens artísticas: artes plásticas, teatro, dança e música” (ZAGONEL, 2012, p.50). Isso ocorreu devido a uma reforma nas leis que regiam a educação brasileira e que definiu que passasse a prevalecer a Lei nº 5.692.

Em 1971, pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, a arte é incluída no currículo escolar com o título de Educação Artística, mas é considerada “atividade educativa” e não disciplina. [...] muitos professores não estavam habilitados e, menos ainda, preparados para o domínio de várias linguagens, que deveriam ser incluídas no conjunto das atividades artísticas (Artes Plásticas, Educação Musical, Artes Cênicas). (BRASIL, 1997, p. 24).

De acordo com Zagonel (2012), mesmo que os professores e artistas formados pelas Escolas de Arte tivessem qualificação, não poderiam lecionar, pois precisariam ter curso superior para isso. Dessa maneira, os professores de educação artística passaram a ser “capacitados inicialmente em cursos de curta duração” (BRASIL, 1997, P.24). Houve também a criação de licenciaturas longas com duração “de quatro anos, para proporcionar uma formação mais geral e com especialidades nos dois últimos anos” (PORTO, 2014. p. 43). Essa licenciatura, no entanto, não preparava adequadamente os docentes para exercer a função, visto que cada profissional trabalharia as quatro linguagens artísticas e teria por formação apenas uma delas. Deixavam-se algumas lacunas a serem preenchidas nas linguagens da arte, em que o docente não teria domínio. Em consequência disso, “inúmeros professores deixaram as suas áreas específicas de formação e estudos, tentando assimilar superficialmente as demais, na ilusão de que as dominariam em seu conjunto. ” (BRASIL, 1997, p. 24). Sendo assim, na década de 70, mesmo a arte sendo incluída no currículo escolar, seu ensino era de baixa qualidade pelo conhecimento superficial que os professores possuíam em determinadas áreas da arte.

Os professores passam a atuar em todas as áreas artísticas, independentemente de sua formação e habilitação. Conhecer mais profundamente cada uma das modalidades artísticas, as articulações entre elas e conhecer artistas, objetos artísticos e suas histórias não faziam parte de decisões curriculares que regiam a prática educativa em Arte nessa época. (BRASIL,1997, p. 24)

Com isso, o ensino de arte com a presença de professores polivalentes tornou-se deficiente. Zagonel (2012, p. 52) admite que:

O fracasso da experiência da Lei nº 5.692/71, que propunha o ensino integrado das artes feito por um suposto professor polivalente, levou os educadores a repensar esse ensino. Os cursos superiores começaram a desmembrar seus currículos, tratando diferenciadamente a formação da licenciatura em cada uma das artes. Primeiro aparecem as habilitações específicas (Arte, Desenho, Música etc.) dentro dos cursos de Educação Artística, mas logo depois vem a separação efetiva, criando-se cursos autônomos de Música, de Artes Visuais, de Teatro e de Dança.

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte (1997, p. 25):

A partir dos anos 80 constitui-se o movimento Arte-Educação, inicialmente com a finalidade de conscientizar e organizar os profissionais, resultando na mobilização de grupos de professores de arte, tanto da educação formal como da informal. O movimento Arte-Educação permitiu que se ampliassem as discussões sobre a valorização e o aprimoramento do professor, que reconhecia o seu isolamento dentro da escola e a insuficiência de conhecimentos e competência na área. As ideias e princípios que fundamentam a Arte-Educação multiplicam-se no País por meio de encontros e eventos promovidos por universidades, associações de arte-educadores, entidades públicas e particulares, com o intuito de rever e propor novos andamentos à ação educativa em Arte.

Desse modo, pode-se observar que o movimento Arte-Educação trouxe muitos benefícios tanto para o ensino de Arte quanto para os professores, uma vez que surgiu com a intenção de modificar os modelos educacionais adotados até aquele momento para o ensino de Arte, apresentando novas metodologias no ensino e aprendizagem da disciplina. Também promoveu debates acerca do reconhecimento do trabalho dos professores, que eram desvalorizados e excluídos dentro das escolas por conta do preconceito que sofriam devido à matéria que lecionavam, e expandir seus conhecimentos na área.

“Em 1996, entrou em vigor a nova Lei de Diretrizes e Bases, Lei nº 9394, quando o termo educação artística, da Lei nº 5692/71, foi substituído por ensino da arte e essa disciplina passou a ser parte obrigatória do currículo” (ZAGONEL, 2012, p. 52). Sendo assim, todas essas transformações ocasionadas na década de 1980, trazem grandes benefícios para a educação brasileira e em 1996 a Educação Artística, que antes era considerada “atividade artística”, é inserida no currículo escolar como disciplina, passando a ser reconhecida como área do saber. Recebe a denominação de Arte, com conteúdo ligados à cultura artística, e se estendia desde a educação infantil ao ensino médio.

No final dos anos 80, Ana Mae Barbosa desenvolveu a abordagem triangular, apoiada na contextualização da história, na apreciação artística e no fazer artístico; essa abordagem é muito usada nas escolas até hoje. A contextualização histórica ajuda o aluno a localizar a produção artística no tempo, assim ele compreende melhor a época da sua criação; a apreciação artística é o momento de leitura da imagem, onde o aluno amplia a sua capacidade de observar, analisar e interpretar a obra, e no fazer artístico o aluno desenvolverá seu processo de criação através da sua interpretação sobre a obra.

Barbosa sugere uma adaptação à realidade nacional com a seguinte triangulação: leitura da imagem, história da arte (contextualização) e fazer artístico. A metodologia triangular, denominada posteriormente de proposta e finalmente de abordagem, visava ensinar a visualidade com base em imagens, promovendo a educação do olhar e valorizando os conteúdos da arte, ao apresentar a dimensão histórica da arte e situar o aluno como consumidor cultural. (ZAGONEL, 2013, p. 244).

O USO DE PRODUÇÕES ARTÍSTICAS NO ENSINO DE ARTES VISUAIS

De acordo com Mèrcher (2018, p. 181),

A arte pode ser feita em sala de aula, mas, de modo geral, o grande conteúdo e o pensamento estético foram e são construídos olhando para produções de artistas. [...] Portanto, fazer a ponte entre o artista e a sala de aula é quase uma obrigação do professor de artes.

