

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE - UNIVILLE
PRÓ REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO- PRPPG
MESTRADO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE

AS PINTURAS MURAIAS DE LUIZ SI NAS ESCOLAS MUNICIPAIS DE JOINVILLE:
TENSÕES ENTRE PATRIMÔNIO, ARTE E POLÍTICAS EDUCACIONAIS

LARIZZA BERGUI DE ANDRADE
ORIENTADORA: PROFA. DRA. NADJA DE CARVALHO LAMAS

JOINVILLE-SC

2018

LARIZZA BERGUI DE ANDRADE

**AS PINTURAS MURAIS DE LUIZ SI NAS ESCOLAS MUNICIPAIS DE JOINVILLE:
TENSÕES ENTRE PATRIMÔNIO, ARTE E POLÍTICAS EDUCACIONAIS**

Dissertação apresentada ao curso de Patrimônio Cultural e Sociedade do programa de pós-graduação pela Universidade da Região de Joinville- Univille para obtenção do grau de Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Patrimônio e Memória Social.

Orientadora: Profa. Dra. Nadja de Carvalho Lamas

JOINVILLE-SC

2018

Catálogo na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

Andrade, Larizza Bergui de
A553p As pinturas murais de Luiz Si nas escolas municipais de Joinville: tensões entre patrimônio, arte e políticas educacionais / Larizza Bergui de Andrade ; orientadora Dra. Nadja de Carvalho Lamas. – Joinville: UNIVILLE, 2017.

189 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade
– Universidade da Região de Joinville)

1. Pintura e decoração mural – Séc. XX. 2. Patrimônio cultural. 3. Silva, Luiz Carlos da, 1941-2011. 4. Arte contemporânea. I. Lamas, Nadja de Carvalho (orient.). II. Título.

CDD 751.73

Elaborada por Ana Paula Blaskovski Kuchnir – CRB-14/1401

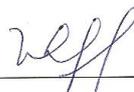
Termo de Aprovação

“As Pinturas Murais de Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville: Tensões entre Patrimônio, Arte e Políticas Educacionais”

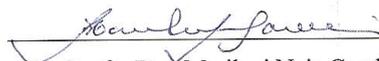
por

Larizza Bergui de Andrade

Dissertação julgada para a obtenção do título de Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade, área de concentração Patrimônio Cultural, Identidade e Cidadania e aprovada em sua forma final pelo Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade.

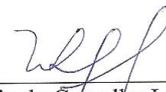


Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas
Orientadora (UNIVILLE)



Prof. Dra. Mariluci Neis Carelli
Coordenadora do Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade

Banca Examinadora:



Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas
Orientadora (UNIVILLE)



Prof. Dra. Vera Regina Barbuy Wilhelm
(UFG)



Prof. Dra. Alena Rizi Marmo Jahn
(UNIVILLE)



Prof. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes
(UNIVILLE)

Joinville, 26 de fevereiro de 2018.

Dedicatória

Dedico este trabalho às vinte e uma Escolas Municipais de Joinville participantes do projeto “O artista na educação” pela coragem de acolher e apoiar um projeto de arte.

À Luiz Carlos da Silva (*in memoriam*) pela generosidade em compartilhar saberes artísticos em Escolas Municipais de Joinville.

Agradecimentos

Agradeço a Rede Municipal de Ensino de Joinville pelo acolhimento e abertura para que esta pesquisa fosse possível, especialmente os senhores diretores das unidades escolares participantes da pesquisa.

Às professoras aposentadas Zilvete de Miranda Gonçalves e Áura Lana dos Reis Kamradt e as professoras Marilda de Oliveira Ramos e Maria do Carmo Souza Ferreira que, gentilmente, compartilharam suas lembranças referente ao projeto de Luiz Si.

À senhora Margit Olsen pela entrevista sobre experiências vividas em conjunto com o artista Luiz Si.

À professora Nadja de Carvalho Lamas, orientadora desta pesquisa, que, desde a graduação tem sido uma referência profissional pela delicadeza com que compartilha seus saberes e conduz seus orientandos.

Ao meu querido esposo, Flávio Rodrigues de Andrade e, nossos amados filhos Luiza e Vitor com quem tenho tido o privilégio de compartilhar a vida.

A Deus, meu bem maior, por mais um sonho realizado.

RESUMO

A dissertação propõe uma reflexão sobre as pinturas murais de Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville, com o objetivo de problematizar a visão de patrimônio cultural referente às obras de arte na contemporaneidade e as políticas educacionais direcionadas para as aulas de arte na atualidade, com possibilidades de inserção da educação patrimonial no ensino formal. As pinturas murais são resultado de um projeto idealizado e realizado pelo próprio artista em vinte e uma Escolas Municipais de Joinville. O interesse pelo tema da pesquisa surgiu a partir da experiência profissional, enquanto docente da disciplina de arte no ensino fundamental I, com o trabalho social e artístico de Luiz Si na última escola participante do projeto (2008), a Escola Municipal Professor Orestes Guimarães. A pesquisa assume uma abordagem de natureza qualitativa, com pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e pesquisa de campo (comitê de ética parecer n. 1.871.580). A dissertação, propõe, *a priori*, uma contextualização da vida do artista plástico Luiz Carlos da Silva, sua atuação em Joinville e sua poética refletida a luz de teóricos da arte, a exemplo de Warburg (2015), Didi-Huberman (1998), Merleau-Ponty (2002) e Gombrich (1979, 2000). Devido a abordagem pictórica do gênero paisagem feita pelo artista nas pinturas murais, Cauquelin (2007) e Leff (2001) embasaram a discussão sobre paisagens no campo das artes e no campo ambiental. No que diz respeito ao campo do patrimônio cultural, Zanirato (2006), Candau (2011), Nora (1993), Sarlo (2007), Halbwachs (1990), Riegl (2014), Brandi (2004) e Coelho (2008) nortearam as discussões pelo viés de memória e identidade coletiva, Efland (2003) e Florêncio, *et al* (2014) embasaram os apontamentos sobre políticas educacionais discutidos pelo viés da educação patrimonial. A pesquisa, de cunho interdisciplinar, foi desenvolvida no Programa de Mestrado Patrimônio Cultural e Sociedade – Univille, na linha de pesquisa Patrimônio e Memória Social e está vinculada ao grupo de pesquisa GEARCUPA (Grupo de Estudos sobre Arte, Cultura e Patrimônio) que se debruça em estudos sobre o sistema da arte, da produção à institucionalização.

Palavras chave: Patrimônio, arte, políticas educacionais.

ABSTRACT

The dissertation proposes a reflection on the mural paintings of Luiz Si in the Municipal Schools of Joinville, to problematize the view of cultural patrimony concerning to works of art in contemporary and the educational policies directed to art classes today, with possibilities for the insertion of patrimonial education in formal education. The mural paintings are the result of a project conceived and performed by the artist himself in twenty-one Municipal Schools of Joinville. The interest in the subject of research arose from professional experience, as a teacher of the art discipline in elementary school I, with the social and artistic work of Luiz Si at the last school participating in the project (2008), the Municipal School Professor Orestes Guimarães. The research assumes a qualitative nature approach, with bibliographic research, documentary research and field research (Ethics Committee Opinion No. 1,871,580). The dissertation proposes, in a first time, a contextualization of the life of the artist Luiz Carlos da Silva, his performance in Joinville and his poetic reflected the light of art theorists, example of Warburg (2015), Didi-Huberman (1988), Merleau-Ponty (2002) and Gombrich (1979-2000). Due to the pictorial approach of the landscape genre made by the artist in mural paintings, Cauquelin (2007) and Leff (2001) founded the discussion on landscapes in the field of arts and in the environmental field. As far as the field of cultural heritage is concerned, Zanirato (2006), Candau (2011), Nora (1993), Sarlo (2007), Halbwachs (1990), Riegl (2014), Brandi (2004) and Coelho (2008) guided the discussions by the bias of memory and collective identity, Efland (2003) and Florencio, et al (2014) have based the notes on educational policies discussed by the bias of the patrimonial education. The research, of an interdisciplinary nature, was developed in the program of Master of Cultural Patrimony and society – Univille, in the line of research patrimony and Social memory and is linked to the research group GEARCUPA (Study Group on art, Culture and patrimony) studies on the art system, from production to institutionalization.

Keywords: Patrimony, art, educational policies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Contexto histórico das artes visuais em Joinville - desde 1969	21
Figura 2: Luiz Si	36
Figura 3: Linha do tempo: contexto histórico das artes visuais em Joinville e Luiz Si	39
Figura 4: Pablo Picasso. Les Demoiselles d' Avignon. 1996. óleo sobre tela.243.9x233.7. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque	42
Figura 5: Pablo Picasso. Violino e uvas. 1912. óleo sobre tela. Museu de arte moderna de Nova Iorque.....	44
Figura 6: Pablo Picasso. Guitarra. 1913. Colagem. MOMA. Nova Iorque	45
Figura 7: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1996. Coleção particular. Joinville	47
Figura 8: Luiz Carlos da Silva. Folhas. 1979. Óleo sobre tela. 52x42 cm. Joinville...	47
Figura 9: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1982. Acrílica sobre eucatex. 37x48 cm. Museu de arte de Santa Catarina.....	49
Figura 10: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1995.....	49
Figura 11: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1979. óleo sobre tela	50
Figura 12: Luiz Carlos da Silva. Mulheres. 1972. Óleo sobre tela. 64x49 cm. Museu de arte de Santa Catarina	50
Figura 13: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1997. Coleção particular. Joinville	51
Figura 14: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Coleção particular. Joinville	52
Figura 15: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2010. Coleção particular. Joinville	52
Figura 16: Mapeamento das escolas participantes do projeto "O artista na educação"	54
Figura 17: Detalhe do mural da E.M.Enf. Hilda Anna Kricch	60
Figura 18: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1999. Acrílica sobre parede. 5x3 m. E.M.Profa. Karin Barkemeyer.....	60
Figura 19: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 1,30x3m. E.M.P. Eladir Skibinski	61
Figura 20: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 5,50x2,50m. E.M. Paulo Roberto Hardt	61
Figura 21: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 4,20x2,00m. E.M.João Bernardino da Silveira	62

Figura 22: Luiz Carlos da Silva. Sem título. Acrílica sobre parede. 4x6m.E.M. Hermann Müller	62
Figura 23: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2003. Acrílica sobre parede. 6,80x1,20m.E.M Enf. Hilda Anna Krisch.	63
Figura 24: Detalhe da pintura da E.M. Hilda Anna Krich	63
Figura 25: Detalhe do mural da E.M.Rubem Roberto Schmidlin	64
Figura 26: Detalhe do mural da E.M. Edgar Monteiro Castanheira	65
Figura 27: Detalhe do mural da E.M.Pr. Hans Müller	65
Figura 28: Detalhe do mural da E.M. João Bernardino da Silveira	66
Figura 29: Mural da E.M.Prof. Orestes Guimarães hoje.....	66
Figura 30: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2006. Acrílica sobre parede. 3x3m. E.M.Pr. Hans Müller	67
Figura 31: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2001.Acrílica sobre parede. 4,5x3m. E.M.Heriberto Hülse	74
Figura 32: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 4,20x2,00m. E.M.João Bernardino da Silveira	75
Figura 33: Detalhe, texturas e cores	75
Figura 34: Detalhe do mural da E.M. Castelo Branco	76
Figura 35: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2009. Acrílica sobre parede. E.M.Prof. Orestes Guimarães	78
Figura 36: Detalhe do mural da E.M Dr. Rubem Roberto Schmidlin	80
Figura 37: Montagem de imagens a partir dos elementos pomba, violino e pé de bailarina.....	81
Figura 38: Detalhes dos murais de Si, as pombas	82
Figura 39: Autor desconhecido. Noé	83
Figura 40: Garofalo. Anunciação. Óleo sobre madeira. 1320 x 1030 cm. Museus Capitolins. Itália	84
Figura 41: abside da Basílica de São Pedro. Itália	85
Figura 42: Pablo Picasso. Cartaz do primeiro “Congresso Mundial dos Partidários da Paz”. 1949. Paris.....	85
Figura 43: Pablo Picasso. A pomba da paz. 1949.....	86
Figura 44: Hamilton Machado. Sem título.	86
Figura 45: Luiz Carlos da Silva. Sem título. Acrílica s/ parede. 2001. E.M.CAIC Mariano Costa	87

Figura 46: Montagem, possíveis conexões com a figura da pomba.....	87
Figura 47: Detalhe dos murais, pé de bailarina	88
Figura 48: Edgar Degas. O ensaio. 1873-1878. Óleo sobre tela. 61.5 x 47.2 cm. Museu de arte de Harvard	90
Figura 49: Montagem, possíveis articulações de imagens	91
Figura 50: Detalhe, as borboletas	92
Figura 51: Poema “Iconologia de um quadro” de Lindolf Bell (1985) com imagem de Luiz Si (2007)	93
Figura 52: Escola Municipal Governador Heriberto Hülse.....	96
Figura 53: Localização do mural da E.M.Gov. Heriberto Hülse.....	97
Figura 54: Detalhe do mural da E.M.Gov. Heriberto Hülse	98
Figura 55: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2001. Acrílica sobre parede. 4,5x3m. E.M.Heriberto Hülse	99
Figura 56: Detalhe do mural da E.M.Gov. Heriberto Hülse	100
Figura 57: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2001. Acrílica sobre parede. 4,5x3m. E.M.Heriberto Hülse	100
Figura 58: cor inicial em torno da pintura	101
Figura 59: Escola Municipal Doutor Sadalla Amin Ghanem.....	102
Figura 60: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 3x2m. E.M.Dr. Sadalla Amin Ghanem	104
Figura 61: Detalhe, crianças indo para a escola	105
Figura 62: Detalhe, famílias indo para a igreja	105
Figura 63: Detalhe, pais saindo de casa com seus filhos.....	106
Figura 64: Detalhe, mensagem ao lado do mural.....	107
Figura 65: Detalhe, furos na parede.....	108
Figura 66: Detalhe, perda da pigmentação	108
Figura 67: Escola Municipal Professor Orestes Guimarães	109
Figura 68: Casa enxaimel, primeira instalação da escola	109
Figura 69: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 3x2m. E.M.Prof. Orestes Guimarães	110
Figura 70: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 1,5x2m. E.M.Prof. Orestes Guimarães	111
Figura 71: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 0,90x0,90 cm. E.M.Prof. Orestes Guimarães	112

Figura 72: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 0,90x0,90 cm. E.M.Prof. Orestes Guimarães	112
Figura 73: Luiz Si durante entrevista realizada pelas turmas de 4ª série preparada nas aulas de arte.....	113
Figura 74: Interferência no mural principal da Escola Municipal Orestes Guimarães	114
Figura 75: Localização antiga e atual do mural	114
Figura 76: Pablo Picasso e Carl Nesjar. The fisherman. 1970. 12 m. Concreto. Noruega.....	117
Figura 77: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1996. Acrílica sobre parede. E. M.Gov. Pedro Ivo Campos.....	156
Figura 78: Estado atual do mural da E. M.Gov. Pedro Ivo Campos	157
Figura 79: Detalhes do mural, E. M.Gov. Pedro Ivo Campos.....	157
Figura 80: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1999. Acrílica sobre parede. 5x3 m. E.M.Profa. Karin Barkemeyer.....	158
Figura 81: Estado atual do mural	159
Figura 82: Detalhes do mural, E.M.Profa. Karin Barkemeyer.....	159
Figura 83: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2001. Acrílica sobre parede. 4,5x3m. E.M.Heriberto Hülse	160
Figura 84: Detalhes do mural, E.M.Gov.Heriberto Hülse	160
Figura 85: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2001. Acrílica sobre parede. 3,20x2m. E.M.CAIC Mariano Costa.	161
Figura 86: Estado atual do mural	162
Figura 87: Detalhes do mural, E.M.CAIC Mariano Costa	162
Figura 88: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2001. Acrílica sobre parede. 4x2m. E.M.Dr. Rubem Roberto Schmidlin	163
Figura 89: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2002. Acrílica sobre parede. 5x3m. E.M. Profa. Eladir Skibinski	164
Figura 90: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2002. Acrílica sobre parede. 5x3m. E.M. Profa. Eladir Skibinski	165
Figura 91: Detalhe do mural, E.M. Profa. Eladir Skibinski.....	165
Figura 92: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 1x1,5m. E.M. Profa. Eladir Skibinski	166

Figura 93: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2002. Acrílica sobre parede. 6x3m. E.M Edgar Monteiro Castanheira.....	167
Figura 94: Estado atual do mural da E.M Edgar Monteiro Castanheira	168
Figura 95: Detalhe do mural, E.M.Edgar Monteiro Castanheira	168
Figura 96: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2003. Acrílica sobre parede. 6,80x1,20. E.M Enfermeira Hilda Anna Krisch	169
Figura 97: Estado atual do mural da E.M.Enf. Hilda Anna Krisch	169
Figura 98: Estado atual do mural da E.M.Enf. Hilda Anna Krisch	170
Figura 99: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2004. Acrílica sobre parede. E.M.Paul Harris.....	171
Figura 100: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2004. Acrílica sobre parede. E.M. João de Oliveira	172
Figura 101: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2005. Acrílica sobre parede. 2x3m. E.M. Dr José Antônio Navarro Lins.....	173
Figura 102: Localização do mural, entrada do auditório.....	174
Figura 103: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2006. Acrílica sobre parede. 4x2m. E.M. Amador Aguiar	175
Figura 104: Localização do mural da E.M. Amador Aguiar	175
Figura 105: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2006. Acrílica sobre parede. 3x3m. E.M.Pr. Hans Müller	176
Figura 106: Localização do mural da E. M.Pr. Hans Müller.....	176
Figura 107: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2006. Acrílica sobre parede. 8x3m. E.M.Pres. Castello Branco	177
Figura 108: Visão completa do mural.....	177
Figura 109: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 3x2m. E.M.Dr. Sadalla Amin Ghanem	178
Figura 110: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 5,50 x 2.50m. E.M. Paulo Roberto Hardt	179
Figura 111: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 3x4m. E.M. Profa. Rosa Maria Berezoski Demarchi	180
Figura 112: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 4x2,20m. E.M.Prof. João Bernardino da Silveira Júnior.....	181
Figura 113: Detalhe da pintura	181

Figura 114: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. E.M. Prof. Orestes Guimarães	182
Figura 115: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. E.M. Profa. Lacy Luiza da Cruz Flores.....	183
Figura 116: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. E.M. Profa. Lacy Luiza da Cruz Flores.....	184
Figura 117: Localização do mural na fachada da E.M.Hermann Müller	184

LISTA DE SIGLAS

- AAMAJ - Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna
- AAPLAJ - Associação dos Artistas Plásticos de Joinville
- AJOTE - Associação Joinvilense de Teatro
- GEARCUPA - Grupo de Estudos sobre Arte, Cultura e Patrimônio
- ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
- ILHS - Instituto Luiz Henrique Schwanke
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional
- MAC - Museu de Arte Contemporânea
- MAJ - Museu de Arte de Joinville
- PMC - Plano Municipal da Cultura
- RFFSA - Rede Ferroviária Federal
- SEPROT- Secretaria de Proteção Civil
- SIMDEC - Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura
- SESC- Serviço Social do Comércio
- UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

NOTAS INICIAIS	16
1. LUIZ CARLOS DA SILVA: ATUAÇÃO EM JOINVILLE	20
1.1 Contexto histórico das artes visuais em Joinville	22
1.2 Luiz Carlos da Silva, o Luiz Si	36
1.3 A poética de Luiz Si e a arte moderna	39
1.4 O artista na educação	53
1.5 Os murais de Luiz Si hoje.....	59
2. O DESVENDAR DE UM OLHAR	68
2.1 Pressupostos teóricos e metodológicos do processo de leitura visual	68
2.2 As pinturas murais de Luiz Si, leitura visual	72
3. TRÊS CASOS EM DESTAQUE	95
3.1 Escola Municipal Governador Heriberto Hülse	95
3.2 Escola Municipal Doutor Sadalla Amin Ghanem	101
3.3 Escola Municipal Professor Orestes Guimarães	108
4. OS MURAIAS ARTÍSTICOS E PATRIMÔNIO CULTURAL: PRESSUPOSTOS TEÓRIOS	115
4.1 Breve histórico sobre murais artísticos	115
4.2 O conceito de patrimônio cultural	117
4.4 Instrumentos institucionais de preservação.....	129
5. PATRIMÔNIO CULTURAL E POLÍTICAS EDUCACIONAIS	134
5.1 Educação patrimonial no ensino formal	136
NOTAS FINAIS	140
REFERÊNCIAS	144
APÊNDICE A - Ficha técnica dos murais	155
APÊNDICE B - Roteiro de entrevista, história oral, para os antigos diretores das escolas participantes do projeto	184
APÊNDICE C - Roteiro da entrevista, história oral, para os atuais diretores das escolas participantes do projeto.....	185
APÊNDICE D - Termo de consentimento e livre e esclarecido.....	186
ANEXO A - Parecer do comitê de ética.....	187

NOTAS INICIAIS

O interesse pelo tema da pesquisa surgiu a partir de uma experiência profissional com o trabalho social e artístico de Luiz Si na Escola Municipal Professor Orestes Guimarães. Enquanto docente da área de arte, tive a oportunidade, nos anos de 2008 e 2009, de articular conhecimentos relacionados à arte com os alunos do Ensino Fundamental I, a partir da presença do artista Luiz Si na escola, o qual interagiu direta e indiretamente através da execução de seu projeto. Uma experiência ímpar, que ousou aproximar arte, educação e periferia, caracterizada pela interferência na cotidianidade escolar, provocação capaz de incitar atividades pedagógicas interdisciplinares que se estenderam para além do projeto do artista.

O projeto de Luiz Si “O artista na educação”, estendido para vinte e uma Escolas Municipais de Joinville, pretendia, através da pintura mural e de oficinas de pintura, realizar um trabalho social e pedagógico com o intuito de aproximar a arte de comunidades periféricas. Além da interferência pedagógica imediata, a inserção da pintura mural realizada pelo artista nas paredes da escola, efetivou sua ação e perpetuou o momento.

Luiz Carlos da Silva (1941-2011), o Luiz Si, artista e professor de pintura da Escola de Arte Fritz Alt da Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior, nascido em São José, escolheu a cidade de Joinville para viver e atuar como artista e professor. Atuou em Joinville a partir de 1978, fortemente envolvido com o cenário artístico e cultural da época, contribuindo com o fomento das artes plásticas em Joinville. Embora sua permanência em Joinville tenha sido marcada por suas obras e projetos, não há registros sistematizados sobre o artista e suas obras. Portanto, mesmo que a presente pesquisa tenha como foco principal as pinturas murais de Si pelo viés do patrimônio cultural, contribuirá para a criação de documentação sobre o artista e sua atuação em Joinville enquanto artista e professor de pintura.

Hoje, vinte e dois anos após a realização da primeira pintura mural, suas condições materiais são adversas e pouco favoráveis nos dois sentidos que ao patrimônio são relevantes: no sentido do processo acelerado de deterioração da materialidade de alguns murais e no sentido do não reconhecimento de seu valor cultural pelas comunidades escolares enquanto patrimônio cultural mesmo não institucionalizados pelas competências governamentais. As pinturas murais de Luiz Si

nas Escolas Municipais de Joinville, como objeto de pesquisa, proporcionam questionamentos que tencionam o patrimônio, a arte e as políticas educacionais emergentes à pós-modernidade, voltadas a visão de patrimônio e cultura. Como pensar e discutir a obra de arte na pós-modernidade pelo viés do patrimônio cultural, partindo do pressuposto de sua negação à visão de perenidade iniciada nas práticas artísticas influenciadas pela concepção moderna de arte?

Com o intuito de discutir tais questões, a pesquisa utilizou-se de uma abordagem de natureza qualitativa, com coleta e análise dos dados subjetivos, pois esta fornece a possibilidade de lidar com dados não quantificáveis como sentimentos, emoções, motivações, crenças, e comportamentos tanto de indivíduos quanto de uma coletividade. Para tanto, na investigação foi utilizada a pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e pesquisa de campo.

A pesquisa bibliográfica pautou-se em teóricos que embasaram as linhas de pensamento levantadas e discutidas nos diversos âmbitos propostos neste trabalho, na da teoria da arte, nos conceitos relativos ao patrimônio cultural e no pensamento pós-moderno sobre as políticas educacionais direcionadas à área de arte.

A pesquisa documental partiu de fontes primárias arquivadas no Museu de Arte de Joinville, no Arquivo Histórico e no arquivo particular da senhora Margit Olsen, a primeira diretora da Galeria de Arte Municipal Victor Kursancew (anexo à Casa da Cultura de Joinville), no período de 1982 a 1997, base para a construção dos textos referentes ao artista Luiz Si (biografia e poética) e na sistematização do texto sobre o contexto histórico das artes plásticas em Joinville.