O professor é o responsável por fazer a conexão entre o artista, a sua produção artística e os alunos; para isso, além do professor trazer imagens de obras é importante ter um conhecimento considerável sobre o assunto tratado, sobre a vida do artista, contexto histórico, social e cultural no qual a obra foi criada, movimento ao qual o artista pertenceu etc., a fim de compartilhar seus conhecimentos de modo significativo com os alunos. Segundo Bueno (2012, p. 105):

[...] quanto mais nos aproximamos da obra e do artista, mais teremos argumentos para possíveis leituras. Portanto, é necessário obter informações sobre o contexto histórico, a vida do artista, sua visão de mundo, o gênero (tema) e relacionar a obra aos acontecimentos da época para, assim, fazer uma possível leitura.

As produções artísticas citadas são intervenções urbanas realizadas através dos murais e painéis feitos pelo artista Poty Lazzarotto e pelos artistas do Coletivo Muda. Por

isso, antes de relatar sobre os artistas, será apresentado o conceito de intervenção urbana e coletivos artísticos.

Intervenções urbanas

A expressão intervenção urbana é usada para indicar manifestações artísticas ocorridas em espaços públicos; esse tipo de arte tem o objetivo de difundir informações de natureza conceitual, social, estética e política, além de introduzir na sociedade indagações que fazem com que o espectador se manifeste de alguma forma, seja criticando, refletindo, questionando, ou apenas observando; isto é, “a intervenção pode [...] promover alguma transformação ou reação, no plano físico, intelectual ou sensorial” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018).

Intervenções podem ser ações efêmeras, eventos participativos em espaços abertos, trabalhos que convidam à interação com o público; inserções na paisagem; ocupações de edifícios ou áreas livres, envolvendo oficinas e debates; performances; instalações; vídeos; trabalhos que se valem de estratégias do campo das artes cênicas para criar uma determinada cena, situação ou relação entre as pessoas, ou da comunicação e da publicidade, como panfletos, cartazes, adesivos (stickers), lambe-lambes; interferências em placas de sinalização de trânsito ou materiais publicitários, diretamente, ou apropriação desses códigos para criação de uma outra linguagem; manifestações de arte de rua, como o graffiti (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018).

Os trabalhos realizados nas intervenções podem ser “efêmeros ou duradouros, dependem das estruturas do entorno e podem se dissolver, se perder, restando apenas registros, experiências ou relatos” (CAMPBELL, 2015, p. 20). A autora citada, Brígida Campbell, é integrante de um coletivo que realiza intervenções efêmeras, um exemplo de seu trabalho são os azulejos feitos em papel jornal, que são colados em fachadas de casas abandonadas, por serem de papel sofrem com a ação do tempo e depois de um tempo desaparecem, o que nos remete aos cartazes, lambe-lambes e adesivos.

Outro propósito das intervenções urbanas é fugir dos espaços convencionais de exposição, como museus, galerias, centros culturais, entre outros, aproximando a arte do público e dando mais oportunidade a artistas que não fazem parte do circuito da arte brasileira ou não concordam com a comercialização da mesma.

Os projetos de intervenção são um dos caminhos explorados por um universo bastante diverso de artistas interessados em se aproximar da vida cotidiana, se

Intervenções urbanas e coletivos artísticos: dos murais de Poty Lazzarotto aos painéis do coletivo muda

inserir no tecido social, abrir novas frentes de atuação e visibilidade para os trabalhos de arte fora dos espaços consagrados de atuação, torná-la mais acessível ao público e desestabilizadora e menos mercantilizada e musealizada (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018).

Coletivos artísticos

Os coletivos artísticos são representados por grupos de pessoas que se organizam para realizar práticas artísticas colaborativas, por meio de intervenções, performances, instalações, entre outros. Costumam usar espaços públicos para realizar suas ações. Rosas (2006, p. 29) confirma que [...] os coletivos normalmente atuam fora da curadoria e do olhar controlador das instituições, mais além das câmeras de vigilância, do ar-condicionado e dos eventuais vigias, diretores e assessores de imprensa.

Caracterizam-se por focar em questões políticas, éticas e sociais, questionar o local e o papel da arte e também criticar o sistema institucional de arte. Rezende e Scovino (2010, p. 14) afirmam que “muitas vezes não é do interesse desses artistas que essa produção seja adquirida ou habite espaços institucionais”, por isso buscam espaços independentes para expor seus trabalhos.

Cada vez mais, as ações destes grupos [...] se diluem em atos efêmeros, inefáveis, ou pontuais e marcantes, de acordo com a filosofia própria de cada grupo, mas que supostamente questionam todo um circuito instituído de exposição-público-mercado (ROSAS, 2006, p.29).

A existência de coletivos de arte no Brasil não é tão recente assim, de acordo com Rezende e Scovino (2007, p.10):

[...] a prática dos coletivos no Brasil remonta ao primeiro modernismo, com o “grupo dos cinco”, formado por Anita, Mário, Oswald, Menotti del Picchia e Tarsila – e podemos incluir nessa linhagem o grupo Santa Helena, o grupo Frente, o Rex, o Noigandres, a Casa 7 e assim por diante, pelas décadas que se seguiram – , há algo de diferente e comum em relação aos coletivos, que se multiplicaram principalmente a partir dos anos 1990.

O grupo dos cinco era formado pelas pintoras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral e pelos escritores Oswald e Mário de Andrade e Menotti Del Picchia que, em companhia de outros artistas, serviram como referencial artístico e ideológico para a Semana de Arte Moderna em 1922.

“A reunião e a geração de coletivos de artistas no Brasil dá-se com maior volume no início dos anos 2000” (REZENDE e SCOVINO, 2010, p.14) e estende-se até os dias atuais, com o uso de variadas linguagens artísticas como forma expressão.

Poty Lazzarotto

Mesmo não morando em Curitiba, Poty Lazzarotto, como era conhecido artisticamente, foi responsável por intervenções nas ruas da cidade por meio de seus murais e painéis.

Poty nasceu com o nome de Napoleon Potyguara Lazzarotto, em Curitiba, em 1924. Começou a desenhar bem cedo e inspirou-se nas histórias em quadrinhos para criar, aos quatorze anos de idade, o seu primeiro herói, “Haroldo, o Homem Relâmpago”, série publicada no Diário da Tarde. Transfere-se para o Rio de Janeiro em 1942, quando ganha uma bolsa de estudos para a Escola Nacional de Belas Artes. Em 1946, uma medalha de ouro obtida no Salão Nacional de Belas Artes, garantiu-lhe uma bolsa de estudos, desta vez para a Europa. Morou também em São Paulo, em 1950, quando fundou a Escola de Artes Plásticas. A despeito das mudanças e de radicar-se no Rio de Janeiro, sempre manteve um elo permanente com sua terra natal, transformando Curitiba numa espécie de núcleo temático de sua obra ou interferindo diretamente na cultura local (FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA, 1990, p. 110).