A pesquisa de campo proporcionou um levantamento do número de escolas participantes do Projeto de Luiz Si, mapeamento dessas escolas e as condições atuais dos murais com possíveis registros, feitos pelas escolas, sobre a realização do projeto. Entrevistas, autorizadas pelo Comitê de ética, parecer 1.871.580, contribuíram para a construção dos fatos tanto relacionados à biografia do artista como sobre o projeto desenvolvido nas escolas. As entrevistas realizadas com os antigos e atuais diretores das escolas selecionadas no recorte da pesquisa colaboraram para a reconstituição das etapas do projeto “O artista na educação” desenvolvido por Luiz de Si nas Escolas Municipais de Joinville. A entrevista cedida pela senhora Margit Olsen contribuiu na narrativa biográfica do artista.

A dissertação está dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo atém-se a uma abordagem voltada ao artista plástico Luiz Carlos da Silva, sua biografia, sua

poética embasada na concepção moderna de arte, a execução do projeto “O artista na educação”, idealizado e realizado por ele mesmo e as atuais condições da materialidade dos murais. Como ponto de partida, uma abordagem sobre o contexto histórico das artes plásticas em Joinville, na intenção de contextualizar sua atuação na cidade.

O segundo capítulo propõe uma leitura visual das pinturas murais de Luiz Si tendo como base teórica dois autores de tempos diferentes, entretanto interligados por suas pesquisas. O primeiro, Warburg (1866-1929), alemão, historiador e crítico de arte, cujo método de análise de imagens ultrapassa o pensamento linear da história, de forma a estabelecer conexões entre imagens de épocas e civilizações diferentes, o “Atlas mnemosine” e o teórico Didi-Huberman (1998), que parte dos princípios de Warburg e sugere uma análise além das reações iconográficas, define o olhar como um fenômeno da percepção que pertence ao indivíduo naquele exato momento de sua apreciação. Um olhar capaz de ver através das ausências, do que está obscuro ao olhar. A leitura visual deste capítulo sugere uma abordagem geral de todos os murais, partindo do entendimento de uma produção em série que, embora não sejam cópias, trazem muitas semelhanças, aspectos identificadores do estilo de Luiz Si. Por se tratar de paisagens, Cauquelin (2007) e Leff (2001) embasam as discussões sobre os murais do ponto de vista de sua temática pictórica, as paisagens. Cauquelin faz uma abordagem voltada à representação da paisagem e seus significados e Leff discute políticas ecológicas com princípios na sustentabilidade.

O terceiro capítulo destaca três escolas participantes do projeto de Luiz Si (Heriberto Hülse, Sadalla Amin Ghanem e Orestes Guimarães), para detalhar o desenvolvimento do projeto, focado nas representações exploradas pelo artista nos murais. Embora haja semelhanças entre os murais em todas as escolas, de modo geral, não são cópias e trazem particularidades provocadas no contato com a comunidade escolar que merecem atenção. Porém, apenas três escolas terão esta atenção devido ao número abrangente de escolas participantes do projeto (sugestão para pesquisas posteriores).

O quarto capítulo abrange pressupostos teóricos relativos à pintura mural enquanto patrimônio cultural. Autores como Gombrich (2000), Wilhelm (2011) contribuirão no histórico da realização das pinturas murais como prática expressiva do ser humano desde os primórdios. Na construção do pensamento teórico sobre preservação e restauro, o texto traça um diálogo entre os teóricos Riegl (2014), autor

que inicia as discussões sobre restauro da obra de arte, antes direcionado às obras arquitetônicas, justifica o restauro da obra de arte pelo culto dado ao monumento em três categorias, em relação aos valores de memória: valor de antiguidade, valor histórico e valor volitivo de memória, e Brandi (2004), um dos mentores da “Teoria do restauro”. A partir de Riegl, Brandi construiu sua teoria direcionada à preservação e ao restauro da obra de arte em específico, na tentativa de atender às necessidades emergentes ao campo das artes plásticas. Brandi propõe sua teoria, discutindo questões sempre presentes na matéria; o que é restauração, qual sua relação com a obra de arte, como se manifesta, o que é testemunho histórico e como se considera em relação ao restauro.

Relativo ao conceito de patrimônio cultural, o pensar dentro de uma concepção atual que leva em conta a memória e a identidade de uma coletividade a partir da pluralidade cultural e de interferências multiculturais da sociedade sem fronteira da pós-modernidade, contam com autores como Halbwachs (1990), Nora (1993), Zanirato (2006), Candau (2011), Sarlo (2007), Riegl (2014), Brandi (2004) e Coelho (2008).

Por fim, o quinto capítulo sugere uma reflexão sobre as demandas pós-modernas, distantes das práticas pedagógicas atuais, principalmente no que se refere à disciplina de arte. Um pensar sobre as novas políticas educacionais para a área de arte que leve em conta os estudos para a cultura visual (não abordada no momento, mas, reconhecida em sua importância) e a compreensão pós-moderna do tempo não linear, em que passado e presente caminham juntos, e a pluralidade cultural como constituinte de um país. Discutir as possibilidades curriculares que permitam utilizar a educação patrimonial como vivência cultural interdisciplinar, capaz de gerar uma consciência das relações das pessoas com sua herança cultural, de forma a promover a cidadania enquanto indivíduo participe do processo de inclusão social. Efland (2003) e Florêncio, *et al* (2014) são as vozes condutoras das discussões acima.

Ao final do trabalho, em apêndice, uma ficha técnica de todas as pinturas murais de Luiz Si, organizadas por data de realização. Na ficha, a descrição da localização do mural, fotos antigas (somente alguns possuem de um antigo catálogo feito pelo artista, mas que não retratam todos os murais) e fotos atuais, destacando elementos da pintura e o estado de conservação atual.

1. LUIZ CARLOS DA SILVA: ATUAÇÃO EM JOINVILLE

O artista plástico Luiz Carlos da Silva (1941-2011), natural de São José (SC) com parte de sua formação em Florianópolis (SC), instalou-se em Joinville (SC), onde atuou como professor de pintura na Escola de Artes Fritz Alt, por 27 anos e como artista plástico, por 33 anos. A cidade de Joinville foi adotada como uma opção relevante, tendo em vista a efervescência cultural e artística da época, que gerava expectativas positivas para o futuro. Dedicou-se à arte e à educação para a arte de maneira ativa, frente à comunidade joinvilense, integrando-se às organizações e projetos promovidos pelos artistas locais empenhados na difusão das artes em Joinville e fora de Joinville, na tentativa de uma projeção local, regional e nacional. A ideia de difusão das obras de arte dos artistas locais à comunidade joinvilense previa oportunizar uma aproximação do público local, independente da classe social, motivados por uma preocupação social de participação com o objetivo de promover práticas culturais não reconhecidas pelas massas. Visão motivou o artista a realizar um projeto voltado às artes plásticas, em 21 escolas municipais de Joinville (objeto da pesquisa do presente trabalho).

A cidade de Joinville, localizada ao norte de Santa Catarina, hoje com 562.151 habitantes, considerada a maior cidade do estado em território ocupado, possui uma rede de 150 Escolas Municipais do Ensino Fundamental I e II, mais 10 escolas profissionalizantes sob a responsabilidade da Secretaria de Educação.

Do ponto de vista geográfico, a cidade é relativamente plana, tendo o rio Cachoeira passando pelo centro e desembocando na Baía da Babitonga. O rio Cachoeira tem seu entorno urbanizado em sua maior parte, permanecendo alguns manguezais preservados. A vegetação é remanescente da mata Atlântica, o que caracteriza um clima subtropical com temperatura média anual acima de 19 graus e alta umidade durante a maior parte do ano.

Do ponto de vista arquitetônico, apresenta uma relação bem eclética, misturando estilos: o neoclássico, neoclássico com influências do barroco brasileiro, decorado com detalhes *art nouveau* e casas no estilo enxaimel, com forte representação não só no centro histórico, mas também nos bairros da cidade.

A história da colonização da cidade passa pela conhecida história do dote de casamento de Dona Francisca Carolina, filha de D. Pedro I, recebido em virtude de

seu casamento com o príncipe da França François Ferdinand, em 1843. Embora a família real nunca tenha pisado nessas terras, a cidade de Joinville ostenta o título de “Cidade dos Príncipes”. Outros títulos também são atribuídos à cidade como “Cidade das Flores”, “Cidade das Bicicletas”, “Cidade da Dança” e “Manchester Catarinense”. É reconhecida por sediar a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, o Joinville Esporte Clube e o maior Festival de Dança amador do mundo, (razão do título de “Cidade da Dança”), que acontece todos os anos na cidade desde 1983. Desde então, a cidade recebe bailarinos de todo o Brasil e latino americanos para um grande evento voltado à dança. Desde 2005, considerado pelo *Guinness book* o maior festival de dança do mundo. Durante os dias que seguem o festival, a população local aprecia a dança, gratuitamente, em palcos alternativos, espalhados pela cidade.

As primeiras manifestações das artes visuais passam a identificar a cidade a partir de 1969 que, ao longo dos anos, se estabelece em seu contexto histórico sob três eixos que se articulavam ao mesmo tempo em que eram concebidos em suas funções; os espaços estruturais (museus, galerias e a Cidadela Cultural Antártica), as organizações (coletiva de artistas de Joinville, AAPLAJ e os institutos) e a educação (Escola de Artes Fritz Alt e o curso de Educação Artística/ Artes Visuais – UNIVILLE). Cada um dos três eixos, na efetivação de suas funções, constitui o contexto geral das artes plásticas na cidade (Fig. 1).

Figura 1: Contexto histórico das artes visuais em Joinville - desde 1969



1.1 Contexto histórico das artes visuais em Joinville

Fritz Alt (1902-1968), Eugênio Colin (1906-2005), Victor Kursancew (1919-1980) e Mário Avancini (1926-1992)¹ são os primeiros artistas plásticos a atuarem na cidade de Joinville. Fritz Alt, escultor alemão, chegou em Joinville em 1922 e se dedicou à criação de monumentos públicos, obras cemiteriais, painéis e ornamentos artísticos em edificações, muitos destes tombados como Patrimônio Cultural de Joinville ou de Santa Catarina. A casa onde ele viveu e trabalhou é hoje o Museu Casa Fritz Alt, onde está salvaguardada sua história e sua arte.

O Museu Casa Fritz Alt² foi inaugurado no ano de 1975. Compõem seu acervo: móveis e objetos de uso pessoal do artista, ferramentas, fotos, moldes e obras de arte produzidas por Fritz Alt. A casa, planejada pelo próprio artista com ajuda do arquiteto Paul Keller, apresenta características arquitetônicas únicas se relacionado ao contexto da época e a fez com a intenção de abrigar também seu ateliê.³ A exposição de longa duração permite visualizar a figura do artista em seus objetos e suas obras; as que estão expostas na cidade podem ser vistas no museu através de painéis com fotos.

Eugênio Colin viveu exclusivamente da pintura entre os anos de 1940 e 2000. A pintura de paisagens identifica sua obra.

Victor Kursancew nasceu em Bendzin, na Rússia, em 1919. Em 1949, veio para o Brasil, morou no Rio de Janeiro, em Rio Negrinho e, em 1952, veio para Joinville onde permaneceu até sua morte, em 1980. Exímio aquarelista, transitou por diversas técnicas como carvão, crayon, bico-de-pena e tinta a óleo. Foi um dos professores fundadores da Escola de Arte Fritz Alt,⁴ uma das escolas da Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior.

Mário Avancini, escultor, aprendeu o ofício com Fritz Alt. O contato com a pedra foi através da profissão, calceteiro. Foi professor na Escola de Artes Fritz Alt da Casa da Cultura.

¹ Cf. Plano Municipal de Cultura, instituído pela Lei Municipal nº 7.258 de 5 de julho de 2012.

² *Id Ibid.*

³ Cf. ROSSI, Juliana. **Artes visuais de Joinville e o blog como mediador cultural**. 2014. 203f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade da Região de Joinville, Joinville.

⁴ Cf. Extra. Artistas plásticos realizam exposição. Joinville, p. 5, 7 mar. 1982.

Posteriormente, outros nomes compuseram o cenário das artes plásticas em Joinville, como Juarez Machado, Amandos Sell, Antônio Mir, Luiz Henrique Schwanke, Hamilton Machado, Luiz Si, entre outros.

A primeira ação da prefeitura de Joinville, em favor das artes plásticas (que se tem notícia), foi a criação da Escola de Artes Fritz Alt, em 1969. A escola foi criada com o objetivo de formar novos artistas. Antes de se instalar definitivamente na Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior, em 1972, quando de sua inauguração, ocupou espaço na antiga prefeitura na rua Padre Carlos e, mais tarde, nas instalações da Secretaria da Educação e Cultura, localizada na Praça Nereu Ramos, 372, prédio que abrigou uma das edições da Coletiva de Artistas de Joinville⁵. Muitos artistas de Joinville passaram pela Escola de Artes Fritz Alt. Atualmente, a escola tem compromisso com a formação em artes visuais e cênicas⁶. Oferece cursos regulares de desenho, pintura em porcelana, cerâmica, história da arte, história em quadrinhos, teatro, tapeçaria, tecelagem, gravura, arte juvenil e escolinha de arte infantil.

Entretanto, a ação que mais movimentou a cidade e o ambiente artístico é a Coletiva de Artistas de Joinville⁷, que acontece anualmente, desde 1971. A primeira, em 8 de março de 1971, reuniu onze artistas: Albertina Ferraz Tuma, Antônio Mir, Edson Buch Machado, índio Negreiros da Costa, Maria Angelina Keller do Valle, Nilson Delai, Odil Campos e os já falecidos Luiz Henrique Schwanke (1951-1992), Mário Avancini (1926-1992), Hamilton Machado (1949-1992) e Victor Kursancew (1919-1980)⁸, representa um dos mais tradicionais eventos de artes visuais de Santa Catarina. Com o intuito de promover e valorizar a produção artística local, a Coletiva exhibe obras de arte nas diversas linguagens, a fim de dar um panorama geral das artes em Joinville e ainda dar visibilidade a novos artistas. Em 2006, a Coletiva recebeu o reconhecimento do Governo do Estado de Santa Catarina com a outorga da Medalha de Mérito Cultural “Cruz e Sousa”⁹. Em 2009, passou a receber o apoio financeiro do governo de Joinville por meio do Sistema Municipal de Desenvolvimento

⁵ ROSSI, 2014

⁶ Cf. Plano Municipal de Cultura de Joinville, 2012.

⁷ *Id Ibid.*

⁸ PEDROSO, Néri. **Coletiva de artistas de Joinville**: construção mínima de memória. Joinville: Impressul, 2012.

⁹ Criado em 1994, o prêmio, medalha Cruz e Souza, reconhece os autores de obras literárias, artísticas, educacionais e científicas relevantes para a cultura catarinense ou que tenham, de alguma forma, contribuído para o enriquecimento cultural e artístico do Estado, segundo jornal Notícias do dia, 26 de novembro de 2012.

pela Cultura-SIMDEC.¹⁰As primeiras edições ocuparam espaços improvisados na Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior, no hotel Colon e em um antigo prédio localizado na Praça Nereu Ramos, instalações da Secretaria da Educação e da Cultura da época, região central de Joinville. Surgiu, então, a necessidade e, a pressão por parte dos artistas, para a criação de um Museu de Arte que pudesse abrigar e promover suas exposições.

O Museu de Arte de Joinville é decorrente de movimento dos artistas, promulgada em Lei Municipal nº 1.271 de 15/05/1973 e inaugurado em 1976, com a abertura da 6ª Coletiva de Artistas de Joinville¹¹, com obras de 20 artistas locais. O Museu de Arte foi projetado com o objetivo de promover os artistas locais, abrigando suas obras e atividades e movimentar o meio artístico da cidade a partir dos três setores de museologia apontados pela UNESCO na época: educação, investigação e exposição. Foi instalado na antiga residência de Ottokar Doerffel¹² (onde ainda permanece), construída em 1864, dentro dos padrões arquitetônicos da região de Hamburgo, na Alemanha. Compõe à casa uma área aberta de aproximadamente 13.500 m², de jardim com lago. A casa é protegida pela lei de tombamento estadual e homologada através do Decreto no 3.461, de 23 de novembro de 2001, devido sua importância arquitetônica e histórica para a cidade de Joinville.

Constituída de três partes distintas: sótão, térreo e porão, a casa abrigou o museu de arte da seguinte forma, no ano de sua inauguração (1976): no sótão, foi instalado a biblioteca, a oficina de restauração de obras e um ateliê livre para os artistas da cidade produzirem suas obras. No térreo, havia dois espaços: um com exposição de longa duração de alguns artistas da cidade e outro com trabalhos de artistas convidados. A exposição inaugural da sala de exposições temporárias foi uma homenagem aos três expoentes das artes catarinenses, Martinho de Haro, Elke Hering e Mário Avancini. No porão, foi instalado um bar que serviu de ponto de encontro para artistas, jornalistas, escritores e interessados, no período de 1976 a 1980. Foi a partir desses encontros que surgiu o grupo literário Cordão, que atuou por cinco anos movimentando os meios culturais de Santa Catarina¹³.

¹⁰ O SIMDEC- Sistema Municipal de Desenvolvimento da Cultura, é uma política pública de incentivo à cultura aberta a todos os cidadãos criada em 2005 pela lei municipal nº 5.372.

¹¹ Cf. A Notícia. Museu de Arte exhibe amanhã filme histórico de Joinville. Joinville, 26 set. 1976.

¹² Ottokar era alemão radicado no Brasil em 1854, político e jornalista, lançou o primeiro jornal em Joinville, ajudou a implantar a Câmara Municipal e foi o primeiro prefeito de Joinville (1874 e 1876). Disponível em: <<http://museudeartedejoinville.blogspot.com.br/>>. Acesso em 2 set 2017.

¹³ A Notícia, *op.cit*

Hoje, o Museu é um espaço de exposições temporárias e possui cerca de mil obras de artistas locais, nacionais e internacionais em linguagens, estilos e épocas diferentes. Compõe o museu a Biblioteca Harry Laus¹⁴, especializada em arte, que mantém um acervo de aproximadamente 2.000 volumes de livros, catálogos, periódicos, documentações sobre artistas locais, além de material audiovisual sobre artes plásticas em geral. As políticas de organização, conservação e acesso às obras do acervo do Museu de Arte de Joinville têm suas ações voltadas para recolher, abrigar, documentar, estudar, preservar, expor e divulgar obras de arte, com o objetivo de facilitar o acesso à informação.

De acordo com o seu Regimento Interno atual, o MAJ é composto de: Setor de Museologia, Setor Administrativo e Setor de Arte/Educação. O setor de Museologia realiza tombamento, acondicionamento, conservação e restauro do acervo, além de promover o intercâmbio cultural e a organização e manutenção da documentação museológica. Ao Setor Administrativo compete executar e/ou coordenar serviços administrativos e financeiros relativos ao patrimônio institucional, recursos humanos e materiais. O Setor de Arte/Educação elabora, coordena e/ou executa projetos educativos, promove intercâmbio cultural, cursos, pesquisas sobre arte em geral, atividades de ateliê livre, e programas de comunicação museológica e educacional sobre o patrimônio artístico regional e nacional.¹⁵

Em 1983, foi criada a Associação dos Amigos do Museu de Arte de Joinville (AAMAJ)¹⁶ com o objetivo de apoiar as iniciativas da diretoria do MAJ na integração do mesmo à vida da cidade e obter recursos da própria comunidade para resolver problemas básicos e urgentes. A organização era independente, filantrópica, sem fins lucrativos e com personalidade jurídica própria. A AAMAJ empenhava-se em firmar convênios tanto no setor público como no privado e recrutar novos associados a fim de aumentar a renda destinada à execução dos projetos. Além de atividades burocráticas cabíveis à associação, realizavam também eventos culturais nas dependências do Museu e fora dele, com o intuito de cativar um público interessado

¹⁴ Harry Laus (1922-1992) foi escritor e crítico de arte catarinense com uma importante contribuição no campo das artes em Joinville e Santa Catarina. Sua obra literária é muito conhecida na França e pouco no Brasil. Foi crítico de arte do *Jornal do Brasil* (1963-1967) e da *Revista Veja* (1968-1970). Participou do júri da Bienal de São Paulo. Foi diretor do Museu de Arte de Joinville (1980-1982) e Museu de Arte de Santa Catarina (1985-1987 e 1989-1992). MEMORIAL HARRY LAUS (1922-1992). Disponível em: < <http://harrylausvivo.blogspot.com.br> >. Acesso em 7 set 2017.

¹⁵ Cf. ROSSI, 2014.

¹⁶ Documento do Museu de Arte de Joinville. Fonte: Arquivo Histórico.

na arte local. O Museu de Arte foi criado a partir da preocupação de integrar as artes plásticas, o teatro, a música e o cinema. No ano de sua inauguração (1976), o museu criou o *Clube de Cinema de Joinville* que exibia filmes produzidos em Santa Catarina. A partir desta visão, foram realizados projetos que envolveram diretamente a comunidade joinvilense. Em 1984, dois projetos foram realizados pelo museu com o apoio da AAMAJ: o “Inter-Fábricas” e o “Circuito Popular”. O primeiro tratava-se de uma parceria entre artistas e funcionários de duas fábricas de Joinville. Artistas de Joinville expuseram seus trabalhos juntamente com trabalhos de funcionários das receptivas fábricas, o projeto visava divulgar os trabalhos dos artistas locais para a comunidade joinvilense e oportunizar a apresentação de novos talentos. O outro projeto era uma exposição itinerante pelos bairros de Joinville com vinte artistas expondo suas obras, uma iniciativa da Fundação Cultural Albano Schmidt em parceria com o Museu de Arte de Joinville.¹⁷

Em 1996, os artistas de Joinville e o Museu de Arte movimentaram o público joinvilense com uma série de eventos culturais voltados à arte e à poesia nomeado de “Tertúlia”.¹⁸ Os eventos aconteceram no jardim do MAJ quatro vezes por ano, um a cada estação, estendendo-se até meados de 2000. A ideia da “Tertúlia” surgiu a partir de uma exposição individual do artista Moacir Moreira (Môa) por ocasião de seus 25 anos de trajetória artística, em que convidados participaram de leituras e discussões sobre arte. Diante da receptividade dos participantes, os encontros se repetiram de forma interativa e informal. Coordenado pelo artista Môa, posteriormente assumido por Nilton Tiroti, o evento era aberto ao público e abrangia manifestações das diversas linguagens da arte como, teatro, música, poesia, performance. O encontro previa ainda lançamentos de livros, exposições de obras de arte, leitura e discussões sobre arte objetivando oportunizar a expressão artística local de maneira livre e informal.

Em 2001, o MAJ ampliou seu espaço expositivo com os Anexos 1 e 2 da Cidadela Cultural. A Cidadela Cultural Antártica¹⁹ é um espaço municipal comprado pela prefeitura de Joinville no ano 2000, destinado à cultura, ao lazer e ao turismo. Fica localizado na rua XV de novembro, 1383, no antigo complexo cervejeiro Antártica, fábrica de renome nacional que compõe a história e memória da cidade,

¹⁷ Cf. Extra. Acervo do MAJ nos bairros. Joinville, p. 5, 8 ago 1984.

¹⁸ Cf. A NOTÍCIA. Tertúlia reúne artistas nos jardins do MAJ. Joinville, C-3, 1 dez 1996.

¹⁹ Cf. A NOTÍCIA. Cidadela cultural Antártica continua à espera de uma solução em Joinville. 6 maio 2017. Disponível em: <<http://www.anoticia.clicrbs.com.br>>. Acesso em 8 set. 2017.

conta com área construída de 6.280 m² e entorno de aproximadamente 8.000 m². O complexo, foi tombado por lei municipal em 2010 e abriga hoje a Secretaria de Proteção Civil (SEPROT), a Associação Joinvilense de Teatro (AJOTE), a Associação dos Artistas Plásticos de Joinville (AAPLAJ), e dois espaços expositivos do Museu de Arte de Joinville (MAJ). Embora o espaço esteja ocupado por um órgão municipal e associações, abarca uma série de problemas estruturais que limitam sua utilização.