Poty foi gravador, desenhista, ilustrador, muralista e professor; Casillo (2000, p.50) afirma que “o grande destaque na sua obra são os desenhos e gravuras, mas o artista se tornou conhecido do grande público principalmente pelos painéis em concreto e azulejos”. “Desde os anos 1960 tem destaque como muralista, com diversas obras em edifícios públicos e particulares no país e no exterior” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018). Além do seu êxito com os murais, desenhos e gravuras, o artista ainda se destacou como ilustrador de livros, conforme Pedroso (2006, p. 7) destaca:

“É extensa sua obra gráfica, sendo um dos artistas mais solicitados pelas editoras do país para ilustrar livros de autores nacionais e estrangeiros, dentre os quais Guimarães Rosa, Herman Melville, Jorge Amado, Dalton Trevisan, Gilberto Freyre, Anton Tchekhov, Máximo Gorki, José Cândido de Carvalho, Raul Bopp e muitos outros.”

Ferreira (2011) declara que “Durante uma de suas últimas entrevistas, ao jornal Estado de São Paulo, Poty afirmou que tinha escolhido o mural como suporte, por ser este meio, em parte, mais democrático do que as outras formas de arte”. Conforme Niculitcheff (1994, p.106), “a arte mural permite ao artista democratizar sua arte, expô-la a um número

maior de pessoas”. No que se refere a isso, Poty citado por Niculitcheff (1994, p.106) dizia “Não vou ficar repetindo, já falei outras vezes: me interessou o mural, como a gravura, pela oportunidade de alcançar bastante gente”. Com base nas afirmações dos autores citados, com a execução desses murais, percebe-se a vontade do artista em tornar o seu trabalho mais acessível, trazendo a arte para a rua, a fim de atingir um público maior, pessoas que não teriam acesso a museus e galerias.

Quando um mural é instalado, acontece, ao mesmo tempo e no mesmo lugar, a reunião de três campos distintos da arte: a pintura, a escultura e a arquitetura. Observando cada campo, isoladamente, é possível chegar a algumas conclusões: na pintura, os murais apresentam sua característica bidimensional, sendo a visão responsável pela ligação com os “agentes da percepção”. Entretanto, apresentam uma limitação: os olhos têm a sensação de volume, mas se mostram incapazes de constata-la como acontece, por exemplo, com o mural da Praça 19 de Dezembro, confeccionado em azulejos; na escultura, tanto a visão quanto o tato se incumbem da ligação com os “agentes da percepção”; a arquitetura se responsabiliza por reunir os “agentes de percepção” visual e tátil, em um conjunto condicionado aos seus critérios (e utilizados em relação a qualquer edificação), numa tentativa de tornar os murais, elementos harmoniosos em relação ao espaço em que serão instalados. Como se sabe, a inserção de um objeto tridimensional, como é o mural, altera o cenário da cidade em volume, dimensão e estética. E a arquitetura, que dispõe de meios para encontrar a solução mais adequada, utiliza de seus recursos artísticos e técnicos, levando em consideração os aspectos ambientais e estéticos. Como exemplo, temos o mural da Praça 29 de Março, confeccionado em concreto armado. (FERREIRA, 2011)

A dimensão é um elemento visual notado na arquitetura e na escultura, por serem tridimensionais podem ser percebidos pelos sentidos da visão e do tato; já as obras que são realizadas em superfícies planas, como a pintura, desenho e gravura, a noção de profundidade é sempre visual, virtual, ao contrário da escultura e arquitetura que trabalham com a profundidade real do espaço.

Diz Ferreira (2011) que:

[...] os murais, em Curitiba, se tornaram “famosos” e “conhecidos” mais pela relação com o poder que a cidade pode transmitir, do que pelas suas qualidades estéticas. Talvez, por isso, a grande maioria dos espectadores passe indiferente a eles, sendo vistos, mas não contemplados, pois, é claro, a verdadeira contemplação estética só começa quando se supera essa visão “coisificada” que aparentemente se tem a respeito da arte pública.

Assim sendo, o espectador deveria ter outra visão desses murais, observando-os com mais afinco, visto que eles aproximam a arte da população, trazendo-a para a rua ao alcance de todos –e esse era o propósito do artista quando escolheu a arte mural– contribuindo para o enriquecimento cultural do povo.

Mesmo que os trabalhos tenham sido realizados a pedido do Poder Público, Poty possuía autonomia para escolher as imagens que fariam parte de seus murais e painéis conforme seus princípios, uma vez que o artista não permitia intervenções dos seus patrocinadores. Mariotto (2013, p. 12) comenta que:

Certa ocasião, a Prefeitura Municipal de Curitiba, na pessoa de seu prefeito Rafael Greca, encomendou a Poty um mural de grandes dimensões em comemoração aos 300 anos da cidade. Membros da organização do governo iniciaram um processo de articulação com vistas a sugerir imagens que pudessem ilustrar a cidade e seus 300 anos. Quando Lenzi foi consultado a respeito de que essas sugestões fossem encaminhadas a Poty, o ajudante do artista entrou em contato direto com o prefeito e relatou a situação expondo que qualquer espécie de interferência faria com que Poty desistisse da encomenda. Imediatamente o Sr. Rafael Greca travou qualquer tentativa de sugestão ao artista: Poty deveria estar livre para criar e interpretar os fatos de acordo com suas convicções.

Pode-se notar que as obras produzidas por Poty representam fatos históricos, sociais e culturais do Paraná, em especial de Curitiba, com seus costumes e símbolos, como os pinheiros, o pinhão, a gralha azul, o cotidiano dos trabalhadores e as casas simples com seus lambrequins, etc. Cada símbolo retratado em seus trabalhos possui um significado, conforme explica Ferreira (2011):

Quando vemos o signo “pinheiro”, vemos a força ou a austeridade do homem paranaense, a força e a beleza da natureza e também os grandes desmatamentos que quase causaram sua extinção. Quando vemos os “lambrequins”, vemos a colonização ou a arquitetura característica das primeiras moradas paranaenses, mas também a dificuldade pela qual passaram os colonos. Da mesma forma, quando vemos a imagem do “bebedouro dos cavalos” e das “polacas-verdeiras”, ou dos “tropeiros” e dos “ferroviários”, vemos o passado ou o povo trabalhador que sempre existiu em Curitiba ou que a colonizou, mas também o cansaço, a luta do povo, a indefinição do futuro, a pobreza e assim por diante.