A AAPLAJ²⁰, Associação dos Artistas Plásticos de Joinville, foi criada no ano de 1982, tendo como primeira diretoria os seguintes nomes; presidente Nilson Delai, vice-presidente Moacir Moreira (Môa), tesoureiro índio Negreiros e secretária Eladir Skibinski²¹. O objetivo dos artistas ao criar uma associação era organizar a classe em uma entidade representativa frente ao poder público e a comunidade joinvilense. Entretanto, a associação ficou desativada até o ano de 1985, quando um grupo de artistas locais, liderado pelo artista Edson Machado decidiu reativar a associação e retomar suas atividades tendo uma nova diretoria a frente do grupo; Edson Machado na presidência, Nilson Delai na vice-presidência, Nadja de Carvalho Lamas como secretária, Berenice Mokross como 2^a secretária e Silvio Parucker como tesoureiro²². A nova diretoria pretendia ainda, incentivar a arte-educação, a realização de exposições de cunho pedagógico, divulgar as atividades e iniciativas da associação e prestar assessoria a grupos comunitários de incentivo à cultura. Na época, o cenário artístico não parecia favorável aos artistas com a queda na movimentação comercial da arte, devido ao fechamento de importantes galerias de arte, como a Nuclearte, a Piepper e a Lascaux²³. Uma das ações mais importantes da nova diretoria foi organização de um ambicioso projeto de divulgação da arte catarinense para o Brasil chamado “Sinta Santa Catarina”²⁴. Com o apoio do grupo empresarial Mesbla, a AAPLAJ organizou exposições de artistas de Santa Catarina em vinte lojas do grupo, localizado nas principais capitais do Brasil. Quinhentas obras de artistas catarinenses expuseram nessas lojas, com o intuito de divulgar e movimentar o comércio da arte catarinense. Além deste evento, a AAPLAJ promoveu a participação dos artistas de

²⁰ Cf. A NOTÍCIA. Artista organizados em associação própria. Joinville, p. 5, 21 abril 1983.

²¹ Eladir Skibinski teve um importante papel no desenvolvimento das artes plásticas em Joinville não somente como artista, mas como responsável pela criação do curso de Educação Artística da então FURJ e hoje, UNIVILLE.

²² Cf. Livro Ata de 1º de abril de 1985 da AAPLAJ. Disponível em: <<http://marciamorsch.wixsite.com/projetopibicaaplaj/livro-ata---1-de-abril-de-1985>>. Acesso em 24 jan 2018.

²³ A Galeria Lascaux reabriu em 1984 em Joinville.

²⁴ Cf. Extra. Crítico comenta a falta de apoio à arte. Joinville. 4 abr. 1986.

Joinville em diferentes lugares, como a exposição “Artistas pela paz” em Florianópolis, o III Salão de Artes Plásticas de Chapecó, o Salão de Pernambuco, a mostra de Mail-Arte em Rivera, no Uruguai e vários outros eventos na cidade de Joinville, como a exposição “Traço/Cor/Forma” (1986) promovida pela Galeria Municipal Victor Kursancew, em parceria com o Museu de Arte de Joinville e a AAPLAJ. A exposição exibiu mais de duzentas obras de quarenta e cinco artistas de Joinville, em comemoração ao aniversário da associação, que cativou um público local representativo. A exposição atraiu a atenção de críticos do meio artístico nacional, como Walmir Ayala e Frederico de Moraes do, Rio de Janeiro, Adalice e Alberto Frederico Beuttenmüller²⁵, de São Paulo que, a convite da AAPLAJ, visitou a exposição e palestrou no evento “Encontros com a arte”. Os eventos e exposições coletivas promovidos pela AAPLAJ tinham objetivo de projetar nacionalmente os artistas locais.

Em 1990, a Associação organizou o I Salão de Arte Contemporânea, que passou a acontecer em formato bienal e o Salão da Paisagem Urbana.

Em comemoração aos dez anos da associação, vários projetos e eventos foram organizados no ano de 1993, como: a segunda edição do “Salão de Arte Contemporânea”, e o “I Arte nas Fábricas”, exposições de obras de arte em quatro fábricas de Joinville visando aproximar a população joinvilense das artes plásticas produzidas na cidade.²⁶

Em 1994, o governador de Santa Catarina decretou pela lei 9.550 de 24 de abril de 1994 publicado em Diário Oficial como entidade de utilidade pública estadual²⁷. Neste mesmo ano, a AAPLAJ organizou uma Mostra Internacional de Arte Postal e a participação de artistas locais em coletiva nas cidades alemãs de Languenhagem e Ülzen a convite de Regina Colin, coordenadora do projeto cultural “cidades co-irmãs”²⁸. Vinte e um artistas plásticos de Joinville tiveram suas obras selecionadas, após rigoroso processo, para compor a exposição, cujo objetivo era representar o movimento cultural em Joinville. Os nomes selecionados foram; Guilherme Nehring,

²⁵ Na época, Beuttenmüller era crítico da coluna da coluna de artes visuais “Visão” e do jornal “ O estado de São Paulo”, diretor do Paço das Artes, órgão ligado a Secretaria de Cultura do governo do estado, Presidente da Associação Nacional de Críticos de Arte, professor de filosofia da arte na UNICAMP, crítico de literatura, poeta, editor de um programa da TV Cultura, membro da comissão de artes plásticas do INAP na FUNARTE.

²⁶ A Notícia. Em busca de novos caminhos. Joinville, p. 20, 18 maio 1993.

²⁷ Painel, 1994. Informativo da AAPLAJ. Documento encontrado no arquivo histórico de Joinville.

²⁸ Langenhagem mantém um contrato social e cultural com Joinville referente ao projeto “Cidades co-irmãs” que tem o objetivo de facilitar intercâmbio cultural entre as duas cidades.

Lairton Valentin, Nivaldo Narã, Eugênio Colin, Ricardo Kolb, Décio Soncini, Luciano da Costa Pereira, Linda Suzana Poll, Leonardo Ritzmann, Luciane Schwartz, Leoni Machado, Célia Ceschin, Cândida Soncini, Charles Narloch, Doroti Staderlhofer, Carlos Alberto Franzói, Asta dos Reis, Francisco Amaral, Aurora Mendes, James Clarkson e Ed Staderlhofer. Além dos artistas plásticos, músicos e atores compuseram a comitiva que integrou o intercâmbio cultural.

Em 2001, a Associação conquistou um espaço próprio na Cidadela Cultural Antártica, o Galpão 13, onde permanece na atualidade. O espaço é utilizado para reuniões, cursos, palestras, ateliê e exposições. A associação é responsável por realizar diversos eventos com o intuito de promover o artista plástico local e suas produções. Além das tradicionais exposições, a organização preocupa-se em realizar palestras sobre arte e produção artística, troca de experiência entre os artistas associados, visitas de estudos às exposições em outros estados, cursos, entre outras atividades.

Outra contribuição para o desenvolvimento das artes plásticas em Joinville foi a implementação do curso superior de Educação Artística/habilitação em artes plástica pela UNIVILLE,²⁹ promovido pela artista e professora Eladir Skibinski. O curso de licenciatura plena dirigido para a formação de professores de arte para atuar no ensino fundamental e médio, além de atender as necessidades recorrentes à falta de pesquisas na área e preparar pessoal para desenvolver projetos educacionais em espaços de educação informal como; escolas de arte, museus e galerias. Passou a ser oferecido em 1988, na antiga FURJ (Fundação Educacional da Região de Joinville, hoje Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE). A mudança da nomenclatura do curso e implementação do novo “Curso de Artes Visuais”, foi aprovado pela Resolução no 09/98 Conselho Universitário e CEPE de 10 de setembro de 1998. O curso, em toda sua trajetória histórica, foi marcado pela importante contribuição no que diz respeito às lutas e reivindicações da classe artística da cidade pautada em conhecimentos que solidificavam essas ações. Ao ampliar o número de pessoas com consciência da importância da arte para a sociedade pode contribuir, de forma coerente, na luta para ampliação desse espaço e de seu acesso. Além disto, o curso atuou também de forma direta na sociedade joinvilense com pesquisas e divulgação

²⁹ CURSO DE ARTES VISUAIS. Disponível em: <http://community.univille.edu.br/depto_arte_visuais/artesvisuais/index/57368>. Acesso em 10 set. 2017.

dessas pesquisas em eventos como palestras, seminários, e encontros como a “Semana do Curso de Educação Artística da UNIVILLE”, sediado na década de 1980 e a “Semana Integrada de Arte-Educação”,³⁰ sediado no final da década de 1990 em parceria com o “Arte na Escola”- polo UNIVILLE.

O Instituto Arte na Escola³¹ é uma associação civil, sem fins lucrativos, que, desde 1989 qualifica, incentiva e reconhece o ensino da arte, por meio da formação continuada de professores da Educação Básica. São 38 Polos presentes em 37 cidades, de 19 estados brasileiros, unidos por um ideal: contribuir para a melhoria do ensino da arte no país. Em Joinville há dois polos, um na UNIVILLE, (desde 1993) e, outro na Casa da Cultura Fausto Rocha Junior (desde 2009), ambos empenhados na promoção da qualidade do ensino da arte nas escolas de Joinville e região.

Outro fator relevante ao contexto histórico das artes plásticas em Joinville em sua promoção e divulgação são os espaços expositivos e comerciais das galerias de arte, entre as mais importantes estão, a Galeria de Arte Lascaux, a Galeria Van Biene e a Galeria Municipal Victor Kursancew.

A Galeria de Arte Lascaux³² iniciou suas atividades em 1976, (mesmo ano da abertura do Museu de Arte de Joinville), pelo casal Marina e Ayrton Mosimann, proprietários e marchands. A galeria, que possuía uma visão além do comercial, preocupava-se em gerar um público conhecedor da arte e consciente de seu valor para a sociedade. Com este intuito promovia o acesso livre à galeria e disponibilizava uma biblioteca com vários exemplares sobre arte ao público em geral. Nos primeiros anos atuou mais voltada para os artistas locais de Joinville e de Santa Catarina, dos quais lançou e divulgou muitos deles, porém sem deixar de expor obras de artistas do núcleo de São Paulo e Rio de Janeiro. Posteriormente, passou a focar em artistas reconhecidos com renome nacional e internacional, como Carlos Scliar, Cícero Dias, Juarez Machado, Vilmar Lopes, Salvador Dali, Picasso, Marcel Duchamp, entre outros. A Galeria Lascaux, em parceria com o Centro de Arte de Florianópolis, promoveu o I Leilão de Arte de Joinville em setembro de 1976. Um importante evento beneficente com 200 peças entre pinturas, esculturas, objetos de adorno, tapeçaria e antiguidades que movimentou o público interessado em arte. A Galeria permaneceu aberta em

³⁰ Evento promovido em parceria com o curso de Educação Artística da FURB o primeiro realizado em 1996.

³¹ ARTE NA ESCOLA. Institucional. Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/institucional>>. Acesso em 17 set. 2017.

³² Diário Catarinense. Pioneira, Lascaux é exemplo. Florianópolis. 30 abr. 1995.

Joinville entre os anos de 1976 a 1982. De 1982 a 1986 se instalou em Balneário Camboriú onde o mercado era mais intenso na época. Neste período atuou também em Florianópolis e Blumenau. Em 1986 voltou para Joinville. Em parceria com a Galeria Açú- Açú de Lindolf Bell de Blumenau, a Galeria Lascaux realizou cerca de cinco leilões por ano. Encerrou suas atividades definitivamente no ano de 2001.

A Galeria Van Biene, da *marchand* Maria Tereza Van Biene Hagemann, abriu no mesmo ano de fechamento da Galeria Lascaux, em 2001. Privilegiava artistas catarinenses, como Juarez Machado, Eli Heil, Vera Sabino, Silvio Pléticos e Beatriz Bona, além de obras de artistas internacionais, como é o caso da chinesa Jenny Wang. A Galeria atuou até 2012 no mercado artístico joinvilense.

A Galeria Municipal de Arte Victor Kursancew³³ (o nome é uma homenagem ao artista que teve uma importante participação ao desenvolvimento das artes plásticas em Joinville na criação da Escola de Artes Fritz Alt) foi criada em 17 de fevereiro de 1982, com o objetivo de divulgar, comercializar e expor obras de artistas plásticos e artesãos locais e regionais.³⁴ Instalada em prédio anexo à Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior, onde permanece nos dias de hoje, é subordinada à Secretaria da Cultura e do Turismo de Joinville. Sua primeira mostra foi uma homenagem ao artista Victor Kursancew e ao arquiteto Paul Elmuth Keller. A Galeria Municipal procurava realizar um trabalho em parceria com a AAPLAJ e o Museu de Arte de Joinville. A exposição “Traço/Cor/Forma” foi um dos vários eventos dessa parceria. A visão era somar esforços na difusão da arte em Joinville.

Um dos projetos de maior relevância da Galeria Victor Kursancew, é o “Salão dos Novos”, uma exposição que privilegia obras de artistas que ainda não expuseram individualmente, com a finalidade de promover o acesso democrático dos novos artistas no circuito das artes e o acesso da comunidade a novos conceitos de arte. A mostra acontece bianualmente e contempla os melhores trabalhos com premiação. A partir de 2010, passou a ser patrocinado pelo SIMDEC - Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura. Hoje, a Galeria Municipal Victor Kursancew realiza exposições periódicas de artistas de diversas localidades do Brasil e a exposição dos trabalhos produzidos pelos alunos da casa, porém, sem a intenção de comercializar.

³³ PREFEITURA DE JOINVILLE. Galeria de Arte Victor Kursancew. Disponível em: <<https://www.joinville.sc.gov.br/institucional/gmavk/>>. Acesso em 10 set 2017.

³⁴ Cf. Extra. Galeria de arte será inaugurada. Joinville, p.5. 9 mar. 1982.

Também sedia oficinas, encontros, palestras e interação entre os visitantes e a comunidade.

Novos espaços e organizações atualizam e enriquecem o meio das artes plásticas em Joinville, como o “Instituto Luiz Henrique Schwanke” e o “Instituto Internacional Juarez Machado”; ambas são instituições privadas, sem fins lucrativos, as quais ampliam e contribuem significativamente com o cenário das artes em Joinville.

O Instituto Luiz Henrique Schwanke³⁵ foi instituído em 2003, com o objetivo de manter e administrar o Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke (MAC), criado oficialmente pela Prefeitura de Joinville, por Decreto Municipal no 10.632/2002. O MAC, ainda sem sede própria, seria instalado no Complexo Cultural Antártica, o prédio da antiga fábrica de cerveja Antártica, tombado parcialmente em 2010. Entretanto, o prédio encontra-se interditado devido a sérios problemas estruturais, o que inviabiliza sua utilização. O acervo de Schwanke, composto por desenhos, pinturas, esculturas e instalações encontram-se sob os cuidados do Instituto por quem responde um grupo de pessoas voluntárias que decidem estratégias e ações, a fim de movimentar e contribuir para o fomento à produção e à discussão da arte contemporânea em Joinville. Entre essas ações estão a realização de seminários, palestras, cursos e exposições, em espaços cedidos pela Fundação Cultural de Joinville e Universidade da Região de Joinville – Univille. A maioria dos eventos foram financiados pelo Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura-SIMDEC. Entre os projetos mais importantes destacam-se o “Articidade” (2012) e o “Intercidade/ Intercities” (2013), ambos patrocinados pelo SIMDEC. O “Articidade”, teve sua primeira edição em 2008, produzida pelos curadores Alena Marmo e J.W. Kielwagen, em 2012, vinculada ao Instituto Schwanke. Trata-se de uma intervenção artística no cotidiano da cidade que implica pensá-la em toda a sua complexidade e propor uma reflexão do espaço urbano como espaço de arte. O “Intercidade/ Intercities” obedece à mesma ideia de intervenção na cidade, porém, em formato itinerante, com duas edições: uma em Joinville/Brasil e outra em Lansing/Estados Unidos, através de colaboração internacional. Dez projetos foram selecionados sob a condição de serem reproduzidos por outro artista, em outro país.

³⁵ MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Instituto Schwanke**. Disponível em: <<http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa>>. Acesso em 14 set. 2017.

Luiz Henrique Schwanke, artista joinvilense (1951-1992) desenvolveu um relevante trabalho no campo das artes plásticas e do teatro, com visibilidade nacional. Destacou-se na produção de arte contemporânea com vários prêmios em Joinville e em nível nacional. Nas décadas de 1980/90, produziu mais de cinco mil obras, entre desenhos, esculturas, pinturas e instalações. Com a obra “Cubo de Luz – Antinomia”, exposta em São Paulo, em 1991, uma projeção de luz que chegou a afetar o tráfego aéreo, foi lembrado no livro Bienal 50 Anos. Em 1994, ganhou prêmios e conquistou reconhecimento com a seleção pela Bienal Brasil Século XX. Viajou para a Alemanha, Suécia e Rússia, teve trabalhos expostos no Museu de Arte Moderna de Bruxelas (Bélgica). Em Joinville, ficou conhecido, também, pelas intervenções urbanas na cidade com suas colunas de baldes e bacias na Praça da Bandeira, em 1989, e as pinturas de Perfis que retratam carrancas³⁶ feitas com guache sobre jornal. A dinâmica de suas produções revela um artista contemporâneo de seu tempo. Transitava por várias linguagens e estilos da história da arte sob um novo olhar, o da ressignificação, da ironia e da poesia.

O Instituto Internacional Juarez Machado³⁷ foi inaugurado em 2014. Espaço destinado a salvaguardar e expor, de forma permanente, obras do artista joinvilense Juarez Machado, que revela uma trajetória de 50 anos de trabalho artístico. Juarez Machado nasceu em 1941, em Joinville. Estudou na Escola de Belas Artes do Paraná, em Curitiba. Em 1966, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde experimentou outras atividades, além da pintura. Dedicou-se às ilustrações, à produção de cenários para teatro e televisão, esculturas, desenhos e gravuras de humor. Desde 1986, vive em Paris e, frequentemente, expõe na Europa, tem ateliês em Paris, Rio de Janeiro e Joinville.

A casa que abriga o instituto pertenceu à família do artista desde 1950. De valor histórico, construída em 1930, traz detalhes da arquitetura da época, o que justifica sua preservação. Na parte principal, encontra-se o setor administrativo, o setor de pesquisa e o setor educativo. Na parte de trás da casa, foi construído um pavilhão adequadamente equipado com climatização e iluminação de trilho para exposições de obras de arte e outros eventos afins. Um novo pavilhão foi construído

³⁶ A denominação “carranca” foi dada pela crítica de arte do Paraná Adalice Araújo em um artigo sobre o artista, publicado na Revista Galeria, nº6. Entretanto, Schwanke usava a denominação “perfis”.

³⁷ INSTITUTO INTERNACIONAL JUAREZ MACHADO. **O Instituto.** Disponível em:<<http://www.institutojuarezmachado.com.br>>. Acesso em 15 set. 2017.

ao lado da casa, abriga uma biblioteca com títulos sobre artes, uma cafeteria e um espaço expositivo, que mantém uma exposição permanente do artista Juarez Machado.

Outros espaços atuam junto à comunidade joinvilense na atualidade, as novas galerias: a Rede de Galerias SESC, a Galeria 33, a Galeria El Clandestino e o PICTA – escritório de arte.

A Rede de Galerias SESC - Santa Catarina³⁸ é um espaço para as artes visuais, criado pelo SESC em 2009, parceiro da cultura brasileira em todo o país, que promove o projeto “Espaços Visuais - Rede de Galerias SESC”. Expõe, em circuito itinerante, obras de artistas catarinenses, com o objetivo de divulgar a produção da arte local e incentivar o surgimento de novos artistas. Realiza-se todos os anos, por meio de edital e seleção de trabalhos. Durante as exposições, o SESC oferece oficinas, cursos e palestras, cadernos educativos e visitas monitoradas, com a finalidade de integrar o público à exposição. Um dos projetos mais importantes promovidos pela Galeria SESC é o “Projeto Pretexto”. Promovido pelo SESC em várias cidades do país, objetiva oportunizar vivências para os artistas abarcando temas como o processo criativo, o mercadológico e o artístico da arte contemporânea. Com o auxílio de um assessor, os artistas são orientados a desenvolver o senso de autocrítica, a criar um portfólio de sua produção, ter noções de processo de curadoria e montagem de exposições.

A Galeria 33³⁹ foi inaugurada em 2014 e é um espaço idealizado pelo fotógrafo joinvilense Alceu Bett, para expor as fotografias produzidas por ele durante sua trajetória. As fotos registram diversos lugares como Granada, Lisboa, Budapeste, Marrakech, Praga, Amsterdam, Casablanca, São Francisco do Sul, Sevilha e tantos outros lugares. O espaço também é aberto para eventos culturais como lançamentos de livros, saraus, apresentações musicais, projeções, performance. Atualmente a Galeria modificou seu formato com a parceria de outros artistas, o chamado Grupo 33⁴⁰ que são Therence Mir, Guido Heuer, Pita Camargo, Marc Engle, Alceu Bett, Fábio Pantoni, Luiz Carlos Brugnera e Ricardo Kolb.

³⁸SESC 70 ANOS. **Artes plásticas**. Disponível em:

<<http://www.sesc.com.br/portal/sesc/unidades/santacatarina/sesc+joinville>>. Acesso em 15 set. 2017.

³⁹DISSE TUDO. Galeira 33. Disponível em:

<<http://www.dissetudo.com/joinville/exposicao/galeria-33-cultural-simples-e-diferente>>.

Acesso em 15 set. 2017.

⁴⁰ GALERIA 33. Disponível em: <<https://www.galeria33.com/artistasda33>>. Acesso em 15 set. 2017.

A Galeria El Clandestino⁴¹ surgiu em 2013, com o casal de *designers* João Guilherme e Sarah Pinnow. Atuou ativamente por 3 anos em espaço físico no centro de Joinville, com dezenas de artistas envolvidos. A partir de 2017, assume a forma virtual e itinerante. Expõe, divulga e comercializa em espaço virtual e na forma física, organiza exposições itinerantes, algumas dentro de uma Kombi que também transporta as obras. Agregou novas funções como promoção de eventos, serviços de *designer*, assessoria a novos negócios, entre outras. A galeria apresenta um novo formato, capaz de atender à demanda atual de um público conectado à virtualidade e a novas formas de arte.

PICTA – é um escritório de arte especializado em consultoria, com atendimento singular para aquisição de obras de arte, administrado por Gabriela Loyola⁴². A consultoria é personalizada, partindo do perfil e interesses do comprador. O escritório também presta serviços de curadoria para exposições artísticas diversas.

Hoje, o município de Joinville conta com um planejamento de curto, médio e longo prazos, que visa desenvolver a cultura local em seus diferentes âmbitos. Com base nas diretrizes e ações deliberadas pelas três edições da Conferência Municipal da Cultura (2007, 2009 e 2011), foi elaborado o Plano Municipal da Cultura pelo Conselho Municipal de Política Cultural⁴³ com o apoio da Fundação Cultural de Joinville,⁴⁴ que terá dez anos de duração, portanto, estará em vigência até o ano 2021. O Plano Municipal da Cultura é um instrumento de planejamento estratégico que organiza, regula e norteia a execução da política municipal da cultura, com a previsão de ações de curto, médio e longo prazos. É uma das premissas de integração do município ao Sistema Nacional de Cultura e do Sistema Municipal de Cultura. (PMC, 2012)

As ações prioritárias para o setor de artes visuais versam sobre a infraestrutura e qualidade institucional. No que diz respeito à infraestrutura, contempla os seguintes passos: o apoio à implantação do Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke, a construção de espaço anexo ao Museu de Arte de Joinville para abrigar

⁴¹ EL CLANDESTINOS. Uma Galeria de arte sem parede, sem endereço fixo. Disponível em: <<https://www.elclandestino.com.br>>. Acesso em 15 set. 2017.

⁴² Gabriela Loyola é natural de Joinville, é formada em administração de empresas pela Fundação Universitária da Região de Joinville (UNIVILLE) e com especialização em “Art Business” pela Escola São Paulo.

⁴³ O Conselho Municipal de Política Cultural foi criado por lei municipal em 1968, iniciando os trabalhos em 1970 com a nomeação de dez pessoas representativas da cultura municipal para exercer atribuições consultivas e orientadoras em 2010 passou a ser normativo, consultivo, deliberativo e fiscalizador (Pano Municipal da Cultura, 2012).

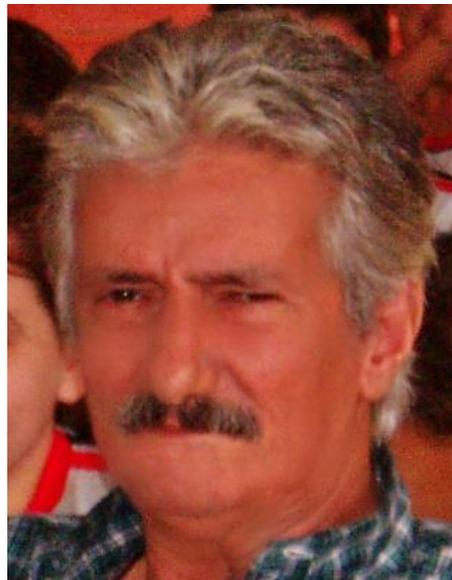
⁴⁴ Hoje, Secretaria da Cultura e do Turismo.

a administração, deixando a casa apenas para exposições e a transformação da Cidadela Cultural efetivamente em um espaço para a produção cultural de Joinville. Quanto à promoção da qualidade institucional, prevê o apoio a uma maior visibilidade dos artistas locais em suas produções e formação em artes visuais, bem como programas e projetos que fomentem as artes visuais locais.