Serão apontadas algumas obras de Poty que estão presentes nas ruas da cidade de Curitiba, visto que o foco são as intervenções urbanas, assim como aquelas em que o artista usou como técnica a pintura em azulejo, a mesma técnica utilizada pelo Coletivo MUDA. A seguir são citadas as obras que possuem essas características:

1953 – Primeiro Centenário de Emancipação Política do Paraná, mural em azulejos, localizado na Praça 19 de Dezembro, 3 m por 30 m. “Poty faz pinturas murais para o pórtico do Pavilhão de Exposição do Centenário e o seu primeiro mural em azulejos, o do Monumento ao Centenário, na Praça 19 de Dezembro” (NICULITCHEFF, 1994, p. 106).

O tema desse mural fundador da carreira muralística de Poty é a criação da comarca de Curitiba. As primeiras figuras são os garimpeiros, seguidos dos

Intervenções urbanas e coletivos artísticos: dos murais de Poty Lazzarotto aos painéis do coletivo muda

jesuítas e bandeirantes. Dividido em sete partes, a narrativa passa por acontecimentos históricos marcantes como a Assembleia e o Primeiro Governo da Província. (MARIOTTO, 2013, p. 48).

Figura 1 – Primeiro centenário de emancipação do Paraná



Fonte: RIZZI/2018

1993 – O Largo da Ordem, mural em azulejos, localizado na Travessa Nestor de Castro, 8,74 m por 22,40 m. De acordo com Niculitcheff (1994), Poty era neto de imigrantes italianos e sua avó Maria Roth, que aparece em alguns de seus desenhos, levava-o para vender verduras com ela; era casada com Antônio Lazzarotto, operário italiano que imigrou para o Brasil.

Essa crônica da cidade mostra os famosos carroções da época em que o Largo acolhia os imigrantes que transportavam mercadorias. A Igreja da Ordem e pinheiros completam a paisagem que cerca a colona com seus cestos carregados de frutas. (MARIOTTO, 2013, p.136).

Figura 2 – O Largo da Ordem



Fonte: RIZZI/2018

1995 – O Tropeiro, painel em azulejos, localizado na fachada de um estabelecimento no centro Histórico de Curitiba, em frente ao Memorial, 18 m². “Mural histórico que narra o momento em que os tropeiros descansavam as tropas de mulas no Largo da Ordem, pinheiros e tropeiros compõem a cena. Ao centro, em close, um tropeiro fixa o olhar no expectador” (MARIOTTO, 2013, p. 80).

Figura 3 - O tropeiro



Fonte: RIZZI/2018

1996 – Evolução do Saneamento Básico, mural em azulejos, para a caixa d’água da Sanepar, localizado no Alto da XV, 120 m².

Painel histórico que ilustra a água em diversas representações. Inicia com as mãos de Deus dividindo as águas, que formam rios e passam pelos indígenas e bandeirantes. A lata d’água na cabeça e a adutora, o Chafariz da Praça Zacarias e o bebedouro do Largo da Ordem. Por fim, a água nas torneiras e o símbolo da Sanepar. (MARIOTTO, 2013, p. 42).

Figura 4 - Evolução do saneamento básico



Fonte: RIZZI/2018

Intervenções urbanas e coletivos artísticos: dos murais de Poty Lazzarotto aos painéis do coletivo muda

1996 – Imagens da Cidade, mural em azulejos, localizado na Travessa Nestor de Castro, 490 m².

Este é um dos maiores murais do Brasil e foi encomendado para a comemoração dos 300 anos de Emancipação do município. O pinheiro é protagonista dessa narrativa e aparece desde seu plantio até a fase adulta. Imagens da cidade também fazem parte dessa obra como a estação-tubo, a Rua 24 horas, a Ópera de Arame e o Jardim Botânico. (MARIOTTO, 2013, p. 144).

Figura 5 - Imagens da cidade



Fonte: RIZZI/2018

De acordo com Pedroso (2006, p.19), sobre os murais em azulejo “reproduz-se o mural, por meio de cartões em tamanho correspondente ao do azulejo. As cores são indicadas por amostragem. A pintura dos azulejos é feita conforme a exigência do material empregado”. Desse modo, pode-se observar que antes da execução final do trabalho, realizava-se um projeto, a grande maioria dos murais aqui citados foi executada por Adoaldo Lenzi; era ele quem reproduzia os desenhos do papel para o azulejo e para facilitar esse processo, aumentava as imagens em escala nos quadrados numerados; a pintura dos azulejos era feita com pincel, à mão livre e era usada uma tinta específica, onde o azulejo pintado tinha que ir ao forno para fixá-la.

“Na madrugada do dia 8 de maio de 1998, Poty faleceu de câncer no pulmão. A doença descoberta em fase adiantada não impediu o artista de continuar a trabalhar com afinco” (PEDROSO, 2006, p. 7).

Coletivo muda

MUDA vem de mudança. Associada à arte de rua, as suas intervenções espaciais alteram de fato a natureza do Rio de Janeiro, onde espaços públicos por toda a cidade agora servem de palco para as suas mais variadas manifestações. (COLETIVO MUDA, 2018). Essa é a explicação que o coletivo dá sobre a origem de seu nome.

O Coletivo MUDA surgiu em 2010, mas a partir de 2011, tem sido responsável por modificar o cenário de algumas cidades através de suas intervenções, usando o espaço urbano como suporte para seus painéis abstratos feitos em azulejos que combinam cores e formas. Está composto por três arquitetos (Diego Uribbe, Duke Capellão e Rodrigo Kalache) e dois designers (Bruna Vieira e João Tolentino).

Desde os tempos mais primórdios nos reunimos no dia 22 de dezembro para intervir em algum lugar em comemoração ao aniversário do João. As primeiras vezes fizemos graffiti. A partir de 2011, com a criação do MUDA, as intervenções passaram a ser feitas em azulejo (COLETIVO MUDA, 2018).

O Coletivo MUDA possui inúmeras intervenções tanto no Rio de Janeiro, com destaque para o Arpoador, Aterro do Flamengo, Gamboa, Jardim Botânico, Lagoa, Largo da Carioca, Leblon, Morro dos Prazeres, Praça da Bandeira, Praia de Botafogo, Santa Tereza, Urca etc., como em outras cidades em território nacional e internacional.