1.2 Luiz Carlos da Silva, o Luiz Si

Luiz Carlos da Silva (Fig.2) nasceu entre os anos de 1938 ou 1939 (o artista não sabia ao certo) mas foi registrado pelo pai, anos mais tarde, no dia 8 de setembro de 1941, em São José, (SC). Seu pai chamava-se Natalino João da Silva e sua mãe, Lourete Maria Nobre. Teve três filhos: Paloma, Paola e Pablo⁴⁵.

Figura 2: Luiz Si



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2009.

Cursou Sociologia Urbana pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Introdução à arte contemporânea (UFSC), Fundamentos da Cultura

⁴⁵ Os nomes dos filhos foi uma homenagem ao artista Pablo Picasso devido sua admiração.

Catarinense - Departamento de Cultura, Secretaria de Educação e Cultura de Florianópolis (SC), Artes Gráficas (EIFSC) em Florianópolis, 1963. Em 1968, cursou Desenho, Pintura e Xilogravura no Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAM), com Silvio Pléticos, Franklin Cascaes e Valmir Bitencourt e estagiou em Escultura com Maria Guilhermina Gonçalves em Goiânia, (GO). Entre 1953 e 1963 (dos 12 aos 22 anos), dedicou-se à Cerâmica popular em São José (SC).⁴⁶ O primeiro contato com a arte foi ainda criança, quando residiu nas dependências do Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis), do qual seus avós eram zeladores. Lá teve contato com obras de grandes nomes da arte moderna como Pancetti, Di Cavalcanti, Carlos Scliar, Francisco Rebolo, Alfredo Volpi, Djanira e com artistas plásticos de Santa Catarina como Martinho e Rodrigo de Haro, Paulo Vecchietti, Hassis, Hely Heil, Meyer Filho, Silvio Pléticos, seu grande incentivador, entre outros artistas que fizeram história na Ilha de Santa Catarina. O início da carreira artística é marcado pela participação no Salão Arte Jovem MAC em Campinas (SP), em 1969. A partir daí, participou de inúmeras coletivas e individuais em várias cidades de Santa Catarina, e, em outros estados do Brasil, incluindo a Pré-Bienal em 1970 (SP). Em 1976, fez sua primeira exposição individual na galeria Açú-Açú, em Blumenau. Em 1970, seu nome foi citado entre os novos artistas no Dicionário da História de Santa Catarina.

Em 1978, Luiz Si fixou residência em Joinville por indicação do amigo Lindolf Bell (poeta e proprietário da galeria de arte Açú-Açú em Blumenau) com expectativas de desenvolver uma carreira artística, visto que o ambiente artístico da época se mostrava promissor. Pela indicação de Lindolf Bell, parceiro nas atividades comerciais de obras de arte de Marina Mosimann, da Galeria de Arte Lascaux, Luiz Si engajou-se no meio artístico com participação ativa em exposições, projetos, movimentos e organizações como a AAPLAJ (1982), a Coletiva de Artista de Joinville (atuante desde 1971) e demais organizações pela difusão das artes plásticas em Joinville, juntamente com jovens artistas como Mário Avancini, Luiz Henrique Schwanke, Hamilton Machado, Antônio Mir, Juarez Machado, Edson Machado, Índio Negreiros, Moacir Moreira (Môa), Amandos Sell, Leda Campos, Linda Suzana Poll, entre outros. Em 1979, um ano após ter se instalado na cidade, foi convidado para dar aula de pintura na Escola de Artes Fritz Alt da Casa da Cultura Fausto Rocha Junior,

⁴⁶ Informações curriculum vitae da Galeria de Arte Victor Kursancew, arquivado no MAJ (Museu de Arte de Joinville).

onde atuou como professor por 27 anos, tendo, dessa forma, contribuído na formação artística de vários artistas locais e de pessoas envolvidas no movimento artístico.

Segundo depoimento da senhora Margit Olsen⁴⁷, Luiz Si procurava se envolver em projetos de fomento da arte em Joinville, na própria cidade e fora dela. Nesse período, década de 1980, suas obras circulavam entre as galerias locais como a Galeria Lascaux, e da região, como a Galeira Açú-Açu de Blumenau, entre outras, sendo bem cotadas comercialmente. Além disso, era contratado para realizar pinturas murais em residências particulares e em estabelecimentos comerciais em Joinville e região, devido ao conhecimento e reconhecimento de sua arte. (Fig.3)

No período de 1996 a 2009, idealizou e executou o projeto “O artista na educação” apoiado pela Secretaria de Educação de Joinville, que teve a participação de vinte e uma Escolas Municipais de Joinville. O artista dedicava 20 horas semanais de sua carga horária de professor para executar seu projeto nas escolas que propunha pinturas murais e oficinas de Pintura e Desenho oferecidas aos alunos no contra turno das aulas⁴⁸.

No período de 2004 a 2008, participou do projeto “Inclusão pela arte”, desenvolvido pelo setor de Educação Especial da Secretaria de Educação de Joinville. Adolescentes que apresentavam dificuldades de aprendizagem e ou deficiência, com mais de 14 anos de idade, participaram de oficinas de arte no contra turno. Em 2006, aposentou-se como professor da Escola de Artes Fritz Alt da Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior. Após sua aposentadoria, continuou o trabalho nas Escolas Municipais de Joinville voluntariamente, até o ano de 2009, contemplando mais sete escolas com seu trabalho.

Ao se analisar as atividades e os projetos realizados por Luiz Si na comunidade joinvilense, desde 1978, observa-se o seu engajamento na difusão das artes plásticas e formação de novos artistas, no entanto, questiona-se o fato de que seu nome seja pouco citado no meio artístico de Joinville, mesmo com participação em inúmeros movimentos artísticos juntamente com nomes de destaque das artes plásticas em Joinville.

Sua última exposição (em 7 de dezembro de 2010), intitulada “Harmonia e êxtase”, comemorou os 40 anos de sua carreira artística. Na ocasião, o artista lutava para se recuperar de um AVC (acidente vascular cerebral). A exposição, apoiada pela

⁴⁷ Margit Olsen, entrevista em 10 de junho de 2017. Comitê de ética parecer nº 1.871.580

⁴⁸ O projeto “O artista na educação” terá uma abordagem detalhada a seguir.

Fundação Cultural de Joinville e pelo Museu de arte de Joinville, exibia obras exclusivas para o evento que ocorreu na casa do amigo e apoiador Edilson Kamrardt (dono da empresa *Mani Som e Luz*), derradeira de uma trajetória em prol da difusão das artes plásticas que o artista encerrou em 2011, com seu falecimento.

Figura 3: Linha do tempo: contexto histórico das artes visuais em Joinville e Luiz Si



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

1.3 A poética de Luiz Si e a arte moderna

A poética do artista Luiz Si, ao longo de sua carreira, foi baseada na experimentação de técnicas e materiais que nortearam a concepção moderna de arte. Diversas experiências técnicas e temáticas possibilitaram ao artista a construção de um estilo de pintura, na busca de uma poética com marcas próprias.

Segundo Stangos (1991), a construção da concepção moderna iniciada no final do século XIX e início do século XX, tem a ver com as mudanças, aparentemente tranquilas, da visão de mundo do homem, das transformações sociais, políticas e econômicas que aconteciam paralelamente às mudanças filosóficas e científicas, bem como a ruína do sistema e valores autoritários tradicionais. Nas artes, a tradição do

passado era contestada. O questionamento e a rejeição do passado equivaleram a uma verdadeira revolução. Embora essa revolução atingisse todas as artes, são as artes plásticas que encabeçam tais movimentos. “Aquilo que se chamou genericamente de arte moderna, refletindo outras atitudes análogas na sociedade, tornou-se uma força libertadora explosiva no início do século, contra a opressão de pressupostos, com frequência, cegamente aceitos até então” (STANGOS, 1991, p.7). Ocorre uma transformação no conceito da arte que permite um retorno ao indivíduo, a arte não mais a serviço da igreja ou da religião, ou ainda de encomendas particulares, mas voltada ao pintor enquanto indivíduo protagonista de uma arte que expressa a si mesmo e o mundo. Um processo acelerado na busca radical pela liberdade de expressão, pois,

As artes, até então percebidas habitualmente em termos de amplas categorias de classificações a posteriori, ou o que os historiadores da arte chamam "estilos", pelo menos quando vistos de uma certa distância, agora desenvolviam-se em função de "movimentos" que pareciam suceder-se uns aos outros com aceleração sempre crescente, até alcançarem o ponto em que se tomavam tão fugazes, tão efêmeros, que ficavam praticamente imperceptíveis, exceto para o especialista. (STANGOS, 1991, p.8)

Movimentos conceituais propagavam as novas ideias que cada grupo defendia, a produção artística estava sujeita às novas concepções da arte. As proliferações de novas tendências artísticas cresceram em ritmo tão acelerado que, em pouco tempo, as ideias de movimentos não condiziam mais com a realidade das expressões da arte. A pluralidade de conceitos paralelos levava a pensar a arte nos termos de cada artista ou mesmo de cada obra.

Na prática artística das artes visuais, destaca-se a transformação da pintura. Um afastamento gradual da representação acadêmica da natureza por uma abstração em que dominavam as formas, as linhas e as cores. Livre dos cânones do passado, registra o momento da vida, a expressão imediata do instante. A obra acabada perde a sua finalidade. Não se trata do inacabado pelo inacabado, mas coloca-se, acima de tudo, o momento em que a obra foi feita, o captar da expressão do mundo por ele mesmo. O pintor busca colocar no quadro seu próprio estilo. O estilo aqui faz referência à maneira própria, individual e particular de pintar que tem a ver com a personalidade do artista, sua cultura, seu gesto, suas práxis. Entretanto, o despertar para um estilo leva tempo, é preciso que se descubra em um estilo o que não é tão fácil acontecer, são precisos muitos quadros até que se chegue a um estilo próprio de

expressar-se. Merleau-Ponty (2002) trata a expressão como um fenômeno, conjunto de fluxos que perpassa por questões pessoais da vida do pintor, mas não só, fluxos interiores que suscitem significações que só existem em si mesmas e nos quadros pintados. O que se vê em seu resultado são apenas familiaridades e não a vida do pintor em sua íntegra; significações que não se propõem como eternas, mas, imediatas ao momento exato de sua pintura. Anos mais tarde, talvez essas significações não façam mais sentido, pois,

O estilo é o que torna possível toda significação. Antes do momento em que signos ou emblemas serão em cada um e no artista mesmo o simples índice de significações que ali já estão, é preciso que haja esse momento fecundo em que eles deram forma à experiência, em que um sentido que era apenas operante ou latente encontrou os emblemas que haveriam de liberá-lo e torná-lo manejável para o artista e acessível aos outros. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 71)

A concepção moderna de arte voltada ao indivíduo e à expressão de seu estilo concebe uma ideia de criação e de imaginação que faz uso de técnicas desprovidas de regras, completamente espontâneas, em que cada artista poderia criar seu próprio estilo. Buscam referências na realidade, porém, sem a intenção de copiá-la, criam novas formas e novas maneiras de compor criações inéditas que, não necessariamente, se assemelham a ela.

A pintura moderna, vista como expressão criadora, encontra na experimentação um método. Pesquisas diversas de materiais acompanharam descobertas científicas e tecnológicas. As experimentações estavam a serviço tanto do pensamento racional quanto do irracional da obra de arte. Embora pareçam estar em desacordo, as duas atitudes, racionais e irracionais, estavam unidas numa frente comum inspiradas em paixões antitradicionais e anti-autoritárias. O estudo da técnica chegou a ponto de nada mais importar a não ser o domínio técnico da linha, da cor e da forma até chegar ao abstracionismo puro e completo. Um dos artistas mais renomados desse período, que viveu intensamente a concepção moderna de pintura, foi Pablo Picasso.

Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) viveu no contexto histórico-artístico do início do século XX e lançou-se na experimentação. Descobertas arrojadas não o prendiam a um único estilo; iniciou seu processo artístico a partir de Cézanne. Transitou nos espaços modernos, sem, contudo, fixar-se em um único modelo, pelo contrário, estava sempre aberto às novas descobertas.

John Golding (1991) discutiu a construção poética de Picasso, seu processo criador experimental que possibilitou o desabrochar do cubismo, estilo iniciado por Picasso em parceria com George Braque. Defendeu a ideia de que o movimento cubista foi introduzido pela obra “Les Femmes d’Alger (O.J.)” (PICASSO, 1906) (Fig. 4) no sentido de que a tela teria suscitado problemas pictóricos que o cubismo solucionaria.

Figura 4: Pablo Picasso. Les Femmes d’Alger (O.J.). 1906. óleo sobre tela.243.9x233.7. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque



Fonte: <http://www.theprovenceherald.fr/picasso-les-demoiselles-avignon/>

A obra é considerada audaciosa e perturbadora, marcou uma nova era para a arte. Entre as fontes inspiradoras de Picasso para a produção da obra estão as pinturas de Gauguin, de El Greco, no que se refere às formas angulares e alongadas, elementos tirados das pinturas gregas de vasos, esculturas gregas arcaicas, esculturas egípcias, esculturas ibéricas, e esculturas africanas. Os rostos violentamente distorcidos e retalhados das duas figuras da direita, em “Les Femmes d’Alger”, confirmam o contato do artista com as máscaras africanas, e as pinturas de Cézanne.

A tela “Les Femmes” contribuiu significativamente com a emancipação da arte das aparências visuais, uma arte ao mesmo tempo representacional e antinaturalista. Os cubistas, subsequentemente, produziram uma arte ainda mais abstrata, sem, porém, deixar de ser realista na representação do mundo material em

seu entorno. Com a pintura “Les Demoiselles”, Picasso dá um novo enfoque ao problema da representação de volumes tridimensionais numa superfície bidimensional. Referente a isso, Golding diz de Picasso:

Agora, é como se Picasso tivesse andado 180 graus em redor do seu modelo estivesse sintetizado suas sucessivas impressões numa única imagem. O rompimento com a perspectiva tradicional resultaria, nos anos seguintes, no que os críticos da época chamaram visão "simultânea" - a fusão de várias vistas de uma figura, ou objeto numa única imagem. (GOLDING, 1967, p. 40)

O cubismo propicia a consciência de que a superfície trabalhada na pintura é plana, e que respeitar a integridade do plano pictórico pode abrir novas possibilidades de representação dos volumes. Atenta para a forma tridimensional, em termos escultóricos, tendo em vista a influência estética das esculturas africanas. Assim, a representação de um objeto passa a considerar os vários ângulos e formas possíveis que ele possa apresentar.

Braque prendia-se mais às técnicas pictóricas, centralizando-se no espaço pictórico que eram bem mais poéticas do que Picasso. Ambos abandonaram os sistemas tradicionais de recursos ilusionistas e representaram sem iludir. Estabeleceram uma nova organização do espaço com os objetos que uniam o motivo central da tela ao que o circundava, de modo que todo o complexo pictórico fosse forçado a integrar-se novamente à tela plana em que o artista estava verdadeiramente trabalhando. Num primeiro momento, Picasso produziu uma arte influenciado por Cézanne e pela escultura negra, e Braque abandonou a paisagem fauvista para se lançar à natureza-morta composta de objetos do cotidiano.

O cubismo foi dividido pelos críticos em duas fases: a analítica e a sintética. A primeira analisa as formas do objeto em seus diversos ângulos e o representa em fragmentos. Gombrich (1979) descreve o resultado visual dessa fase como pedaços do objeto, de formas fragmentadas, mas que, colocados juntos formam uma figura, como uma aparente confusão de formas desconexas. Os objetos e figuras são cubificados, mantendo a ilusão do espaço tridimensional de forma múltipla e contraditória. SYLVESTER (2006) afirma, ainda, que o cubismo analítico decompõe suas figuras em fragmentos que servirão para uma nova montagem, porém, sem perder suas respectivas identidades. Os objetos são reconhecidos por seus fragmentos, por se tratar de objetos identificáveis no nosso cotidiano enfatizando a

representação das formas e do espaço a partir de uma paleta quase monocromática. Consideravam a cor uma distração que desfocaria o espectador do que realmente queriam ressaltar: para Picasso, as propriedades esculturais do objeto, e a Braque perturbaria as sensações espaciais. O quadro “Violino e uvas” (1912) (Fig. 5) pintado por Picasso faz parte da primeira fase do cubismo analítico.

Figura 5: Pablo Picasso. Violino e uvas. 1912. óleo sobre tela. Museu de arte moderna de Nova Iorque



Fonte: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAfgggAA/vida-obra-pablo-picasso>

As formas apresentam-se aparentemente confusas na construção da ideia de um objeto sólido e tangível a partir de fragmentos, mas que o representa ao mesmo tempo que cria uma outra forma de olhar para o objeto e para a arte como uma maneira de superar o grande desafio de todo artista, de representar a profundidade numa superfície plana que explora novos efeitos.

No cubismo sintético (Fig. 6), as formas são criadas a partir de colagens. Qualquer material estranho poderia ser incorporado ao quadro, papéis, letras e pedaços de jornal o que reduziu a poética a formas ainda mais simplificadas, as figuras tornaram-se planas e a composição bidimensional. A relação figura e fundo sofreu alterações, tornou-se quase impossível distinguir o que é figura do que é fundo. A pintura deixa de ser representação para se tornar invenção.

Figura 6: Pablo Picasso. Guitarra. 1913. Colagem. MOMA. Nova Iorque



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/38359?locale=en>

As obras de Picasso e Braque, na fase inicial do cubismo, transitaram tanto pela representação como pela abstração à procura de equilíbrio entre as duas composições. Essa ambivalência do cubismo entre a representação e a abstração foi descrita por Carol Strickland (2002, p.138) como a representação do mundo das aparências: “Baseado no mundo das aparências, o cubismo envia uma visão multifacetada, como um olho de mosca, da realidade”. Como uma visão retorcida da realidade, embora seja possível identificar traços do objeto, a figura se desfaz em formas não convencionais ao olho do espectador.

As colagens, constituintes da segunda fase, a fase sintética, aparecem mais arrojadas e originais nas obras de Picasso, extraindo significados inesperados das combinações, problematizando um novo conceito para a pintura “[...] Tableaux object (quadro-objeto), ou seja, com o conceito de pintura como um objeto ou entidade construída e dotada de vida própria, não refletindo ou imitando o mundo externo, mas recriando-o de um modo distinto e independente” (GOLDING, 1967, p. 47). Dessa forma, o quadro não precisaria mais ser pintado, poderia ser feito. As colagens (chamadas de *papier collé*) eram, também, um meio de obter a sensação de relevo

sem recorrer às técnicas tradicionais do ilusionismo pictórico, como a perspectiva. Partem da abstração para a representação. Picasso reúne formas abstratas para criar uma figura, enquanto Braque tenta voltar à representação paulatinamente. Nessa fase, a colagem possibilita a volta da cor nos trabalhos cubistas. Picasso vai ainda mais longe, constrói, com cartolina ou metal, fora do quadro, bandolins e guitarras. “Os objetos fictícios, inventados, passam a disputar o espaço com os objetos reais” (GULLAR, 2000, p.14)

Não apenas Picasso e Braque envolveram-se na construção cubista; outros artistas de igual importância contribuíram para as conclusões mais puras, como Juan Gris (1887-1927), Fernand Léger (1881-1955) e Robert Delaunay (1885-1941). A partir desse conceito, novos estilos e conceitos em torno da arte foram construídos, portas se abriram para novas descobertas no campo das artes plásticas. O movimento teve, para as artes plásticas, um papel decisivo e fecundador, pois, a partir dele, outros movimentos surgiram e concepções artísticas se consolidaram.

Cinquenta anos mais tarde, o cubismo de Picasso e Braque inspirou novas criações artísticas. Nas pinturas de Luiz Si, alguns elementos indicam influências das composições cubistas, não no sentido de se apropriar do estilo, pois o cubismo, em seus dois momentos, vai além de figuras em primeiro plano e linhas que cruzam o quadro, mas como ponto de partida para novas resoluções plásticas, ou ainda, como uma citação ao artista. Essa similaridade percebe-se nas figuras que flutuam no espaço em primeiro plano, na sobreposição de elementos, nas linhas diagonais que cruzam o quadro e cortam as figuras em várias direções. (Fig.7) A partir desses elementos, Luiz Si percorre seu próprio caminho, compondo com elementos da natureza, ora pelo gênero de natureza-morta, ora por paisagens.

Luiz Si, em sua poética, empenha-se na ideia de criação artística a partir da experimentação de técnicas e materiais, aspirando a liberdade de expressão. Entre os diversos experimentos que realizou na tentativa de aprimorar técnicas, os voltados à textura obtiveram destaque. Nos anos 70, chegou a usar um produto da construção civil chamado igol⁴⁹ no preparo do fundo da pintura, a fim de criar texturas. A massa espessa proporcionava inúmeras possibilidades para gravar as texturas. Outro experimento em relação à textura, o qual mantinha em segredo, era uma técnica a

⁴⁹ Igol é um impermeabilizante a base de asfalto emulsionado preto muito usado em construções civis.

partir da mistura de talco com tinta óleo, cujos materiais provocavam um efeito aveludado e opaco (Fig. 8).

Figura 7: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1996. Coleção particular. Joinville



Fonte: Edilson Kamradt

Figura 8: Luiz Carlos da Silva. Folhas. 1979. Óleo sobre tela. 52x42 cm. Joinville



Fonte: Museu de Arte de Joinville.

No caso dos murais nas escolas, a textura aparece de duas formas: com massa corrida e/ou com a exploração da textura da própria parede que apresentava um reboco áspero. A textura, produzida a partir da massa corrida, interfere diretamente nas cores postas. Nos trabalhos em que a textura fora explorada da própria parede, ficaram, propositalmente, aparentes as marcas deixadas pelo reboco.

Os experimentos seguiam acontecendo até atingir o ponto que chamava de “domínio da técnica”. Na experiência em que misturava duas tintas de diferentes composições químicas, a tinta óleo com a tinta acrílica, diz ter demorado dez anos até atingir o “domínio técnico”. Tais procedimentos interferiam diretamente no trato com as cores. Referente à cor, exercia outros procedimentos, como: retirar o excesso de tinta com o intuito de atingir o tom “ideal”, ou ainda, aplicar betume em algumas partes da pintura para causar efeito de envelhecimento. Para ele, arte era experimentação. “Acredito que a valorização se dá na medida em que se avalia a experiência do artista, o fosfato que queimou na elaboração de um trabalho, a pesquisa técnica e a própria questão da valorização da arte, da verdadeira arte” (A Notícia, 10/10/1985, p. 5).

As figuras surgiam a partir dos resultados desses experimentos, até de forma secundária; as várias fases do artista transcorriam nessa perspectiva, experimentos técnicos incansáveis à procura do tom, da cor, da forma, da textura “ideal”.

Nos anos 80, suas pesquisas priorizavam as cores escuras em tonalidades monocromáticas: marrom, preto, verde escuro, entre outras cores (Fig. 9).

Os elementos visuais pensados e experimentados em pesquisas técnicas foram organizados por Luiz Si em suas pinturas, em configurações não miméticas, isto é, no sentido determinado por Arnheim (2006. p. 134) “[...] que refletem a experiência humana por meio da expressão visual pura e relações espaciais”. Um domínio representativo das formas da natureza com poucas características estruturais, formas simples que uniam os elementos visuais; cores, linhas, formas, texturas numa composição simplificada dos elementos da natureza (fig. 10). Lindolf Bell⁵⁰ (1979) define a proposta artística de Luiz Si da seguinte forma:

Luiz Si tem uma autonomia e uma disponibilidade intemporal. O núcleo de pintura que faz está na sensibilidade, no gesto, no impulso inicial, numa memória primária das criaturas elementares da natureza. No inconsciente,

⁵⁰ Lindolf Bell, escritor catarinense engajado em movimento pela poesia e pela arte nos anos de 1970. Foi dono da galeria Açú-Açú em Blumenau, ali Luiz Si expôs vários de suas obras. Ver: <http://www.lindolfbell.com.br/home.php>

com o domínio racional suficiente para fixar a beleza desses tempos ambíguos (Jornal de Joinville, 04/10/1979, p. 23)

Figura 9: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1982. Acrílica sobre eucatex. 37x48 cm. Museu de arte de Santa Catarina



Fonte: <http://www.masc.sc.gov.br/?mod=acervo&ac=autor&id=1306>

Figura 10: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1995



Fonte: Convite da exposição 25 anos de arte e 15 de ensino em 1995

Os círculos, aparecem como um elemento básico em várias pinturas do artista, ora como forma geométrica, ora transformado em figuras de lua, lua cheia, meia lua, lua emergindo do canto da tela, ou ainda, como ponto centralizador da tela (Fig.11).

Em algumas pinturas, abandonou as formas figurativas simplificadas, representativas da natureza, e entregou-se às composições puras com formas

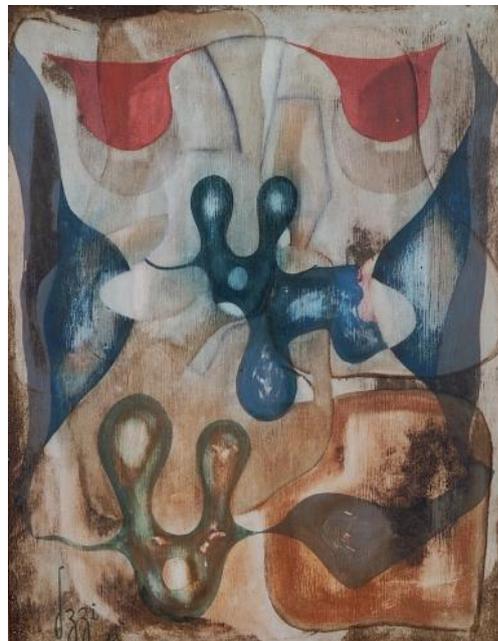
orgânicas e formas geométricas que flutuam em planos diferentes, quase em alto relevo (Fig. 12).

Figura 11: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1979. óleo sobre tela



Fonte: Museu de Arte de Joinville

Figura 12: Luiz Carlos da Silva. Mulheres. 1972. Óleo sobre tela. 64x49 cm. Museu de arte de Santa Catarina



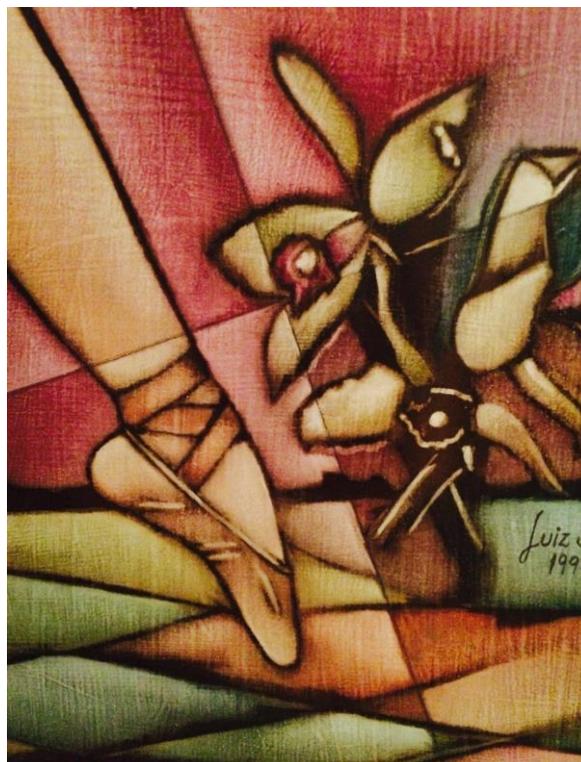
Fonte: <http://www.masc.sc.gov.br/?mod=acervo&ac=autor&id=1306>

Árvores, flores e pássaros não estão dispostos apenas para revelar seus experimentos técnicos; trazem, em si, embutida, uma preocupação social com o meio ambiente que ele mesmo fazia questão de expor, quando abordado em entrevistas à mídia, “Em Joinville vemos uma farta riqueza ecológica, mas em centros maiores isto

está desaparecendo. Muita gente de Joinville não olha a natureza que temos. Ela passa despercebida, enquanto que em outras cidades a ecologia está deturpada” (A Notícia, 10/01/1980). A preocupação social com o meio ambiente perdura durante toda a sua carreira, inclusive nas pinturas dos murais nas Escolas Municipais de Joinville. Na década de 1990, sentia ter descoberto seu estilo pessoal, sua poética, que revelavam o domínio técnico e uma sensibilidade expressiva. Os suportes utilizados pelo artista ao longo de sua carreira variaram entre tela, eucatex e paredes de concreto. Realizou pinturas murais em residências e estabelecimentos comerciais, prática frequente desde 1974.

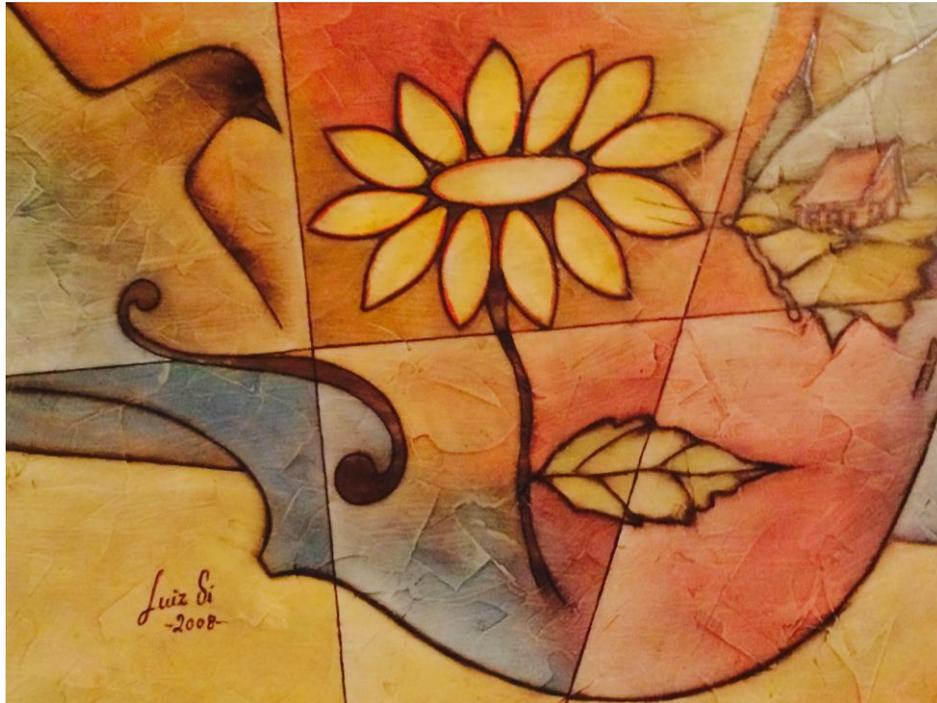
Na década de 2000, prossegue representando a natureza com elementos simplificados que se repetem frequentemente como o pé da bailarina, uma referência à “Cidade da Dança” e ao Ballet Bolshoi, flores, pássaros e borboletas pintados sobre uma textura grossa feita de massa corrida. Nesse período, as pesquisas experimentais parecem não mais acontecer em suas pinturas (Fig. 13, 14 e 15).

Figura 13: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1997. Coleção particular. Joinville



Fonte: Edilson Kamradt

Figura 14: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Coleção particular. Joinville



Fonte: Edilson Kammrad

Figura 15: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2010. Coleção particular. Joinville



Fonte: Edilson Kammrad

A poética de Luiz Si, em vários momentos de sua criação, faz referências à cidade de Joinville em suas representações culturais, sobretudo, nas figuras que compõem as pinturas de natureza-morta e as paisagens. As figuras das flores, orquídeas e antúrios, recorrentes nas pinturas de Luiz Si, principalmente nas pinturas murais descritas posteriormente, representam a cidade de Joinville por serem típicas da região com clima subtropical e de alta umidade do ar. Na década de 1970, a flor antúrio teve seu destaque na cultura da cidade por integrar os jardins da cidade, sendo forte sua participação no “Festival de Jardins e Festa das Flores” - festa típica da cidade, lugar de destaque ocupado, hoje, pela flor orquídea.

A figura de um pé de bailarina, com sapatilha de ponta, inserido em várias de suas pinturas, remete-se ao maior “Festival de Dança” amador do mundo, sediado todos os anos na cidade, movimentando a população local e o turismo e, a Escola de Ballet Bolshoi, a primeira e única escola de ballet russo instalada fora da Rússia.

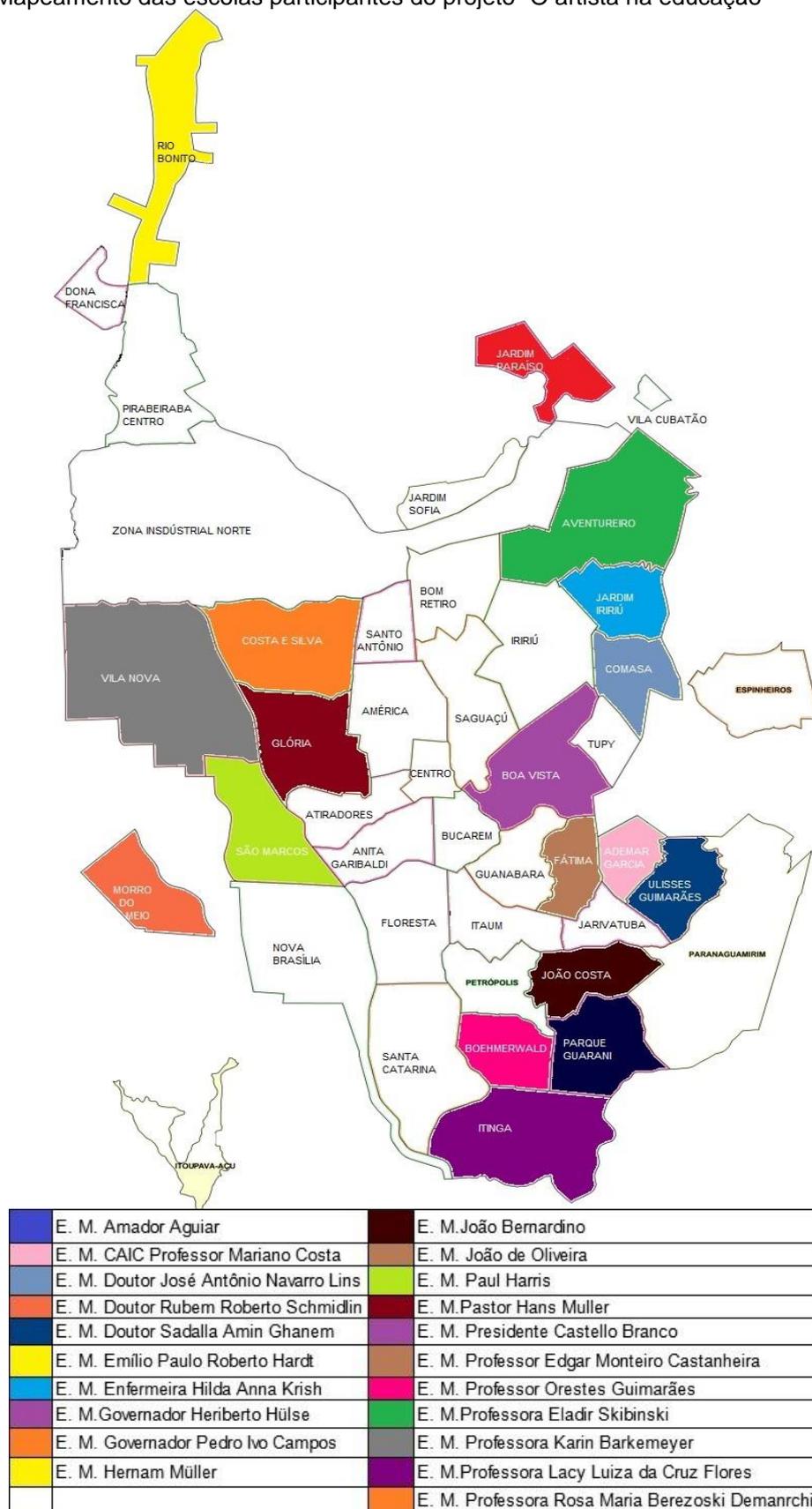
1.4 O artista na educação

O projeto “O artista na educação” foi planejado e executado pelo artista plástico Luiz Si em 21 Escolas Municipais de Joinville⁵¹, durante o período de 1996 a 2009⁵² (Fig. 16). O projeto, que tinha como objetivo aproximar a arte da periferia e a periferia da arte, foi dividido em duas ações: a primeira caracterizou-se pela pintura de murais artísticos nas paredes das escolas e a segunda, por oficinas de pintura e desenho oferecidas gratuitamente aos alunos no contraturno.

⁵¹ As escolas participantes do projeto “O artista na educação” são: Escola Municipal Amador Aguiar, Escola Municipal CAIC Professor Mariano Costa, Escola Municipal Doutor José Antônio Navarro Lins, Escola Municipal Doutor Rubem Roberto Schmidlin, Escola Municipal Doutor Sadalla Amin Ghanem, Escola Municipal Emílio Paulo Roberto Hardt, Escola Municipal Enfermeira Hilda Anna Krish, Escola Municipal Governador Heriberto Hülse, Escola Municipal Governador Pedro Ivo Campos, Escola Municipal Hermann Müller, Escola Municipal João Bernardino da Silveira Júnior, Escola Municipal João de Oliveira, Escola Municipal Paul Harris, Escola Municipal Pastor Hans Muller, Escola Municipal Presidente Castello Branco, Escola Municipal Professor Edgar Monteiro Castanheira, Escola Municipal Professor Orestes Guimarães, Escola Municipal Professora Eladir Skibinski, Escola Municipal Professora Karin Barkemeyer, Escola Municipal Professora Lacy Luiza da Cruz Flores e Escola Municipal Professora Rosa Maria Berezoski Demarchi.

⁵² É provável que este número de escolas participantes do projeto seja maior devido a dificuldade em localizar murais que foram apagados.

Figura 16: Mapeamento das escolas participantes do projeto "O artista na educação"



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

A prática educacional na área de arte, na época, restringia-se a atividades motoras e artesanais longe do contato com artistas e suas obras, nem mesmo com suas imagens. Entretanto, no ano de 1996, novas possibilidades se abrem para o ensino da arte no Brasil com a reafirmação da obrigatoriedade do ensino da arte na educação básica, conforme a LDB nº 9.394/96, em seu artigo 26, parágrafo 2º que diz: “O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”. (LDB, 1996) A lei, que foi uma resposta à luta e reivindicação dos profissionais da área, provocou uma reestruturação da disciplina de arte com a Proposta Triangular sistematizada por Ana Mae Barbosa, cujos eixos norteadores são: a contextualização da obra, o fazer artístico e a leitura de imagem. (BARBOSA, 1998)

Para a construção da nova proposta de ensino da arte na educação básica, Ana Mae Barbosa (2001) toma como princípios as múltiplas abordagens metodológicas para a apreciação artística, associada ao fazer arte conscientizado desenvolvido nos Estados Unidos, no final da década de 1980. A visão era buscar “uma abordagem que torne a arte não só um instrumento do desenvolvimento das crianças, mas principalmente um componente de sua herança cultural”. (BARBOSA, 2001, p. 3) Apreciação, história e fazer artístico associados, devem estar presentes desde os primeiros anos do ensino fundamental. A partir dos estudos e pesquisas de Ana Mae Barbosa, a arte passou a ser vista e trabalhada nas escolas como conteúdo fundamental para a educação de um país. Uma nova visão para a arte que justifica sua importância no ensino básico, não mais vista apenas como decoração ou como atividade (como previsto na lei anterior, a 5.692/71), mas como disciplina com conteúdo e conhecimento que exercita a habilidade de julgar e formular significados, a “Arte é cognição, é profissão, é uma forma diferente da palavra para interpretar o mundo e a realidade, o imaginário, e é conteúdo. Como conteúdo, a arte representa o melhor trabalho do ser humano”. (BARBOSA, 2001, p. 4)

A Proposta Triangular (Apreciação, fazer artístico e contextualização) provoca novas posturas metodológicas dos professores em sala de aula. As aulas, que eram voltadas apenas ao fazer artístico espontâneo (com a preocupação do desenvolvimento motor através da produção de trabalhos manuais e decoração e não como linguagem) são direcionadas, por seus professores, ao contato com imagens de obras de arte através de leitura visual contextualizada, como sugeridos

por vários pesquisadores do ensino da arte no Brasil, como a própria Ana Mae Barbosa (2001), Fayga Ostrower (1983), Analice Dutra Pillar (2001), Miriam Celeste (1998), entre outros. Outras práticas que visavam aproximar obra de arte/artista/escola foram adotadas, como: visitas a museus e galerias, visitas ao ateliê do artista e visitas dos artistas locais nas escolas para uma discussão sobre arte. As aulas de arte passam a se aproximar mais da obra de arte e do artista em seu fazer artístico. Em Joinville, o curso de Educação Artística/habilitação em artes plásticas, oferecido pela UNIVILLE, abraça as novas propostas e pesquisas afins, incorporando-as na formação dos novos professores de arte. E os professores já em exercício de sua função contaram com o apoio do programa Arte na Escola (Polo -UNIVILLE) que exerceu fundamental importância na formação e atualização desses conceitos em uma parceria entre o Arte na Escola, a UNIVILLE e a Secretaria de Educação de Joinville. É no desabrochar desses novos pensamentos acerca do ensino da arte que o artista Luiz Si inicia o projeto que proporciona à comunidade escolar das periferias de Joinville o contato direto com a obra de arte, o processo criador e a experiência do fazer artístico.⁵³

As pinturas dos murais foram cuidadosamente pensadas em conjunto com a equipe diretiva da escola, traçando um diálogo com a realidade local. Previam juntos o local das pinturas e as representações referentes à comunidade local que incorporava a representação de paisagem determinada pelo artista para as produções dos murais. Como parte da metodologia do projeto, antes da execução da pintura, o artista expunha seu projeto artístico e a si mesmo, enquanto artista, para todas as turmas da escola. Dessa forma, procurava aproximar-se dos alunos e professores, integrando-os ao conhecimento produzido no ambiente escolar, com a finalidade de provocar desdobramentos pedagógicos. A então diretora da Escola Municipal Orestes Guimarães, professora Zilvete de Miranda Gonçalves, descreveu, em entrevista, a postura do artista da seguinte forma: “O Luiz não era um artista que ia lá simplesmente pintar, demonstrar o trabalho dele, não, ele envolvia as crianças” (GONÇALVES, 2017), estava sempre disposto a falar sobre seu trabalho, interagia e envolvia os alunos em sua criação. Durante o processo criador de sua pintura mural, as visitas às

⁵³ O projeto sistematizado não foi encontrado, talvez não tenha sido registrado oficialmente. Apenas o nome do projeto apareceu em um pequeno catálogo com fotos de algumas pinturas sem informações consistentes sobre o projeto. O relato sobre o projeto foi construído a partir de entrevistas feitas com os diretores das escolas participantes do projeto.

salas de aula continuavam, sobretudo nas aulas de arte, nas quais transcorria um diálogo informal com a turma, sobre arte, pintura e desenho.

Embora os primeiros murais tenham sido nas escolas Pedro Ivo Campos (1996)⁵⁴ e Karin Barkemeye (1999)⁵⁵, foi a partir do mural da escola Heriberto Hülse (2001)⁵⁶ que o projeto ganhou corpo e se expandiu pela rede municipal de ensino de Joinville. (Os dois primeiros aconteceram de forma isolada, talvez tenham sido a inspiração para a concretização do projeto de fato). Com base no trabalho da escola Heriberto Hülse, diretores escolares foram, gradativamente, mostrando interesse e solicitando seu trabalho. Ao perceber a relevância do projeto, a Secretaria de Educação de Joinville conferiu apoio e incentivo para que fosse aplicado no maior número possível de escolas.

As oficinas, que se integraram ao projeto 6 anos após a primeira pintura do mural, propunham oportunizar gratuitamente o fazer artístico, experiências práticas com a pintura e o desenho. A prioridade era atingir adolescentes com dificuldades de aprendizagem ou de comportamento; posteriormente, devido ao sucesso da proposta, abriu-se para todos os interessados. Os alunos que se destacavam eram orientados a captar bolsa de estudo em cursos de artes na Escolinha de Arte Fritz Alt da Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior. O objetivo era proporcionar às crianças e aos adolescentes o contato com a arte e, através dela, poder superar seus próprios limites e descobrir novas perspectivas de mundo, a partir de uma experiência pessoal. Os benefícios que as oficinas traziam para os alunos eram visíveis e observados pelo artista em entrevista ao jornal A Notícia:

Alguns jovens são agressivos, nervosos e tentamos canalizar essa energia para a arte. Sentimos que alguns deles se transformam quando desenhavam ou pintam. Na verdade, o trabalho começou assim, direcionado para crianças e adolescentes especiais, portadora de alguma deficiência e com problemas de convívio doméstico, mas acabou se expandindo (A Notícia, 07/02/2002, p. C 8).

É impossível mensurar a quantidade de alunos beneficiados com as oficinas. A auxiliar de direção da escola CAIC dos Espinheiros, a professora Maria Cristina Zattar de Pinho explicita em entrevista ao jornal A Notícia (2003), a contribuição do

⁵⁴ Mural 1: Escola Municipal Governador Pedro Ivo Campos, p. 156.

⁵⁵ Mural 2: Escola Municipal Professora Karin Berkemeyer, p. 158.

⁵⁶ Mural 3: Escola Municipal Governador Heriberto Hülse, p. 160.

trabalho de Luiz Si para a formação dos adolescentes. “Complementa a educação. Aumenta a disciplina, ajuda na coordenação, dá noções de forma e profundidade, facilitando as aulas de matemática, por exemplo” (A Notícia, 06/12/2003, p. 16).

No período de 2004 a 2008, o artista participou do projeto “Inclusão pela arte”, desenvolvido pelo setor de Educação Especial da Secretaria de Educação, em que eram oferecidas oficinas de arte no contra turno para adolescentes com dificuldades de aprendizagem. O objetivo do projeto era

Oportunizar aos alunos do Ensino Fundamental, acima de 14 anos, bem como alunos da Educação de Jovens e Adultos, com necessidade educacionais especiais, com e sem deficiência, a desenvolver habilidades e competências nas diversas atividades voltadas para a áreas de Arte, resgatando sua valorização pessoal, bem como o exercício consciente da cidadania (JOINVILLE, 2008).

O projeto foi coordenado pelo setor de Educação Especial da Secretaria de Educação de Joinville e executado por três professores de arte da rede municipal e o artista Luiz Si, (20 horas de sua jornada de trabalho semanal na Escolinha de arte Fritz Alt foram dedicadas para esse fim). Esse projeto veio ao encontro do projeto do artista em andamento. O projeto contemplou seis escolas municipais mais o CEAP Norte (Centro de Apoio Pedagógico), atingiu cerca de 100 a 150 adolescentes por ano. Ao final de cada ano, uma exposição dos trabalhos dos alunos culminava o processo. As oficinas provocaram descobertas de habilidades artísticas não reconhecidas, recuperando a autoestima e a motivação dos alunos para o estudo, visto que, pelas dificuldades apresentadas nas disciplinas formais, era comum a desmotivação e até a evasão escolar. Diante desses resultados, o artista motivou-se a prosseguir o seu projeto, pois considerava “gratificante trabalhar com crianças carentes, porque você está se defrontando com outra realidade”. (A Notícia, 06/12/2003, p. 16). Concomitante às oficinas, as pinturas dos murais prosseguiram cumprindo as ações metodológicas previstas no projeto. A aplicabilidade do projeto nas escolas seguia as ações metodológicas previstas, de forma a estabelecer um padrão de execução, imputando um esforço incisivo do artista em atingir o maior número possível de escolas. Após sua aposentadoria, em 2006, o projeto tomou carácter voluntário.

1.5 Os murais de Luiz Si hoje

Hoje, os murais de Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville, incorporados à arquitetura existente, naturalizaram-se no cotidiano escolar. Através de sua localização espacial, mantêm uma relação com o ambiente do qual fazem parte em seus usos e costumes. No mesmo sentido que a pintura de Luiz Si interfere na arquitetura existente, está vulnerável a alterações que contemplarão necessidades de gerações futuras. Portanto, está igualmente exposto a receber interferências de igual proporção, seja motivado pelas ações do tempo ou pelas ações humanas. Mesmo ciente desses riscos, o artista propõe uma arte capaz de interferir, de imediato, no cotidiano de uma coletividade. Nessa perspectiva, podemos perceber os murais de Si nas escolas, na atualidade.

O manual de preservação da UNESCO ⁵⁷ (2008) destaca dois fatores preocupantes ao processo de preservação da obra de arte: as condições ambientais e a ação humana sobre a obra. Essas premissas de preservação não se aplicam à linguagem dos murais, já que se fazem susceptíveis aos dois fatores desde sua execução. Entretanto, numa visão mais conservacionista, ações humanas podem retardar o processo natural a que os murais estão vulneráveis.

Das vinte e uma escolas participantes do projeto de Luiz Si, seis escolas apagaram seus murais durante processo de reforma. Entre as quinze escolas que ainda têm seus murais, o estado atual varia. Dez murais estão em processo acelerado de deterioração e apenas cinco, em bom estado de conservação.

As condições climáticas de Joinville, tanto com relação à oscilação de temperatura quanto ao alto índice de umidade contribuem significativamente para a deterioração da pintura. Todas as pinturas em que o artista utilizou massa corrida para adquirir textura estão prejudicadas. A massa corrida está se desprendendo da parede, deixando buracos e rachaduras nas pinturas (Fig.17).