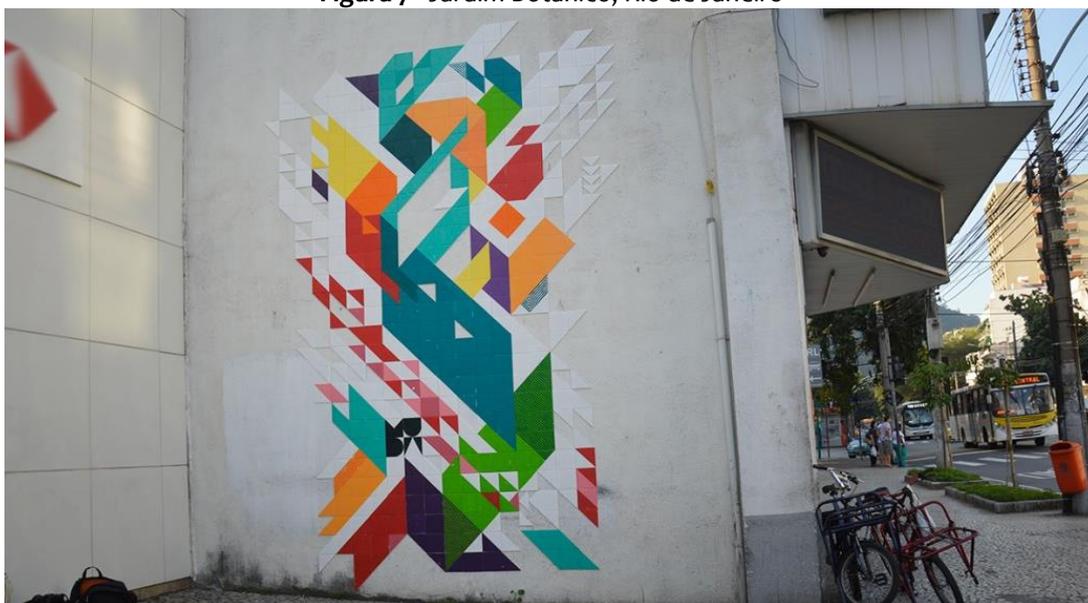
Figura 6 - Morro dos prazeres, Rio de Janeiro



Fonte: site Coletivo MUDA/2015

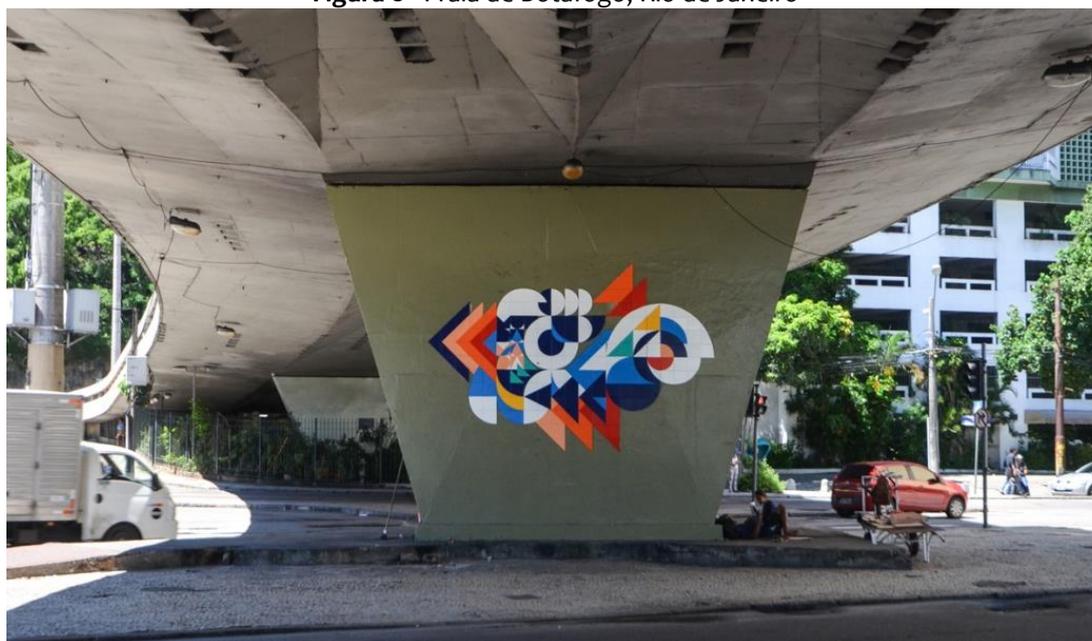
Intervenções urbanas e coletivos artísticos: dos murais de Poty Lazzarotto aos painéis do coletivo muda

Figura 7 - Jardim Botânico, Rio de Janeiro



Fonte: site Coletivo MUDA/2015

Figura 8 - Praia de Botafogo, Rio de Janeiro



Fonte: Site Coletivo MUDA/2018

Figura 9 - Praça da Bandeira, Rio de Janeiro



Fonte: site Coletivo MUDA/2017

Seus trabalhos são pensados para um determinado lugar (site specific), ou um local é escolhido de acordo com a composição que o coletivo criou em seu atelier. Para a pintura dos azulejos, os artistas usam estêncil e tinta spray, “o grupo pinta seus azulejos com tinta spray pelo caráter perecível e pela influência do grafitti” (BRITTO, 2013).

Foram 5 stencils e 4 latas, que às 3 horas da tarde encontraram 2 caixas de azulejos e 1 muro. Aos poucos a massa completa a composição e em meio ao trânsito do Rio, surge o MUDA. O viaduto que agora protege o MUDA, antes servia para conectar o Túnel Rebouças à Lagoa Rodrigo de Freitas (COLETIVO MUDA, 2018).

“O coletivo procura encontrar locais que estejam esquecidos ou desvalorizados na cidade, procurando enriquecer a experiência do transeunte e tornar o espaço mais lúdico e colorido” (BRITTO, 2013), com as cores e formas de seus painéis conferem um novo significado a esses locais.

Campbell (2015, p.19) afirma que “as obras de arte realizadas no espaço público dão ênfase ao lugar, incorporando-o em todas as suas dimensões – físicas, sociais, culturais, ambientais.” É por isso que os artistas do Coletivo MUDA, preferem realizar seus trabalhos nesses locais, para que eles não passem despercebidos e que com suas formas e cores, causem sensações a todos que passam pelo local da intervenção.

O USO DOS ELEMENTOS BÁSICOS DA LINGUAGEM VISUAL NA LEITURA DE IMAGENS

Bueno (2012, p. 10) acredita que “deveríamos ter, na escola, paralela à alfabetização verbal, uma alfabetização visual, ou seja, deveríamos ser condicionados a “ver”, perceber, reconhecer, ler, contemplar, enfim... olhar”. Isso porque as imagens estão presentes em nosso cotidiano, através delas recebemos grande quantidade de informações e para compreendê-las, ser alfabetizado visualmente torna-se tão indispensável quanto verbalmente.

De acordo com Barbosa (1998, p. 17):

[...] estamos rodeados por imagens impostas pela mídia, vendendo produtos, ideias, conceitos, comportamentos, slogans políticos etc. Como resultado de nossa incapacidade de ler essas imagens, nós aprendemos por meio delas inconscientemente. A educação deveria prestar atenção ao discurso visual. Ensinar a gramática visual e sua sintaxe através da arte é uma forma de prepará-las para compreender e avaliar todo o tipo de imagem, conscientizando-as de que estão aprendendo com estas imagens.

Nessas condições, o uso da “gramática visual e sua sintaxe” no contexto escolar, permitiria maior aprendizagem ao sujeito, tornando-o capaz de ler e interpretar imagens de forma consciente e com isso estabelecer uma atitude reflexiva e crítica em relação às imagens que lhes são colocadas diariamente, visto que estamos cercados por imagens apelativas e persuasivas, impostas pelos meios publicitários.

Conforme Bueno (2012, p. 16), “[...] elementos como o ponto, a linha, a forma, o volume, a luz e a cor são para as imagens como as vogais e as consoantes, para a alfabetização verbal”. Assim como na alfabetização verbal, na alfabetização visual precisamos seguir alguns passos, já que realizar a leitura de uma imagem é algo complexo, o primeiro passo a ser dado é a compreensão dos elementos básicos da linguagem visual:

- a) Ponto: Dondis (2007, p.53) afirma que “O ponto é a unidade de comunicação visual mais simples e irredutivelmente mínima”. Apesar de ser considerado o elemento mais simples da linguagem visual, o ponto é a sua estrutura, é o princípio de tudo, pois através de um conjunto de pontos ocorre a criação de uma imagem. Bueno (2012, p. 23) diz que “trabalhando com pontos, podemos obter efeitos de luz e sombra, volume ou profundidade”.

Conforme Dondis (2007, p. 55) “a capacidade única que uma série de pontos tem de conduzir o olhar é intensificada pela maior proximidade dos pontos”, ou seja,

quanto mais justapostos os pontos estiverem, maior será sua capacidade de chamar a atenção do observador, isso pode ser percebido nas obras de Seurat e outros artistas pertencentes ao Pontilhismo.

- b) Linha: Segundo Dondis (2007, p. 55) as linhas se formam “quando os pontos estão tão próximos entre si que se torna impossível identificá-los individualmente”; isto é, os pontos se dispõem de maneira tão rente que fica difícil separá-los uns dos outros, originando uma linha. Ela também pode ser determinada, conforme Dondis (2007, p. 55) afirma, “como um ponto em movimento”. A autora ainda declara que “a linha é o elemento essencial do desenho” (DONDIS, 2007, p. 56), visto que ela delimita formas e dá origem a texturas. Para Dondis (2007, p. 56) “a linha é o meio indispensável para tornar visível o que ainda não pode ser visto, por existir apenas na imaginação”, é uma forma de o artista fazer com que outras pessoas vejam o que existia apenas na sua cabeça; através dela, ele consegue expressar suas sensações, seu humor, enfim seu estado emocional.

“A direção que tomamos, como conduzimos o desenho, propiciará equilíbrio, movimento, agito, velocidade ou tranquilidade ao trabalho. Isso depende das linhas que se sobressaem em nosso esboço” (BUENO, 2012, p. 34). Assim sendo, existem várias formas de linhas e são divididas de acordo com seu movimento em reta, curva, contínua etc.; conforme o seu comprimento em curta ou longa; com base em sua espessura em estreita ou larga; quanto à sua direção podem ser paralelas, divergentes, convergente etc., e existem também as linhas retas geométricas que são as horizontais, verticais e diagonais. Com essa variedade de linhas podemos transmitir sentimentos, conforme as que predominam em nossos desenhos.

- c) Forma ou superfície: Para Dondis (2007, p. 57) “A linha descreve uma forma. Na linguagem das artes visuais, a linha articula a complexidade da forma”, é através da linha que surge uma forma e é ela que vai definir a diversidade das formas. Dondis (2007, p. 58) afirma que “Todas as formas básicas são figuras planas e simples, fundamentais, que podem ser facilmente descritas e construídas, tanto visual como verbalmente”, essas formas básicas apontadas pela autora são o triângulo, o quadrado e o círculo. Bueno (2012, p. 39) declara que “Com a variação dessas três formas, podemos obter as outras e todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana”, isto é, com a união dessas três formas básicas uma com a

outra, surgem outras formas resultantes da alteração de suas partes. Formas essas que podem ser de origem natural, com referências a animais, minerais e vegetais ou formas concebidas pelo homem. Bueno (2012) diz que artistas pertencentes ao Abstracionismo fizeram das formas geométricas ferramentas para suas obras.

d) Volume: Conforme Bueno (2012, p. 43):

[...] é obtido quando adicionamos elementos visuais aos elementos já existentes, ultrapassando assim, o limite bidimensional. Ao introduzirmos duas retas diagonais para unir dois quadrados, o efeito espacial obtido é chamado de volume.

Dessa maneira, pode-se concluir que o volume possui mais movimento do que os outros elementos, pois ao incorporar as linhas às formas básicas existentes, como o quadrado, o triângulo e o círculo, ocorre a impressão de tridimensionalidade da figura, ou seja, o volume é a reprodução de uma figura tridimensional em um plano bidimensional.

Nas pinturas, a ideia de formas tridimensionais pode ser alcançada recorrendo à perspectiva, o uso desse elemento é capaz de provocar a noção da realidade. Assim, conforme Bueno (2012, p. 45):

“A perspectiva é um método que permite a representação num plano bidimensional de seres e objetos que visto pelo observador dão a sensação real a partir de um determinado ponto de vista, permitindo uma ilusão de proximidade e distância”.

e) Luz: As alterações na luz, como a quantia e a direção na qual a luz é refletida, exercem influência no modo como visualizamos uma imagem, isso porque, segundo Bueno (2012, p. 52) “A luz produz a variação tonal, ou seja, um acréscimo de fundo tonal nos dá a entender uma aparência real, uma sensação de luz refletida”.