⁵⁷ Cf. CADERNO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE OBRAS DE ARTE POPULAR BRASILEIRA/ Museu Casa do Pontal. Rio de Janeiro: Associação dos amigos da arte popular brasileira. Brasília: UNESCO, 2008.

Figura 17: Detalhe do mural da E.M.Enf. Hilda Anna Krischch



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

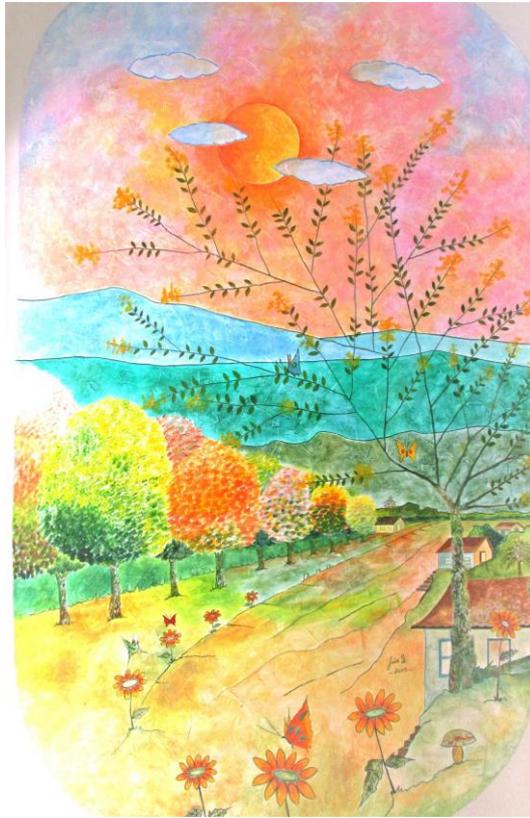
A luminosidade incidida diretamente sobre a pintura contribui para a perda ou diminuição de sua pigmentação. Apenas as pinturas localizadas internamente estão protegidas dos raios solares, como a pintura da Escola Municipal Professora Karin Barkemeyer, localizada no auditório (Fig. 18) e a segunda pintura da Escola Municipal Eladir Skibinski (2002), localizada na entrada da sala da direção (Fig. 19). As últimas pinturas, a da Escola Municipal Paulo Roberto Hardt (2007) (Fig.20) e da Escola Municipal João Bernardino da Silveira (2008) (Fig.21) também se encontram em bom estado de conservação; entretanto, há indícios visíveis do desgaste da cor na parte em que a luminosidade dos raios solares são mais incisivos.

Figura 18: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1999. Acrílica sobre parede. 3x5 m. E.M.Profa. Karin Barkemeyer



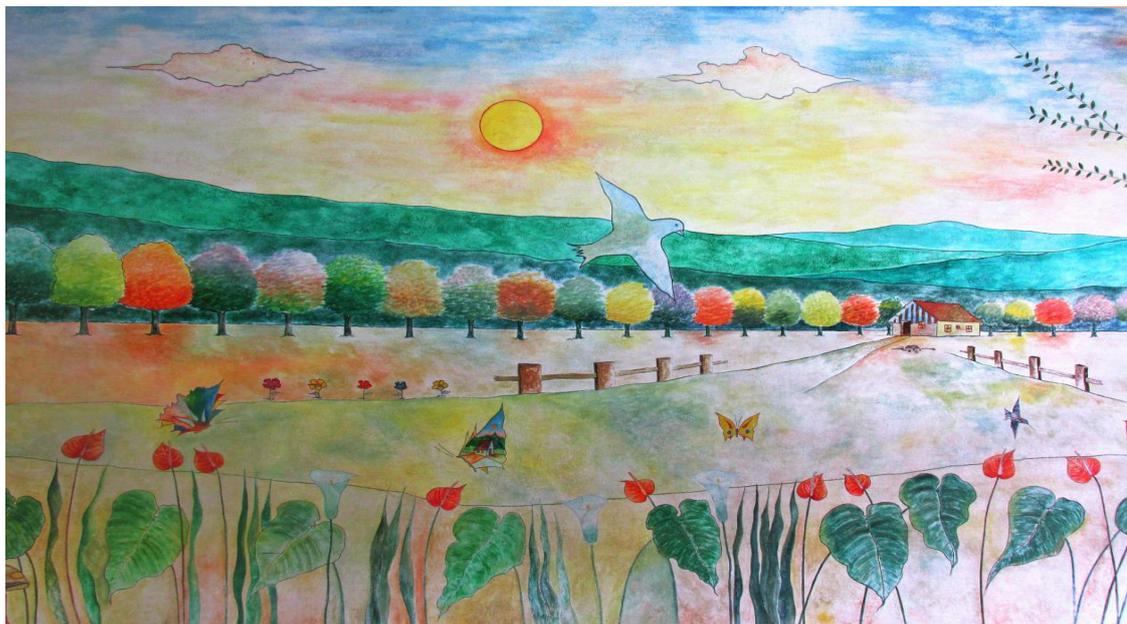
Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 19: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 3x1,30m. E.M.P. Eladir Skibinski



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 20: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 2,50x5,50m. E.M. Paulo Roberto Hardt



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 21: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 2x4,20m. E.M.João Bernardino da Silveira



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

As demais pinturas, localizadas no hall de entrada, no pátio interno, na rampa, nas escadas e nas paredes externas em que os raios solares atingem diretamente, encontram-se em processo avançado de perda da sua pigmentação. Esse processo altera a tonalidade da cor e compromete a visibilidade da pintura. O caso mais agressivo é a pintura da Escola Municipal Hermann Muller, localizada na parede externa, susceptível às intempéries do clima (Fig.22). Nesses casos, os murais seguem o fluxo natural que o tempo os impõe, concluindo o propósito de seu autor (Fig. 23).

Figura 22: Luiz Carlos da Silva. Sem título. Acrílica sobre parede.E.M. Hermann Müller



Fonte: arquivo da escola

Figura 23: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2003. Acrílica sobre parede. 1,2x6,8m. E.M Enf. Hilda Anna Krisch.



Fonte: catálogo do artista e Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 24: Detalhe da pintura da E.M. Hilda Anna Krisch



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Com relação às ações humanas sobre a pintura, cinco murais receberam intervenção direta na obra. A pintura da E.M Rubem Roberto Schmidlin teve a interferência de uma janela que afetou uma parte da pintura no lado esquerdo.(Fig.25) A pintura da E.M. Edgar Monteiro Castanheira recebeu a inserção de um suporte para ar condicionado (Fig. 26); a pintura da E.M.Pr. Hans Müller tem um prego no centro da pintura (Fig.27); na pintura da E.M. João Bernardino da Silveira foi instalado o suporte da grade de proteção da porta da secretaria (Fig. 28) e o mural da E.M.Prof. Orestes Guimarães sofreu tentativa de apagamento, interrompido pela professora de arte (Fig. 29)⁵⁸. As formas de uso do espaço onde os murais estão localizados também são adversas. Três escolas mantêm bancos em frente ao mural, o que, além de prejudicar a visibilidade completa da pintura, promove o contato que pode danificá-la. (Fig. 30) Todos os murais estão localizados propositalmente em espaços de acesso irrestrito da comunidade escolar.

Figura 25: Detalhe do mural da E.M.Rubem Roberto Schmidlin



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

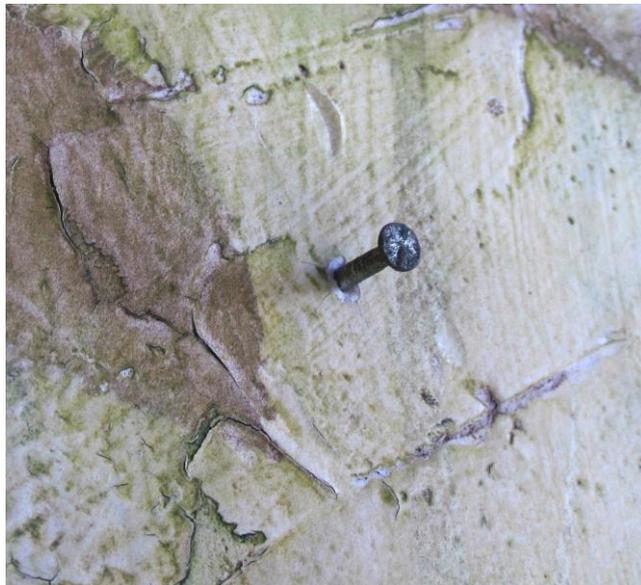
⁵⁸ O trabalho do artista na escola Orestes Guimarães terá uma abordagem detalhada no capítulo 3.

Figura 26: Detalhe do mural da E.M. Edgar Monteiro Castanheira



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 27: Detalhe do mural da E.M.Pr. Hans Müller



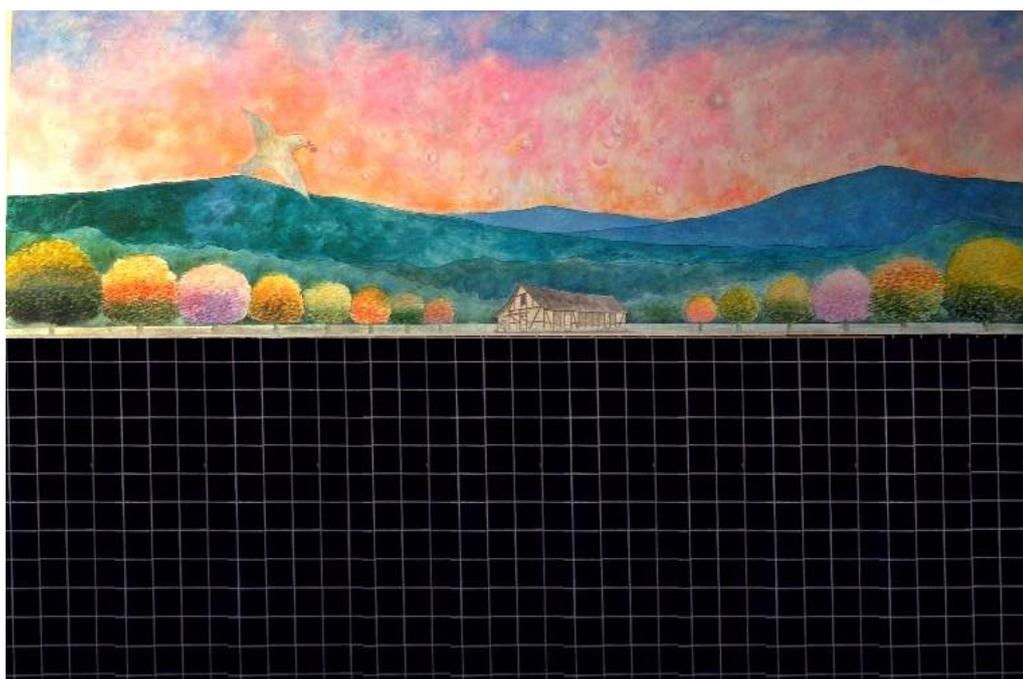
Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 28: Detalhe do mural da E.M. João Bernardino da Silveira



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 29: Mural da E.M.Prof. Orestes Guimarães modificado em 2017



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 30: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2006. Acrílica sobre parede. 3x3m. E.M.Pr. Hans Müller



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

2. O DESVENDAR DE UM OLHAR

Os murais produzidos por Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville caracterizam uma nova fase artística do pintor, em que paisagens multicores são produzidas similarmente em vinte e um murais espalhados pela cidade de Joinville. De médio e grande porte, os murais são compostos de elementos que representam a natureza em paisagens que se repetem como em série. O tema, produzido igualmente em todos os murais, provocam um pensar a respeito da relação “homem – natureza”, de maneira simples e romântica ressalta a emergência da discussão ambiental na escola, a partir das perdas de alguns elementos típicos de Joinville e região como a flor antúrio e a flor copo de leite. A representação de paisagens realizadas pela arte que retratam a relação “homem – natureza” tem um percurso tenso e extenso que se transforma, acompanhando o desenrolar social.

Como base teórica e metodológica para a análise das imagens, os autores Aby Warburg e Didi-Huberman guiaram os caminhos de análise de significados.

2.1 Pressupostos teóricos e metodológicos do processo de leitura visual

A obra de arte é recebida pelo receptor de inúmeras maneiras. O contato ocorre dentro de uma experiência pessoal, na qual o indivíduo estabelece conexões, acionando seu repertório visual, histórico e cultural. Durante o fazer artístico, o artista vivencia a mesma experiência individual de maneira a expressar suas relações com o mundo externo. Teixeira Coelho (2008) afirma que a obra de arte é determinada por um indivíduo (o artista) e dirige-se a um indivíduo (o receptor). Não que vá se dirigir a um indivíduo em específico, mas a um indivíduo enquanto relação pessoal, cujo repertório cultural pessoal é acionado. Dentro desse processo individual dos dois lados, o que artista faz ao expor sua arte não é uma tentativa de comunicar-se com seu receptor, mas de se expressar. Pois,

A arte não se preocupa com comunicar coisa alguma: a arte expressa, o que quer dizer que seu significado não circula sobre a esteira de uma cadeia de montagem que gira bem lubrificada, sobre a qual cada um coloca o que o código permite e da qual cada um retira mais o que pode do que o quer, ainda

segundo os limites (bastante estreitos) do mesmo código. (COELHO, 2008, p. 130)

Diante dessa reflexão, percebe-se um leque de possibilidades e caminhos que o receptor pode percorrer durante a apreciação estética. A obra de arte não está presa a regras, códigos e significados pré-estabelecidos pelo artista ou por quem quer que seja, mas o receptor pode percorrer seu próprio caminho. Embora a arte tenha conceitos e conhecimentos próprios que ajudam a conceituá-la, uma experiência estética pessoal pode ocorrer independente de tais conhecimentos. Essa experiência perpassa pelo campo sensível e cultural. Não se trata de chegar ao que o artista quis dizer, ou qual mensagem quis expressar, pois, uma vez terminada a obra, ela ganha vida própria e já não pertence mais ao artista, mas a todos que dela se aproximam e se apropriam a partir de seus próprios significados.

São inúmeras as possibilidades de leituras visuais cabíveis à mesma obra de arte; não existe uma única maneira de decifrar esse mundo sensível que a obra de arte nos apresenta. Diversas teorias e métodos de análise visual de obras de arte propiciam levantar questões e apontar caminhos diferentes a uma mesma obra. Esses métodos instrumentalizam a compreensão da linguagem visual e o olhar para o visual. Destaco dois teóricos que estão interligados, de certa forma, por seus pensamentos e estudos: Aby Warburg e Didi-Huberman.

Aby Warburg (1866 – 1929) foi historiador da arte e teórico cultural alemão. Dedicou-se à pesquisa sobre o legado da Antiguidade clássica, com foco na transmissão, ao longo dos séculos, nas mais variadas áreas da cultura ocidental, por meio do Renascimento. Seu pensamento considera a arte como criação humana que pode servir de instrumento espiritual do homem que orienta o destino da cultura humana numa concepção consciente da distância entre si e o mundo exterior. Dessa forma, a criação, designada como ato básico da civilização, pode assumir uma função social duradoura. Warburg busca uma concepção de história que acolhe a descontinuidade e o anacronismo, e rompe com conceitos puramente temporais, explora esses símbolos, desvendando seus possíveis significados por meio de um método de análises iconológicas⁵⁹ denominado de “Atlas Mnemosine”. Na prática, o

⁵⁹ O termo *iconologia* vem de ícone (que significa imagem) e de logia que quer dizer ciência ou conhecimento, portanto, refere-se ao estudo de imagens e está relacionada com a estética, com a reflexão sobre a sensibilidade e a beleza dentro do mundo da criação dentro dos estudos da História da Arte. Disponível em: <<https://conceitos.com/iconologia/>>.

método consiste em juntar vinte ou trinta imagens obtidas por dispositivo fotográfico, agrupando-as por temas e aproximações iconográficas, de forma a permitir a comparação e a análise, de uma só vez, das diversas possibilidades hipertextuais. Por esse motivo, Warburg delimita sua pesquisa à Antiguidade, para não correr o risco de se perder nos labirintos a que as imagens podem conduzi-los. A montagem do Atlas privilegia o anacronismo das imagens (que, por sua vez, são concebidas como instrumento metodológico) que, segundo Didi-Huberman (2009) são organizadas a partir da dialética entre elas. As imagens são desmontadas de sua contínua figuração para se relacionarem com detalhes recortados de outras imagens e remontadas em um ritmo visual inédito.

O “Atlas Mnemosine” busca relacionar imagens que, através da descoberta de sua gênese, pode chegar a um entendimento cultural atual. “O Atlas Mnemosine pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento” (WARBURG, 2015, p. 365). O Atlas pretende levantar as inspirações pré-formadas com base nas imagens da Antiguidade que influenciaram o movimento da vida, contribuindo com a formação do estilo do Renascimento e conceituar o sentido desses valores expressivos armazenados em forma de memória, por meio de uma investigação sociopsicológica aprofundada e penetrante.

Desde os primórdios, a arte utiliza-se de símbolos que retratam a época e a cultura de uma sociedade. Warburg observa a repetição desses símbolos que trazem em si memórias coletivas internalizadas, oriundas de outras épocas e culturas. Conclui que os símbolos, em sua gênese, reportam-se à antiguidade como modelos de representação do mundo exterior que, nem sempre, eram mantidos em seu sentido original. Portanto, caracterizava uma apropriação de símbolos, provindos da Antiguidade Clássica, que eram ressignificados, como uma metamorfose que altera o conteúdo apesar do traço figurativo ser o mesmo. Esses símbolos, mesmo que representem o domínio da exterioridade, remetem também aos significados interiores do movimento e paixões da alma como uma forma de memória coletiva que ele denomina de “engrama”. Os artistas utilizam-se de uma figuração já existente, que é reprocessada em função de sua necessidade expressiva, a partir do entendimento de

que a constituição de imagens se faz em um diálogo entre as imagens. Imagens reportam-se a outras imagens que estabelecem relações entre si, porém, abertas a diálogos com novas imagens em um processo infindo. Nesse processo, longe de concluir em certezas, levanta novos questionamentos sobre expressões artísticas que revelam uma cultura de época. Para Warburg, a análise das imagens precisa incorporar as dimensões sociais e históricas em seu sentido mais amplo, admitindo as imagens como um espaço de reflexão. A análise iconológica desenvolvida por Warburg permite “considerar a Antiguidade, a Idade Média e a Idade Moderna como épocas conectadas entre si [...]” (WARBURG, 2015, p. 127).

Hoje, o acesso às imagens, sejam elas fixas ou móveis, que retratam dimensões artísticas, sociais e históricas ligadas às mais diversas civilizações e épocas, é irrestrito. A desterritorialização promovida pela mídia, sobretudo, os meios virtuais, constroem o multiculturalismo de maneira fluente e normalizadora a ponto de obscurecer a gênese. Uma conexão capaz de ligar culturas diferentes e distantes, em que nem mesmo o tempo pode limitar. Pelo contrário, o tempo, não é mais visto de forma linear extremamente organizada, em que os fatos acontecem um após o outro e vão ficando para trás, mas de forma não linear, em que passado e presente estão articulados num constante movimento de “vai e vem”. Deleuze (2011), com a finalidade de conceituar esse novo pensar decorrente da pós-modernidade, apropria-se de uma terminologia do campo da botânica, o “rizoma”⁶⁰. O pensamento rizomático parte do princípio de conexões das mais diversas possíveis, até as pouco prováveis, da desterritorialização, da multiplicidade, da ruptura assignificante. São múltiplos caminhos que podem ser rompidos e reconectados simultaneamente. Diante disso, o pensamento antropológico das imagens de Warburg tem sido retomado atualmente com importantes contribuições.

Georges Didi-Huberman (1998), partindo do pensamento da iconologia anacrônica de Warburg, pensa a análise da obra de arte a partir de uma dialética entre o indivíduo e a obra: o que vemos só vive em nossos olhos. Trata a leitura visual como uma relação de troca que vai além de aspectos meramente formais relacionados à técnica e ao tema. Didi-Huberman aponta dois problemas em relação aos métodos de análise das imagens. O primeiro diz respeito aos métodos que abordam apenas as relações formais da obra de arte. Permanecer apenas na relação primária da

⁶⁰ Rizoma é uma raiz longa e subterrânea que, rico em nutrientes e reservas, emite novos ramos. A grama possui uma raiz rizomática.

descrição da imagem é empobrecer a expressão da obra, é falar sobre o que já está dito, isto é, em evidência, um esvaziamento de sua substância, é “[...] fazer da experiência do ver um exercício da tautologia: uma verdade rasa” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 39). Outro problema que Didi-Huberman destaca em relação ao ato de ver é o que chama de exercício da crença que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá como verdade superlativa e autoritária. O processo de análise de imagens é dar luz a pontos conflitantes, porém sem a pretensão de resolver todos os seus enigmas, de maneira flexível e aberta a novas possibilidades.

O ato de ver é tratado por Didi-Huberman como o fenômeno da percepção, no qual podemos ver o que não está exposto com clareza, atenta a um olhar ao que não se vê de imediato, ao que está obscuro, no entremeio da figuração que está presente em seu vazio. Embora não esteja visualmente, seu vazio o revela, o que não está claro nem óbvio, mas escondido no vazio. Às vezes, é preciso fechar os olhos para ver melhor. “[...] fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31).

O ato de ver, considerado como fenômeno da percepção, segundo Didi-Huberman, e as relações inconscientes e culturais com imagens existentes anteriormente, segundo Warburg, embasa teoricamente a linha de leitura visual traçada sobre as pinturas murais de Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville, como uma possibilidade, objetivando compreender a expressividade de suas pinturas em seus possíveis significados sem, no entanto, encerrar em si todas as possibilidades de leitura.

2.2 As pinturas murais de Luiz Si, leitura visual

As pinturas murais de Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville apresentam símbolos, que apontam caminhos de leituras remetentes à natureza e à cultura local. Considerando as pinturas murais como uma produção em série, a leitura propõe um panorama geral com elementos que se destacam por suas repetições, de uma pintura para outra, a fim de perceber sua relevância expressiva no conjunto da obra para traçar uma dialética com outras imagens e/ou textos do contexto do artista que pareçam ter influenciado-o.

Os murais de Luiz Si demonstram uma ligação entre si tanto das figuras estéticas e iconográficas, seus aspectos formais, como os símbolos socioculturais criados pelo artista com intensão expressiva de articular elementos da cultura local. A leitura visual das pinturas murais leva em conta tanto os aspectos formais de sua plasticidade e da composição artística como possíveis representações culturais encontradas nas figuras destacadas. Para iniciar a leitura, faz-se necessário uma descrição geral das pinturas apontando detalhes que podem passar despercebidos, tendo em vista o mau estado de conservação de alguns murais.

As pinturas murais de Luiz Si são compostas de duas formas: circulares e retangulares. No caso da composição circular (Fig. 31), os elementos que constituem as paisagens enquadram-se dentro de círculos que se entrelaçam e se complementam mutuamente, embora cada círculo apresente uma representação completa em si mesmo (no mesmo sentido dos dípticos e trípticos que, mesmo em quadros separados, um completa a figura do outro). Nesse caso, não estão separados, porém, cada círculo demarca seu espaço pelo contorno preto que forma uma moldura, sem, no entanto, quebrar a continuidade do desenho, unindo-os em uma única forma/espaço. A quantidade de círculos varia conforme o tamanho da parede disponibilizada; dois, três e até quatro círculos definem o tamanho dos murais. Os círculos são frequentes nas pinturas de Si. De caráter versátil e transformador, ele cria as mais diferentes figuras, que se perpetuam em múltiplas representações. Nos murais, os círculos definem sua composição. Dentro dos círculos, as figuras estão dispostas em primeiro plano, embora esboce uma certa profundidade com as casinhas ao longe. Árvores, flores, borboletas, pássaros e outros elementos disputam o mesmo plano e a atenção do espectador.

Quebrando a lógica circular de seu entorno, linhas retas diagonais trabalhadas com a cor em tonalidades de claro/escuro, cortam o espaço pictórico, interferindo no desenho e nas cores; dessa forma, figuras e fundo se misturam.

Figura 31: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2001. Acrílica sobre parede. 3x4,5m. E.M.Heriberto Hülse



Fonte: Larizza Bergui de Andrade

Nos murais de composição retangular (Fig. 32), os elementos da paisagem estão organizados em um único espaço pictórico, de maneira contínua, nada interfere, nada interrompe. Extensos campos rurais com casinhas ladeadas por fileiras de árvores, dispostos em planos. As figuras respeitam a técnica compositiva da diminuição de elementos com finalidade de esboçar profundidade. Os antúrios aparecem enfileirados lado a lado; ocupam o primeiro plano quase como uma moldura encerrando a pintura. O céu, embora ocupe um espaço menor, não passa despercebido, as cores o revelam. Estrelas, planetas, pombos e pipas o compõem numa leveza harmoniosa entre formas e cores, um convite a adentrar na apreciação estética da imagem.