Bueno afirma que (2012, p. 53) “Em linguagem visual, a luz refere-se ao contraste entre o claro e o escuro, e não a um foco de luz”, isto é, o uso de uma técnica caracterizada pelo contraste de luz e sombra propicia a ideia de profundidade, simulando volume. Esse contraste entre o claro e o escuro foi considerado fundamental para a produção de muitos artistas do Renascimento e também do Barroco, “como a do pintor italiano Tintoretto (1518-1549), grande representante da pintura barroca mundial” (BUENO, 2012, p. 53).

- f) Cor: As cores são classificadas em cores primárias (cores puras), secundárias (mistura entre cores primárias) e terciárias (mistura entre cores primárias e secundárias). Essas cores dispostas em um círculo cromático, uma ao lado da outra, são denominadas de cores análogas; de maneira oposta uma a outra, são chamadas de cores complementares ou opostas. Dondis (2007, p. 65) afirma que “Em sua formulação mais simples, a estrutura da cor pode ser ensinada através do círculo cromático”. Outra classificação das cores é em cores quentes, frias e neutras.

Cores quentes são consideradas mais luminosas, nos dão a sensação de calor, agito, vivacidade, como o vermelho, amarelo e laranja: cores frias são menos luminosas, normalmente nos causam sensação de frio, às vezes calma ou tranquilidade, como o verde, o azul e o roxo. As neutras são o branco, o preto e o cinza, que servem para dar tonalidade às cores. (BUENO, 2012, p. 60)

Uma composição visual pode ser policromática, monocromática ou acromática. No primeiro caso, ocorre o uso de várias cores, no segundo, usa-se uma cor apenas, variando o tom com preto ou branco e no último, são usadas as cores: preto, branco e cinza.

O artista usará cores em suas obras conforme os seus sentimentos, sua criatividade e o seu conhecimento sobre o elemento, “se observamos ao longo da história da arte, para alguns artistas, o emprego das cores foi feito de acordo com suas emoções e não relacionado ao senso comum” (BUENO, 2012, p. 60). De acordo com as combinações de cores escolhidas pelo artista, elas podem causar emoções distintas no observador.

Algumas pessoas acreditam que as cores podem estar relacionadas ao nosso estado emocional ou influenciá-lo, conforme Bueno (2012, p.61):

Dentro do senso comum, concluiu-se uma série de significados a elas atribuídos que vamos transcrever.

Vermelho: representa o sangue, o fogo; transmite a sensação de violência e de paixão.

Laranja: cor que representa aventura, domínio, produção e criatividade; estimula a conversação e o senso de humor.

Amarelo: cor vitalizante; representa o ouro e também a inteligência; “atrai a luz”.

Verde: associado à ideia de fé, liberdade, tranquilidade e afeto; cria um ambiente equilibrado, suavizante e calmo à sua volta.

Azul: agrega a concepção do céu, imensidão, calma e tranquilidade; sugere espiritualidade e ordem.

Violeta: relacionada ao misticismo, a tristezas; gera sentimentos como respeito próprio, dignidade e autoestima.

Maravilha (pink): é atribuída aos estados de excitação e de reações imprevisíveis.

Intervenções urbanas e coletivos artísticos: dos murais de Poty Lazzarotto aos painéis do coletivo muda

Marrom: associada com terra e estabilidade; cor de pessoas de ideais e de crenças bem reforçadas.

Branco: pode estar associada à limpeza, pureza, inocência, paz, santidade, simplicidade, bem, alma, harmonia, otimismo e modéstia. Para os orientais é a morte, o fim. Não é propriamente uma cor, é a reunião de todas as cores.

Preto: remete ao significado de prudência e tristeza, quase sempre é a cor da morte, do luto e da penitência; agrega ainda a ideia de sombra, noite, pessimismo, dor, temor, melancolia e angústia. Absorve a luz solar, é a ausência de cor.

A autora afirma que os elementos visuais primários “[...] são responsáveis pela determinação estética dentro da obra de arte. Com eles, fazemos combinações e criamos uma imagem” (BUENO, 2012, p. 33). Sendo assim, essas combinações resultam em um processo de composição visual, que é a disposição harmoniosa dos elementos visuais, considerada uma fase importante para o trabalho criativo do artista, que conseguirá transmitir ao observador o propósito e o significado de seu trabalho. Com esses elementos também pode ser criada uma composição visual abstrata, figurativa ou simbólica de acordo com o propósito do artista.

Além dos elementos básicos visuais, outros fatores devem ser considerados para interpretar uma imagem ou uma obra, como por exemplo, o contexto histórico, social e cultural em que a obra foi produzida, acontecimentos sobre a vida do artista e até mesmo seu temperamento, ou seja,

[...] o tempo, o contexto e o espaço são influências importantes na obra; a imagem pode ser relacionada ao autor, à sua época ou até mesmo ao seu estado emocional. O fato é: quanto mais informações tivermos sobre determinada imagem, mais subsídios teremos para analisá-la. (BUENO, 2012, p. 17)

METODOLOGIA

Este estudo teve como base uma pesquisa bibliográfica em relação ao tema *Intervenções urbanas e coletivos artísticos: dos murais de Poty Lazzarotto aos painéis do Coletivo Muda*, visando alcançar os objetivos propostos. A pesquisa para a coleta de dados usada no desenvolvimento do trabalho foi realizada por meio do estudo organizado sistematicamente, baseado em materiais publicados e produção de fichamentos, a partir de livros, artigos e fontes eletrônicas que tratam sobre o tema apontado.

O presente estudo tem como referencial teórico as publicações de Ana Mae Barbosa, Rosa Iavelberg, Luciana Estevam Barone Bueno, Donis A. Dondis, Maria Heloisa C. de T. Ferraz, Maria Felisminda de R. Fusari, Brígida Campbell, Daniela Pedroso, Gladys

Mariotto, entre outros autores que colaboraram para a pesquisa. Baseando-se nesses referenciais, foram apresentados alguns conceitos e definições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos anos, o ensino de Arte passou por grandes transformações e mesmo assim tem um grande trajeto a ser percorrido. Ainda que existam novas propostas, metodologias ou abordagens, se o professor não souber como trabalhar com elas, o ensino da disciplina continuará sendo considerado como “atividade artística”, que não agrega nada na vida do aluno. Também faltam professores com formação nas quatro linguagens: Artes Visuais, Dança, Teatro e Música. Normalmente eles possuem formação em uma das linguagens, mas mesmo assim lecionam as outras sem ter um conhecimento mais profundo; de certa forma, continua da mesma maneira que antigamente.