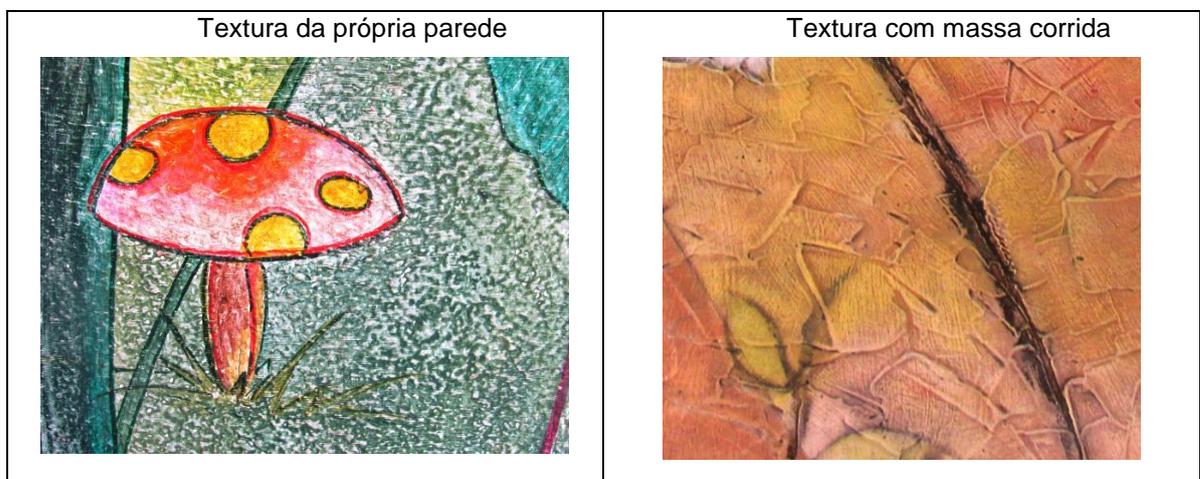
Figura 32: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 2x4,20m. E.M.João Bernardino da Silveira



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

No que diz respeito aos elementos visuais, texturas e cores aparecem interligadas e ganham destaque. A textura, criada com massa corrida, ora espalhada generosamente, ora em finas camadas, cobre imperfeições da parede ao mesmo tempo em que cria efeitos visuais no espaço pictórico, interferindo na intensidade das cores e das formas. Nos murais em que a massa corrida não foi aplicada, a textura da própria parede é explorada. (Fig.33)

Figura 33: Detalhe, texturas e cores



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

As cores estão espalhadas como manchas que criam tons e se misturam gradativamente, completando-se uma com a outra em um todo suave e harmonioso que, por sua vez, alia-se à textura. Ganham maior intensidade na representação do céu, que, na maioria dos murais, aparece multicolor (Fig. 34). O verde, que se sobressai nas plantas, revela-se em tonalidades inspiradas na própria natureza.

Figura 34: Detalhe do mural da E.M. Castelo Branco



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Árvores, flores, borboletas, pássaros, céu iluminado, casinhas ao longe, logo se percebe a construção pictórica de paisagens. Tom bucólico que harmoniza as formas e as cores, a natureza e as pessoas. As suaves cores sob as formas transmitem sensação de tranquilidade, de paz e de beleza em torno de um lugar idealizado, onde pássaros e borboletas voam livremente em calma como se o tempo houvesse parado. Um lugar distante da realidade, uma natureza trabalhada, como se alguém dela cuidasse todos os dias. Um constructo, quase uma colagem de elementos que o artista selecionou para compor sua paisagem sem a preocupação de imitar a natureza, simplesmente representá-la de maneira poética e representativa.

As paisagens têm sido tema de produções artísticas desde muito tempo (desde o século XV é o que se tem notícia). Ela ganhou espaço e importância no quadro, que incorpora representações simbólicas humanas a respeito da natureza e também das relações do homem com ela. A paisagem, enquanto natureza, não é uma construção mental, porém a pintura da paisagem é uma mediação dessa natureza, que a mostra.

Para esta ontologia, a pintura é um intermediário interessante, porque faz ver de maneira sensível, mostra, exhibe, exalta essa preeminência e autoridade. A pintura é variação a partir do princípio. Nada além. Na verdade, se é mediadora não é indispensável, é um adendo atrativo, as vezes emocionante e, por sorte, desvinculado, no domínio especializado que é o seu, de toda distancia que a estética mantém “[da] vida”. (CAUQUELIN, 2007, p. 39)

A pintura da paisagem, como representação simbólica, promove lugares espetaculares e motiva a relação dos humanos com ela. Segundo Cauquelin, a representação da paisagem afirma-se a partir da invenção da perspectiva, como uma maneira artificial de representar algo extremamente natural. Antes da pintura, a literatura inicia esse desvelar da natureza às pessoas que a ela não teriam acesso. A pintura segue atrás e reafirma o local exuberante da natureza como um testemunho da existência do lugar. Mostra o que já foi visto por alguém. A pintura da paisagem torna-se uma construção de vários elementos tirados da própria natureza a partir do olhar do pintor, num misto de imitação e ilusão, sem esquecer as relações sociais das quais as pinturas vêm carregadas. Representação construída pelo artista e oferecida por ele para ser olhada, a pintura em si não revela a natureza, mas encerra-se em si, em suas técnicas, histórias e narrativas. Nesse contexto, acaba por revelar uma preocupação em mostrar e fazer refletir sobre a natureza e seu lugar entre os humanos, ou ainda, o lugar dos humanos entre a natureza. Pretende levantar questões acerca da preservação como uma preocupação social de gerar consciência ambiental na relação “homem/natureza” e “natureza/homem”, como elementos indissociáveis no planeta. A pintura dos murais de Luiz Si nas escolas tende a levantar tais questões. A partir de uma reflexão diante da imagem, o fenômeno do ver, defendido por Didi-Huberman, pode-se ouvir o grito da natureza, mesmo parecendo tão silenciosa. Um olhar minucioso é capaz de perceber o elemento revelado e o elemento omitido, ambos como parte da expressão que compõe a imagem. Na pintura da Escola Municipal Professor Orestes Guimarães (Fig. 35), a casinha enxaimel ao centro (construção que abrigou a primeira escola da região) e a natureza em seu entorno⁶¹ levantam discussões a partir dos elementos omitidos, as pessoas e o atual prédio da escola com seu entorno povoado. Um registro do passado em uma narrativa a partir do presente, de alguém que não viveu esse passado, mas, que, com um olhar

⁶¹ A pintura da Escola Municipal Professor Orestes Guimarães tem uma abordagem específica no capítulo 3.

sensível sobre o local, capta sua essência em sua gênese, reflexões sobre perdas ambientais irreparáveis, da qual a comunidade, no movimento promissor da vida, não se deu conta.

Figura 35: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2009. Acrílica sobre parede. E.M.Prof. Orestes Guimarães



Fonte: arquivo da escola

Por outro lado, a pintura também revela elementos visuais da natureza cujo olhar remete a significados que ultrapassam o óbvio, a exemplo da figura da flor “antúrio”⁶².

A flor antúrio é uma flor que já foi referência em Joinville na década de 1970 nos Festivais de Jardins da Festa das Flores. Nessa mesma época, a flor serviu de inspiração para a escolha do nome de um dos mais famosos e luxuosos hotéis de Joinville, o hotel Anthurium⁶³. Levar o nome da flor seria uma forma de homenagear a cidade de Joinville ao mesmo tempo em que se inseria em seu contexto cultural.

⁶² A flor antúrio, da família das aráceas ornamentais era muito cultivada nos jardins joinvilenses por apresentar características ambientais propícias ao seu cultivo como solo úmido e locais sombrios. Antúrio vem do grego anthos que significa “flor” e ourá que significa “cauda”. Simboliza imponência, masculinidade, confiança, fortuna e desapego, mostra a importância de caminhar para o futuro e libertar do passado. (Cf. LÉIA FLORES. Antúrio. Disponível em: < www.facebook.com/leiafloresartefloral/posts/213932935435289>. Acesso em 15 set 2017.

⁶³ De acordo com arquivos da Coordenadoria Patrimônio Cultural (CPC) o prédio é parcialmente tombado em lei municipal no 096 pelo decreto no 16.162-20/11/210 - FCJ. Processo de tombamento-FCJ.CPC.2005010. Localizado a rua São José no centro de Joinville, hoje abriga um residencial de luxo. De arquitetura neoclássica misturado com barroco brasileiro foi construído no ano de 1938 para servir de residência ao primeiro bispo de Joinville. Em 1973 a diocese de Joinville vendeu o palácio para o empresário Adolar Linzmeyer que adaptou o espaço com a finalidade de abrigar o Hotel Anthurium. A família Linzmeyer considerava o prédio dotado de valor histórico e cultural da cidade, por este motivo mantinha-o em suas características originais (principalmente no que

A figura da flor antúrio, nas pinturas murais de Luiz Si, remete aos jardins das casas joinvilenses, ao Festival de Jardins e à Festa das Flores como uma referência à cultura local. Contudo, não se deixam de lado observações a respeito do desaparecimento da referida flor dos jardins joinvilenses, uma discussão que ultrapassa projetos em torno da reciclagem ou da reutilização do lixo.

O discurso ambiental entra no campo da sustentabilidade, transita pelo pensamento da construção de uma sociedade sustentável através de caminhos etno-eco-culturais. Segundo Leff (2013), a reconstrução do mundo sustentável implica reinvenção de identidades comuns, formas coletivas do ser e do viver no mundo para dar poder e força aos processos que sustentam a vida no planeta. É necessária essa consciência coletiva e global das culturas diversas e da ecologia.

A ecologia política emergiu como um campo de investigação teórico e de ação política em resposta à crise ambiental: às destruições das condições de sustentabilidade da civilização humana causada pelo processo econômico e a tecnologia da vida. (LEFF, 2013, p. 11)

Entretanto, não há um entendimento correto da palavra sustentabilidade. O termo tem sido usado indiscriminadamente, de maneira vulgar e que não contempla a totalidade do significado da palavra. Pois,

O discurso da sustentabilidade leva, portanto, a lutar por um crescimento sustentado, sem uma justificação rigorosa da capacidade do sistema econômico de internalizar as condições ecológicas e sociais (de sustentabilidade, equidade, justiça e democracia) desse processo. (LEFF, 2001, p. 19)

Leff propõe a desconstrução do conceito de sustentabilidade tão banalizada em torno de uma política de mercado - produção e consumo, demonstrando sua amplitude ao propor novas relações de equidade entre o homem e a natureza. A pintura de paisagem é uma linguagem que expressa a relação do homem com a natureza; revela, ao longo do tempo e da história, conexões culturais de um tempo e de uma sociedade. (Fig.36)

se refere a parte externa do prédio) com o objetivo de respeitar a cultura e memória local. Hoje, o prédio é parte integrante de um condomínio de luxo que o transformou em espaço de convivência de seus moradores, no qual mantém a preservação do lado externo do prédio com suas aberturas inferiores e superiores, e, no lado interno, as escadas de madeira e o ladrilho originais da construção de 1938.

Figura 36: Detalhe do mural da E.M Dr. Rubem Roberto Schmidlin



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

As paisagens representadas por Si nas pinturas murais estão conectadas não só pela temática, mas também por elementos iconográficos que se repetem juntamente com a intenção representativa e simbólica. Alguns desses elementos parecem imputar significados e simbologias remissivas às vivências anteriores do pintor, nem sempre conscientes, mas, que revelam a cultura em suas origens de acordo com a teoria de Warburg, descrita anteriormente. Para configurar a montagem do Atlas Mnemosine, de Warburg, uma única imagem deve dar a partida para os apontamentos de possíveis conexões. Nesse caso, em que o objetivo é uma visualização geral das imagens que configuram as pinturas murais de Luiz Si, as conexões serão direcionadas a elementos que se destacam por sua repetição, ou por sua força simbólica, sem, no entanto, negar a riqueza de detalhes das pinturas murais que, embora tenham muitos elementos em comum, são semelhanças e não cópias. Por essa razão, há elementos exclusivos a cada pintura que não serão vistos aqui; porém, as pinturas murais destacadas no capítulo a seguir terão uma abordagem mais detalhada da intenção expressiva do artista frente à comunidade escolar em seus interesses culturais representativos. A pintura mural feita na E.M.G. Heriberto Hülse servirá como ponto de partida, destacando os elementos que se repetem em outros

Figura 38: Detalhes dos murais de Luiz Si, as pombas

<p>CAIC Mariano Costa</p> 	<p>E.M.Edgar castanheira</p> 	<p>E.M.Pres. Castello Branco</p> 
<p>E.M.Profa. Eladir Skibinski</p> 	<p>E.M.Heriberto Hülse.</p> 	<p>E.M.Gov. Pedro Ivo campos</p> 
<p>E.M.Enf. Anna Hilda Krisch</p> 	<p>E.M.Ruben Roberto Schmidlin</p> 	<p>E.M.João Bernardino</p> 
<p>E.M.Profa.Karin Barkmeyer</p> 	<p>E.M.Prof. Orestes Guimarães</p> 	<p>E.M.Paulo Roberto Hartd</p> 

Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

As conexões iconográficas da figura da pomba partem da articulação com formas criadas a partir da narrativa bíblica em que a ela se atribuem simbologias judaico-cristãs, perpassando o Antigo e o Novo Testamento, na forma padrão da narrativa bíblica em seu contexto geral. No Antigo Testamento, ela é utilizada em vários momentos com o significado de simplicidade, inocência, gentileza, afeição e fidelidade. “Seus olhos são como pombas à beira dos regatos, banhando-se no leite, pousadas nas praias” (Cântico dos Cânticos 5,12). As pombas são abundantes na Palestina, tanto no seu estado livre, como domesticadas. São classificadas por Moisés entre os animais limpos, e sempre foram aves da mais alta estima nas nações orientais.⁶⁴ A figura da Pomba com um ramo verde no bico, (a forma representativa da paz e da esperança) aparece na narrativa do livro de Gênesis (Cap. 8), interagindo com o personagem Noé no episódio do dilúvio. “ (Noé) esperou mais sete dias, e soltou de novo a pomba fora da arca. Eis que pela tarde ela voltou, trazendo no bico uma folha verde de oliveira” (Gênesis, 8, 10-11). O ramo verde no bico significava que a água estava baixando e a esperança de se retomar a vida em terra firme poderia ser retomada, portanto, a figura da pomba com o ramo de oliveira ao bico simboliza a esperança, aquela que traz a esperança, a boa notícia (Fig.39).

Figura 39: Autor desconhecido. Noé



Fonte: <http://www.newagegod.com/AGAPEmedia/sheolnoah.htm>

⁶⁴ DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Pomba. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/pomba/>>. Acesso em 29 out 2017.

No Novo Testamento, a figura da Pomba reaparece inúmeras vezes prefigurando a Terceira Pessoa da Trindade (Pai -Filho - Espírito Santo), aludindo à simbologia do Antigo Testamento como aquele que conduz a uma nova vida de paz e esperança. Cenas como a “Anunciação”, o “Batismo de Cristo”, “Nascimento de Cristo”, “ A vinda do Espírito Santo sobre os apóstolos”, entre outras, muitas delas representadas em obras de arte, sobretudo na Idade Média e no Renascimento. Na cena da anunciação, de Garofalo, a pomba localiza-se entre o anjo e Maria, rodeada de raios luminosos que simbolizam a presença da divindade (Fig. 40)

Figura 40: Garofalo. Anunciação. Óleo sobre madeira. 1320 x 1030 cm. Museus Capitolins. Itália



Fonte: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/annunciation/6gHvymCDP8n9FQ?hl=pt-BR>

A figura da Pomba, sugerida em inúmeras cenas bíblicas consideradas cruciais em importância doutrinal, é adotada pelo catolicismo como símbolo que prefigura a divindade do “Espírito Santo” e utilizada na decoração das igrejas e em rituais dedicados a pessoa do “Espírito Santo”, a exemplo da “Festa do Divino”. Na Basílica de São Pedro (Vaticano), parede frontal chamada de “abside” toma lugar de destaque. Uma composição esplendorosa do século XVI de Gian Lorenzo Bernini. (ANDRÉ. *web*, 2014) A Pomba, que prefigura o Divino Espírito Santo, parece voar majestosa como uma ave triunfante de paz (Fig. 41).

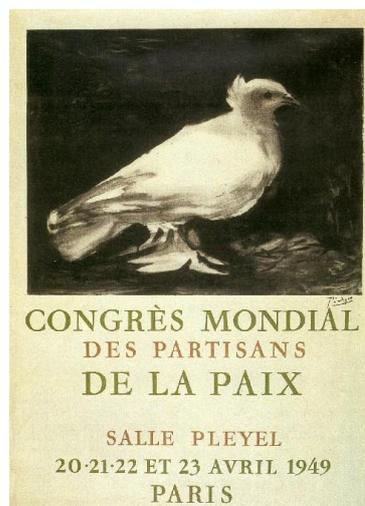
Figura 41: abside da Basílica de São Pedro. Itália



Fonte: <http://spedeus.blogspot.com.br>

Em 1949, Pablo Picasso cristaliza essa simbologia, no mundo secular, ao criar um desenho de uma Pomba para o cartaz do “Congresso pela paz”⁶⁵ realizado em Paris, no mesmo ano (Fig.42). Na mesma época e pelo mesmo motivo (o congresso pela paz), apresenta a Paloma (homenagem a sua filha Paloma), o desenho de uma pomba, com asas abertas e um ramo de oliveira no bico (Fig. 43), que se tornou um símbolo internacional da paz, reconhecido por várias culturas. O próprio artista passa a utilizá-la em várias de suas pinturas como símbolo da paz contra a miséria, a injustiça e a guerra.

Figura 42: Pablo Picasso. Cartaz do primeiro “Congresso Mundial dos Partidários da Paz”. 1949. Paris



Fonte: <http://amateriadotempo.blogspot.com.br/2015/12/uma-pomba-da-paz-de-picasso.html>

⁶⁵ O “Congresso pela paz” foi uma iniciativa do grupo partidário comunista, mas que reuniu pessoas de vários outros grupos partidários como o mesmo interesse.

Figura 43: Pablo Picasso. A pomba da paz. 1949

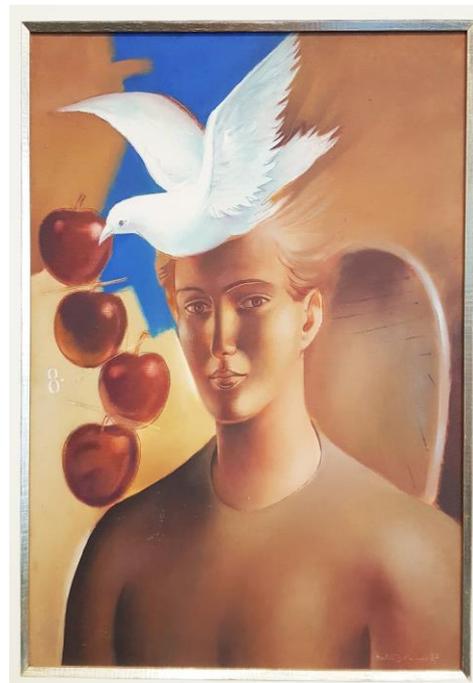


Fonte: <https://papobla.wordpress.com/2013/12/26/a-arte-politica-de-picasso/>.

Hamilton Machado, artista joinvilense, amigo de Luiz Si, utiliza igualmente a figura da pomba em algumas de suas pinturas a exemplo da pintura em que a figura aparece acima de uma figura masculina (Fig. 44).⁶⁶

Nas pinturas de Luiz Si, as Pombas compõem o céu multicolor num prenúncio de esperança e paz, acordados entre a natureza e a espécie humana (Fig. 45)

Figura 44: Hamilton Machado. Sem título.



Fonte: <http://artejlle.blogspot.com.br/2013/03/hamilton-machado-biografia.html>

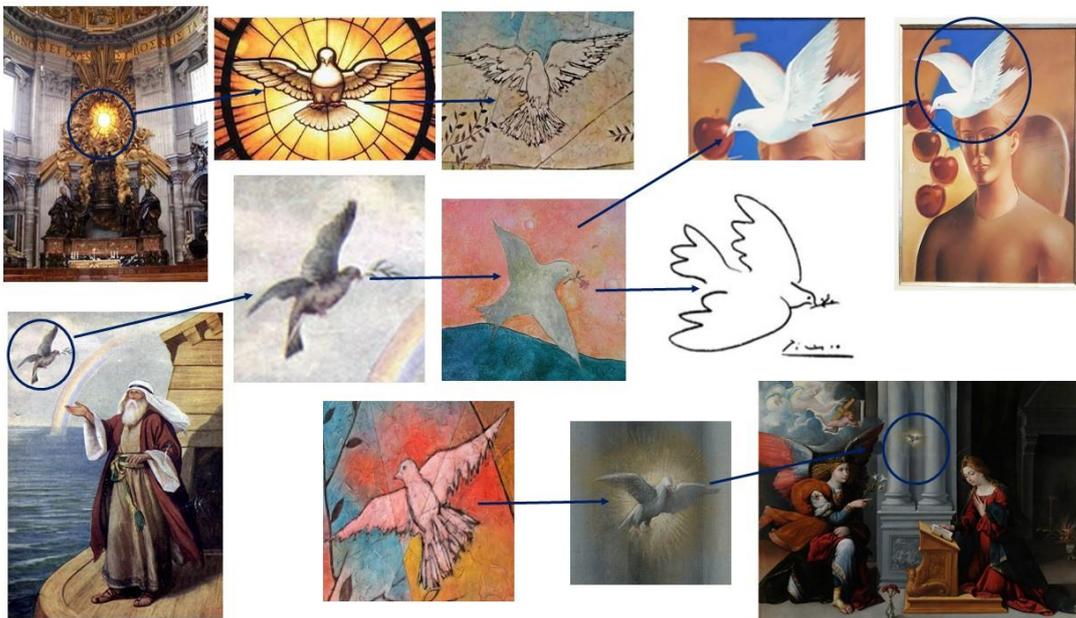
⁶⁶ Hamilton Machado e Luiz Si realizaram muitas pinturas em conjunto, devido às afinidades artísticas e pessoais que possuíram.

Figura 45: Luiz Carlos da Silva. Sem título. Acrílica s/ parede. 2001. E.M.CAIC Mariano Costa



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 46: Montagem, possíveis conexões com a figura da pomba

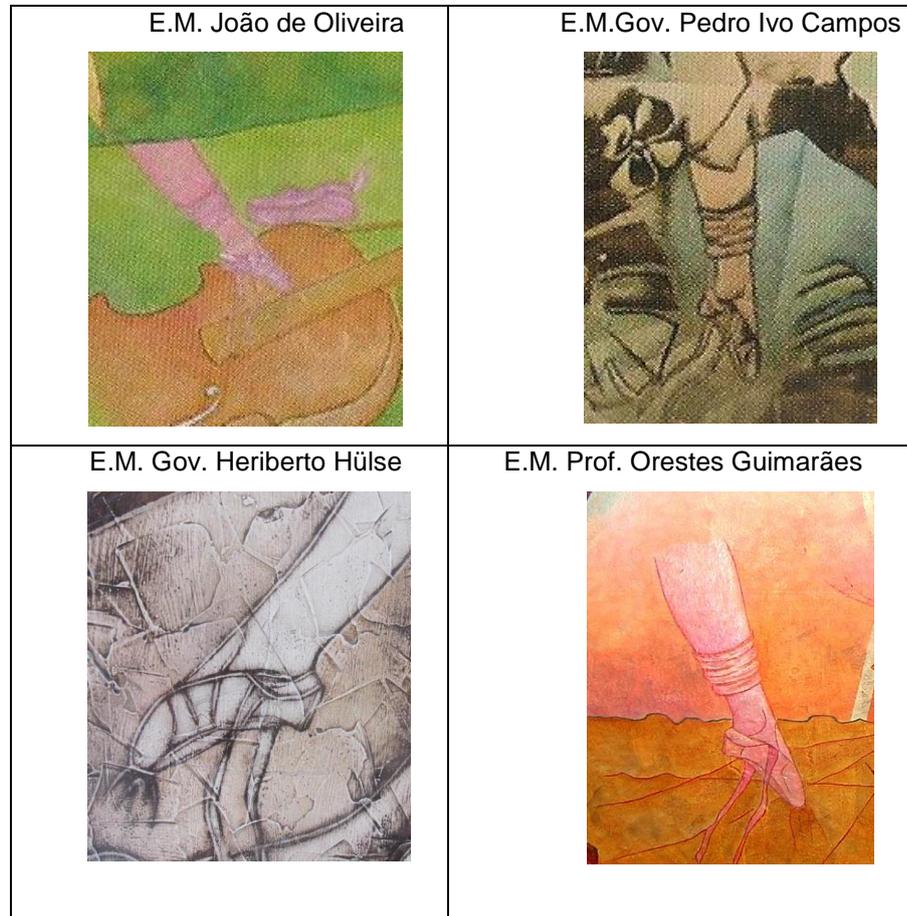


Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

A figura do “pé de bailarina”, embora não se mostre tão frequente como a figura da pomba, destaca-se por sua simbologia ligada à cidade de Joinville em sua representatividade cultural (Fig. 47). Em posição de ponta, sugere o movimento da

dança. Em alguns casos, vem acompanhado da figura de um instrumento de corda (provável que seja um violino) na relação da dança com a música.