Através da pesquisa realizada para o trabalho foram encontradas as seguintes diferenças e semelhanças entre Poty e o coletivo MUDA, listadas a seguir:

O Coletivo MUDA, assim como Poty, têm a mesma intenção, que é a de espalhar a arte pela cidade, buscando torná-la mais democrática, acessível ao público. Pode-se dizer que esses artistas são responsáveis por introduzir museus a céu aberto nas cidades. Boa parte dos murais e painéis cerâmicos de Poty foram executados por Adoaldo Lenzi, artista plástico que tinha uma parceria com él; mesmo sua assinatura estando presente nos murais, poucos sabem disso e, de certa forma, Lenzi fica anônimo. No caso do Muda, todos participam do processo de produção do trabalho desde seu início até o fim, incluindo a escolha do local para instalação do painel até o assentamento do azulejo. Todo projeto traz características pessoais de cada integrante do grupo. Os artistas apresentam maneiras distintas de representar as suas obras de arte; Poty trabalha com uma composição simbólica, pois representa símbolos de Curitiba, já a produção do Coletivo MUDA consiste em uma composição abstrata. Por mais que Poty gostasse de expressar a sua arte com a criação de murais e painéis pelo fato de serem mais democráticos, e que o artista fosse livre para escolher as imagens que os comporiam, seus trabalhos eram realizados a convite do poder público. O Coletivo MUDA instala seus painéis por iniciativa própria, ou seja, se apropria do espaço público, com a intenção de valorizar lugares esquecidos, tornando o espaço mais colorido para o pedestre. A técnica usada pelos artistas é a mesma, pintura

em azulejo, porém os materiais, em parte são diferentes; o MUDA usa estênceis e tinta spray nas intervenções, o que dá uma característica menos duradoura ao seu trabalho; nos trabalhos de Poty, a pintura é feita com pincel, à mão livre, e é usada uma tinta específica; o azulejo pintado tem que ir ao forno para fixá-la, isso faz com que o trabalho dure muito tempo.

Apesar de a produção artística de Poty estar associada ao poder público, ela deve ser vista como uma oportunidade de transmitir conhecimento no ensino de Arte e também em outras disciplinas.

Portanto, no ensino de artes visuais, o uso de produções artísticas para a leitura de imagens colabora para a percepção, sensibilidade estética e imaginação do aluno. A leitura de imagem não envolve apenas a análise dos elementos básicos da linguagem visual presentes em uma composição, ela vai além disso; é interessante que o educando tenha conhecimento sobre o contexto em que o artista viveu e produziu seus trabalhos, para que ele possa compreender o processo criativo do artista e desenvolver o seu. Isso pode ser alcançado, não só apresentando as produções artísticas, mas também através da exposição de documentários e/ou filmes sobre a vida do artista e reprodução das técnicas usadas por ele. No caso dos murais e painéis de Poty citados nesse trabalho, pode-se organizar uma visita com os alunos, já que existe uma visita guiada por mediadores, o único que não está incluído é “A evolução do saneamento básico”.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1998.

BRASIL. Ministério da educação e do desporto. Secretária de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: arte**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRITTO, F. **"Coletivo MUDA e seus azulejos pela cidade"** 10 Mar 2013. ArchDaily Brasil. Disponível: <<https://www.archdaily.com.br/101981/coletivo-muda-e-seus-azulejos-pela-cidade>>. Acesso 16 mai. 2018 ISSN 0719-8906

BUENO, L. E. B. **Linguagem das Artes Visuais**. Curitiba: InterSaberes, 2012.

CAMPBELL, B. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo, Invisíveis Produções, 2015.

CASILLO, R. de B. C. **Poty: o lirismo dos anos 90**. Curitiba: Solar do Rosário, 2000.

COLETIVO MUDA. Disponível em: <<http://coletivomuda.com.br/?portfolio=corte-riscado>>. Acesso em: 12 de mai. 2018.

_____. Disponível em: <<http://coletivomuda.com.br/?portfolio=viaduto-muda>>. Acesso em: 12 de mai. 2018.

_____. Disponível em: <<http://coletivomuda.com.br/about-us/>>. Acesso em: 12 de mai. 2018.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FERRAZ, M. H. T.; FUSARI, M.F.R. **Metodologia do ensino de Arte**. São Paulo: Cortez, 1993.

FERREIRA, L. **Os murais de Poty Lazzarotto na cidade de Curitiba**. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/Anais_VIII/004_Luciana_Ferreira.pdf>. Acesso em: 02 de mai. 2018.

FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. **Integração das artes/ Memorial da América Latina**. São Paulo: Projeto/PW, 1990.

IABELBERG, R. **Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores**. Porto Alegre: Artmed, 2010.

INTERVENÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo8882/intervencao>>. Acesso em: 25 de abr. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MARIOTTO, G. **Os murais de Poty: A preocupação social do moço de Curitiba**. Curitiba: Arché Cultural, 2013.

MÈRCHER, L. **Projetos culturais e de ensino das artes visuais em diferentes contextos**. Curitiba: Intersaberes, 2018.

NICULITCHEFF, V. X. **Poty: trilhos, trilhas e traços**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

PEDROSO, D. **Poty: murais curitibanos**. Curitiba: Positivo, 2006.

PERIGO, K. **Diversidade e resistência: a construção de uma arte brasileira**. Curitiba: InterSaberes, 2016.

PORTO, H. G. M. (Org.) **Arte e educação**. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2014.

_____. **Estética e história da Arte**. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2016.

Intervenções urbanas e coletivos artísticos: dos murais de Poty Lazzarotto aos painéis do coletivo muda

POTY LAZZAROTTO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1567/poty-lazzarotto>>. Acesso em: 02 de mai. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

REZENDE, R.; SCOVINO, F. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

ROSAS, R. **Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil**. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8640786>. Acesso em: 04 de mai. 2018.

SILVA, E. M. A.; ARAÚJO, C. M. **Tendências e concepções do ensino de Arte na educação escolar brasileira: um estudo a partir da trajetória histórica e socioepistemológica da Arte/educação**. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 30, 2007. Caxambu. Anais... Caxambu, 2007. Disponível em: < http://30reuniao.anped.org.br/grupo_estudos/GE01-3073-Int.pdf > Acesso em: 24 set. 2018.

ZAGONEL. B. **Arte na educação escolar**. Curitiba: InterSaberes, 2012.

ZAGONEL. B. (Org.). **Metodologia do ensino de arte**. Curitiba: InterSaberes, 2013.