Figura 47: Detalhe dos murais, pé de bailarina



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

As figuras, o pé de bailarina e o violino, aparecem sobrepostas sob a pintura da paisagem. Uma inserção quase imperceptível e desconecta dos demais elementos que constroem a paisagem. A forma compositiva que Luiz Si utilizou para inserir as figuras lembram composições criadas pelos artistas locais como Edson Machado e Hamilton Machado, com quem o artista conviveu e dialogou artisticamente nas décadas de 1970 e 1980. Demonstra um resquício da influência desses artistas que, na época em que conviviam, produziam uma lógica compositiva influenciada pelo

surrealismo⁶⁷. A composição de figuras do imaginário sobrepostas demonstrando uma desconexão gritante representava o inconsciente em seus sonhos e pesadelos.

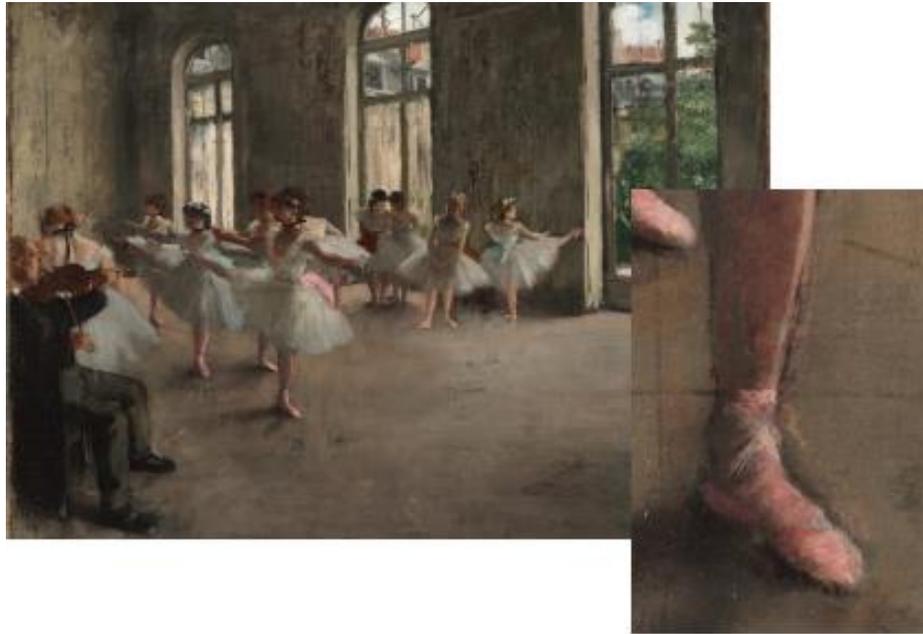
Nas pinturas de Luiz si, as figuras do pé de bailarina e o violino, embora apresentada dentro da representação da paisagem, parecem desconectadas de seu contexto, remetem o espectador para outras cenas de representações culturais. Lança a imaginação para além do olhar, numa dialética entre o indivíduo e a obra, como um fenômeno da percepção, segundo DIDI-HUBERMAN (1998).

Observando o pé de bailarina iconograficamente, a remissão às bailarinas de Degas é imediata. As bailarinas, com as expressões corporais próprias da dança já tematizaram produções artísticas exploradas pelo pintor e escultor francês Edgar Degas (1834-1917). A partir de pontos de vista incomuns captou e representou a expressão corporal em seus movimentos, explorando as possibilidades de luz e sombra sobre a forma humana. Inúmeras bailarinas retratadas durante o ensaio serviram de subterfúgio para a percepção das cores, das luzes e sombras sobre a figura humana em movimento. Em “ O ensaio” (Fig. 48), um grupo de bailarinas ensaia um novo passo, enquanto outros grupos descansam ou esperam sua hora de treinar. O pé, adequadamente equipado com sapatilhas de ponta, indica o movimento da dança. No detalhe é possível perceber as semelhanças com as pinturas de Luiz Si, das formas representadas.

A figura do violino lembra os instrumentos de corda como violino e violão utilizados por Picasso e várias de suas naturezas-mortas, especialmente nas pinturas que configuram o estilo cubista.

⁶⁷ O surrealismo é movimento artístico moderno liderado pelo escritor André Breton na França, após o fim do *Dadaísmo*, em 1922. Os artistas surrealistas exploravam, em suas obras, as possibilidades do automatismo e dos sonhos fazendo uso de hipnotismos e drogas, ferramenta abandonada após uma tentativa coletiva de suicídio em uma seção hipnótica. O interesse pelo automatismo e pelos sonhos surgiu a partir de estudos de Freud sobre os poderes do inconsciente, que afirmou serem os sonhos uma expressão direta da mente inconsciente. Nas artes plásticas, a lógica compositiva estava centrada na justaposição de figuras que representam duas realidades distintas. (STANGOS, 1991)

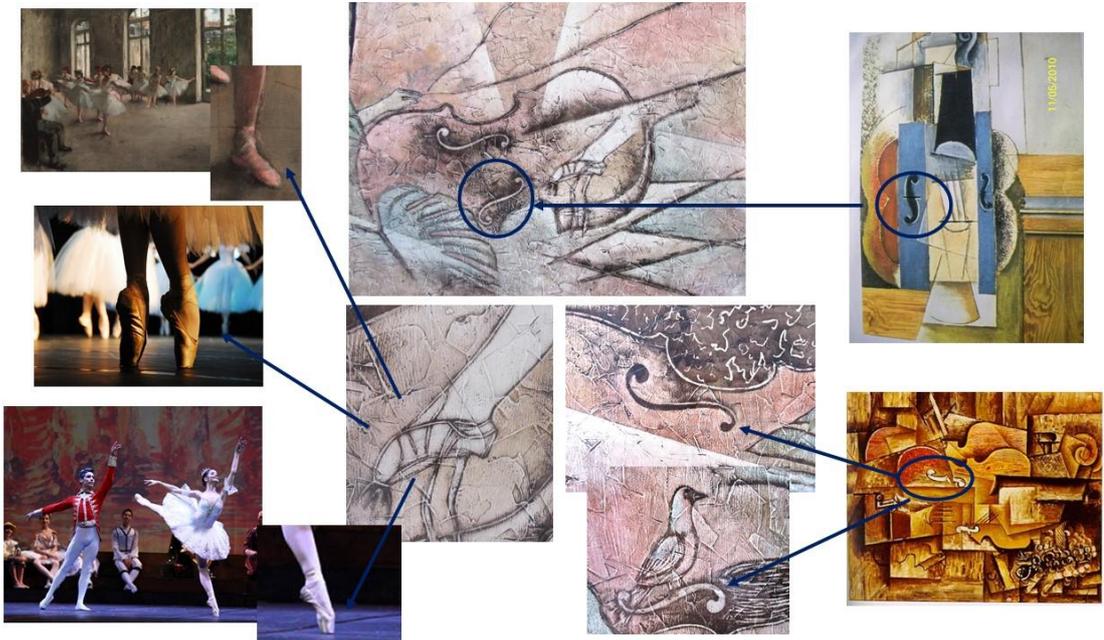
Figura 48: Edgar Degas. O ensaio. 1873-1878. Óleo sobre tela. 61.5 x 47.2 cm. Museu de arte de Harvard



Fonte: https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-rehearsal/mAFZx9I_OIYhJw?hl=pt-BR

A figura do “pé de bailarina” remete a uma referência cultural ostentada pela cidade de Joinville como “Cidade da dança”, por abrigar a primeira escola de Ballet Bolshoi fora da Rússia e por sediar o maior Festival de Dança amador do mundo, na sua 35ª edição em 2017. Por conta disto, a Secretaria de Educação de Joinville implantou, em 1999, o “Programa Dança na Escola” com mostra pública no palco do Teatro Juarez Machado em sua 17ª edição, em 2017. O programa incentiva aulas de dança nas escolas municipais, com professor especializado, oferecidas no contra turno. O grupo de dança que mais se destaca no festival escolar é o da E.M.Gov. Pedro Ivo Campos, com seis títulos de primeiro lugar, dois de segundo lugar e um em terceiro lugar.

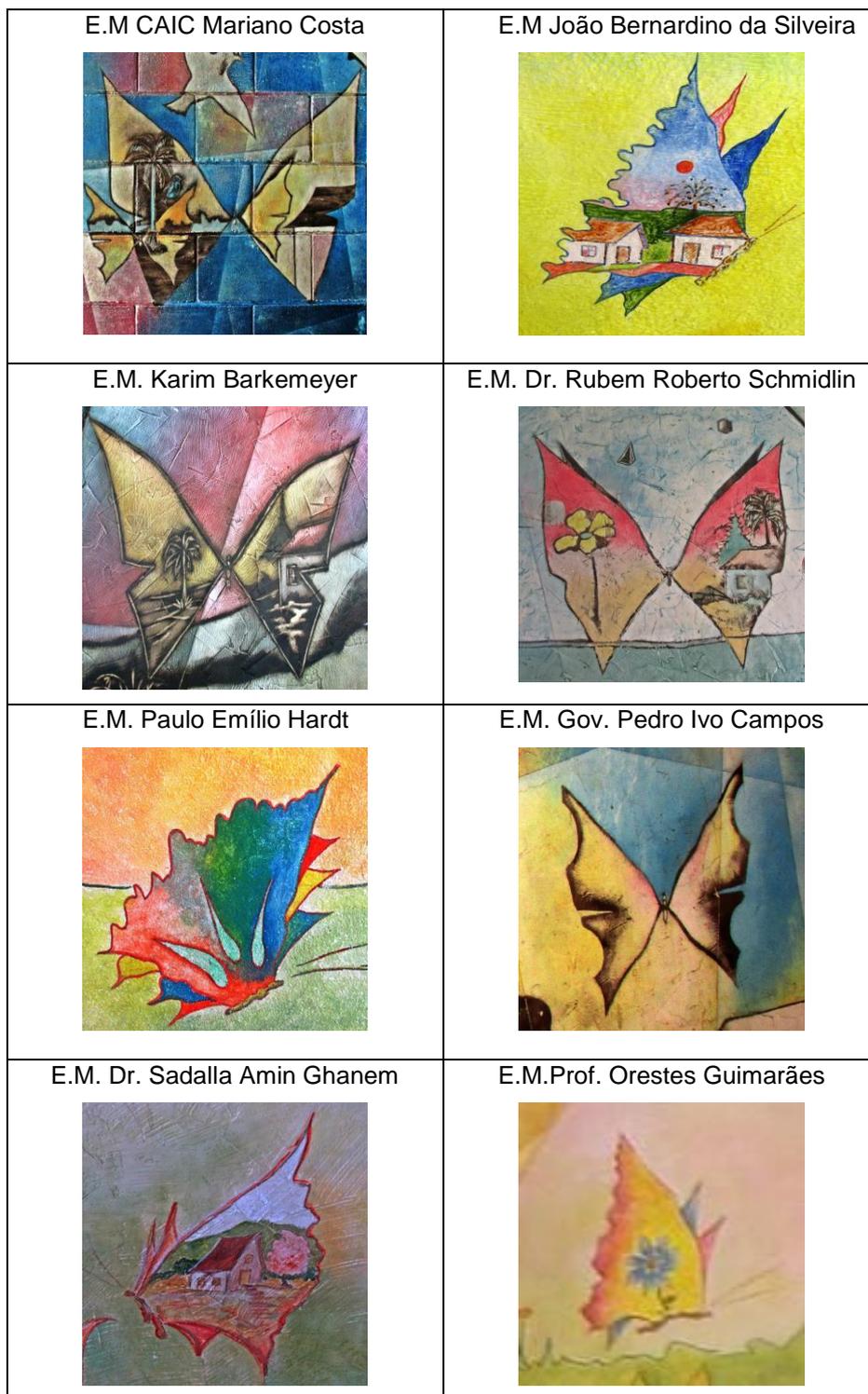
Figura 49: Montagem, possíveis articulações de imagens



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2018

Outro elemento recorrente nos murais de Luiz Si é a figura da “Borboleta” (Fig.50). As Borboletas recebem resoluções plásticas diferentes, algumas criadas a partir de linhas e formas orgânicas, outras mais retas a partir de formas geométricas. Asas abertas em movimento, de frente ou de perfil, expressam suavidade e delicadeza que, com sutil ludicidade remete o espectador a um outro lugar onde a paz e a tranquilidade entre a humanidade e a natureza são igualmente possíveis.

Figura 50: Detalhe, as borboletas



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Embora não se tenha encontrado referências iconográficas anteriores para as borboletas de Luiz Si, merecem destaque pela reincidência da figura, não só nos murais como em várias de suas pinturas ao longo de sua carreira, como uma marca

pictórica do artista, quase uma assinatura. Mesmo sutis e delicadas, a figura da borboleta expressa o forte significado da metamorfose remetente tanto ao ser humano como à natureza, a incrível capacidade de refazer-se, de reinventar-se. As Borboletas, em seu processo espetacular de transformação, simbolizam a renovação da vida, a metamorfose. Em diversas culturas, a Borboleta está relacionada à alma, ao indivíduo que entra em contato consigo, com seu inconsciente, num estado de introspecção, ressignificando velhos conceitos sobre si para levar a vida em frente. Nesse sentido, é que a mitologia grega representa a personificação da alma (Psiquê) com a figura feminina, mais menina do que mulher, com asas de Borboleta. Portanto, é nesse sentido que a figura da Borboleta simboliza a transformação, a alma, a libertação, a sorte, a sensualidade e a psiquê. Na etimologia da palavra, “Borboleta” tem sua origem no latim “bellus” (encantador, belo) e na palavra “belbellita”, diminutivo de belo; a beleza da alma ao se refazer em processo de introspecção.

Encerro a presente proposta de apreciação das pinturas murais de Si com o poema do poeta e galerista Lindolf Bell, intitulado “Iconografia de um quadro” (Fig. 51).

Figura 51: Poema “Iconologia de um quadro” de Lindolf Bell (1985) com imagem de Luiz Si (2007)



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2018

O poema partiu de uma inspiração diante de uma pintura do artista Sérgio Martinolli, em 1985. Mesmo que o poema tenha sido direcionado para uma pintura em específico, alguns versos dialogam com as pinturas murais de Si, como estes: “O que fazem estas frágeis flores, delicadas aves da solidão? [...]” ou, “Quando tudo acontece em silêncio...” ou ainda, “A beleza aqui não mora ao lado. Faz parte, reluz. Nos riscos, movimentos, entrelinhas do desejo. De uma porta entreaberta. ” O poema articula os sentimentos humanos com os acontecimentos da natureza, sobretudo na fase jovem da vida, em que o ser humano frágil vive uma dualidade. A exemplo de flores, pássaros e borboletas, uma reflexão sobre momentos frágeis da vida humana em que se percebem e se assumem conexões entre as duas naturezas.

3. TRÊS CASOS EM DESTAQUE

Entre as vinte e uma escolas participantes do projeto do artista Luiz Si, destaco três casos em específico, que irão elucidar as relações das pinturas murais com a comunidade escolar em suas lembranças e memórias. Certamente, cada uma das vinte e uma escolas, tem suas narrativas frente aos símbolos e significados esboçados na pintura. No entanto, devido ao número abrangente de escolas não foi possível registrar todas as histórias. Por este motivo, as escolas Heriberto Hülse, Sadalla Amin Ghanem e Orestes Guimarães foram selecionadas por apresentarem diferentes estados preservativos, não no sentido de representar todos os murais, pois, cada mural tem sua própria narrativa embasada em lembranças e memórias que merecem igual atenção.

3.1 Escola Municipal Governador Heriberto Hülse

O primeiro caso é o da Escola Municipal Governador Heriberto Hülse (Fig. 52) localizada na rua Conselheiro Lafaiette, 225, no bairro Boa Vista ⁶⁸. Atualmente atende alunos da Educação Infantil e do Ensino Fundamental I.

A escola, em seu cotidiano, procura promover uma consciência de coletividade entre seus integrantes, na tentativa de ativar uma preocupação social, discutindo assuntos pertinentes ao bem comum através de projetos relacionados ao meio ambiente, ao valor humano, ao trânsito, entre outros temas transversais apontados na Proposta Curricular. Assim, a escola mantém tradicionalmente um grande projeto ligado ao folclore, em que os professores promovem narrativas das tradições locais com destaque às brincadeiras. Brincadeiras antigas como cantigas de roda, amarelinha, peteca, pular corda, entre outras, são revividas na escola de maneira a contrapor com brincadeiras eletrônicas habituais aos alunos, provocando uma reflexão acerca das brincadeiras vividas pelas crianças na atualidade.

⁶⁸ A escola foi fundada em 2 de fevereiro de 1922 com o nome de Escola Municipal Júlio Machado da Luz, só em 1970 (com o decreto 2.008/70) é que se tornou grupo escolar municipal Governador Heriberto Hülse.

Figura 52: Escola Municipal Governador Heriberto Hülse



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

A E.M. Gov. Heriberto Hülse foi a terceira escola a aderir ao projeto “O artista na educação”, idealizado por Luiz Si. Anterior a este, o artista havia pintado os murais da E.M. Gov. Pedro Ivo Campos (1996) e da E.M. Profa. Karin Barkemeyer (1999). No entanto, é com o trabalho da escola Heriberto Hülse que o projeto engrena e se expande para as demais unidades escolares. O apoio da Secretaria de Educação com a autorização e a divulgação do projeto foram cruciais para alcançar seu objetivo. A Professora Marilda de Oliveira Ramos descreve este momento em entrevista⁶⁹.

O Luiz, a gente conheceu na Casa da Cultura, eu tinha meus filhos que faziam a parte artística na Casa da Cultura. Foi lá que eu conheci o Luiz Si. Ele já tinha este projeto, mas estava meio perdido, não encontrava um caminho para ir, não surgiu uma oportunidade. Em conversa, ele me mostrou este projeto, eu disse para ele “eu topo”. Nós fomos juntos à Secretaria de Educação, pedimos autorização porque é um patrimônio público, eu não poderia por qualquer coisa sem ter comunicado, e foi abraçada essa causa. O Luiz Si foi designado 20 horas para trabalhar neste projeto. (RAMOS, 2017)

No decorrer da realização do projeto, o trabalho realizado na escola Heriberto Hülse tem singular importância por trazer em si a responsabilidade da abertura para o início de uma trajetória que marcou a história de várias escolas.

Como previsto nos pressupostos metodológicos do projeto, Si visitou todas as turmas para expor seu trabalho e a si enquanto artista. Discutiu o local da pintura e

⁶⁹ Entrevista realizada com Marilda de Oliveira Ramos em março de 2017. Comitê de ética, parecer nº 1.871.580.

colheu ideias de representação. O mural está localizado na parede do *hall* da entrada principal da escola, espaço praticado cotidianamente por toda a comunidade escolar (alunos, professores, funcionários e as famílias dos alunos) (Fig.53).

Figura 53: Localização do mural da E.M.Gov. Heriberto Hülse



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

A composição segue o padrão estabelecido para as pinturas de composição circular. Dispõe figuras representativas da natureza dentro de três círculos que se entrelaçam. Flores, árvores, plantas, pombas, borboletas, casinha, o pé de bailarina com violino disputam o primeiro plano, em alguns casos, sobrepostos. Ao centro do mural, a figura da Mônica,⁷⁰ desenhada dentro de um balão, rouba a atenção. (Fig. 54) A figura lúdica dos quadrinhos, segundo a professora Marilda, atendeu ao pedido de uma criança de sete anos, que acabou marcando a singularidade do mural, destacando-se das demais pinturas. Para ele, negar esse pedido seria negar sua proposta de trabalho, principalmente no que diz respeito ao diálogo com a comunidade escolar previsto no projeto. Então, procurou um meio plástico de agregar a figura em sua poética, de maneira a destacar o interesse daquela criança sem sair de sua proposta artística.

⁷⁰ A Mônica, com certeza é uma inspiração a partir do contato com as histórias em quadrinhos criada por Maurício de Souza.

A figura da personagem da Mônica, que, em primeiro instante, parece estar desconectada do restante da composição, torna-se o símbolo representativo da escola; num toque de sensibilidade, o artista capta sua essência, lembrando que a escola atende crianças da educação infantil ao fundamental I, ou seja, crianças de 5 a 11 anos de idade, fase das brincadeiras, da ludicidade, das histórias. O primeiro ano, para muitas crianças, é o primeiro contato com o mundo dos livros, dos personagens, das histórias, o contato com as letras e as imagens lúdicas dos livros. A figura da Mônica representa tudo isso: as brincadeiras e fantasias das histórias, a inocência e o encantamento infantil. A própria escola transcorre, em seu cotidiano pedagógico, dentro desse viés. Não é em vão que a figura aparece bem ao centro da pintura. Muito mais que atender ao pedido da criança, o artista a representa em destaque após um processo de percepção sensível singular.

Figura 54: Detalhe do mural da E.M.Gov. Heriberto Hülse



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 55: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2001. Acrílica sobre parede. 3x4,5 m. E.M.Gov. Heriberto Hülse

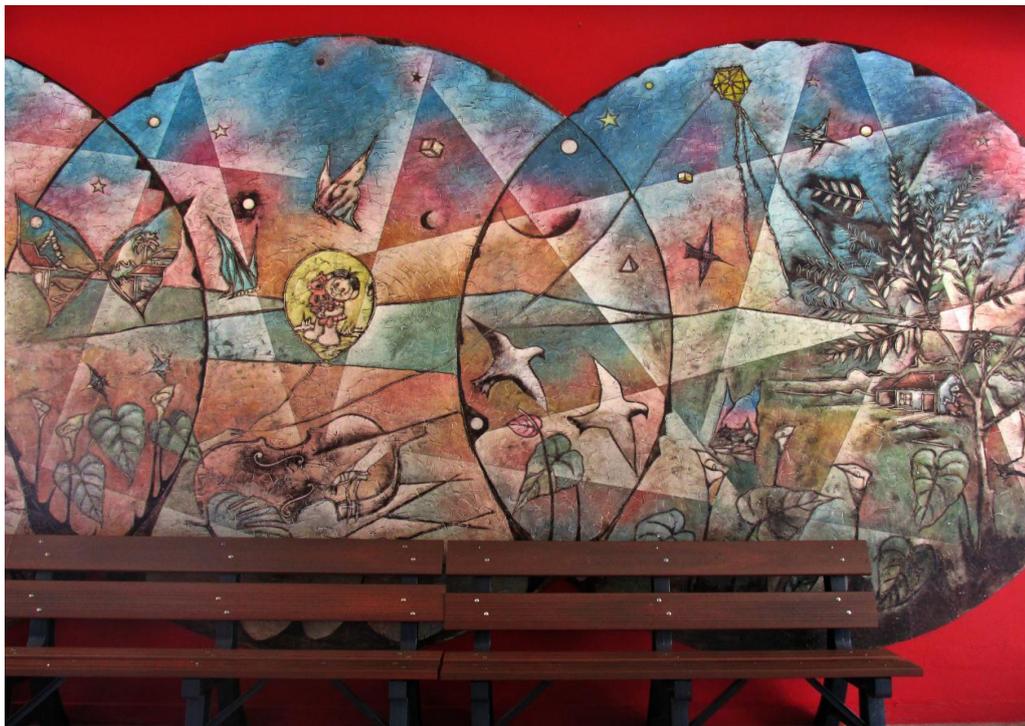


Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

O mural encontra-se em bom estado de conservação, apesar de sua data. Devido à umidade da cidade, partes da textura estão se desprendendo da parede, como em todos os outros casos em que a textura com massa corrida foi aplicada. Entretanto, há uma preocupação da escola em preservar o trabalho do artista ou, ao menos, retardar o processo de deterioração. Com essa finalidade, a equipe diretiva toma certas medidas de manutenção dos murais. Nas aulas de arte são recuperadas as narrativas dessa experiência aos novos alunos que são levados diante do mural para conhecê-lo e, a partir daí, promover o sentimento de pertença. Acredita-se que essa medida pedagógica promova novos por parte das crianças.

No entanto, os desafios da preservação são maiores e se estendem à comunidade externa que frequenta a escola, como as famílias e os visitantes. Por essa razão, a escola utiliza um banco com encosto à frente da pintura, com a finalidade de protegê-la (Fig. 56). Embora não encoste na pintura, o banco impede a visibilidade completa do mural. Pequenos retoques foram realizados na pintura, pela professora de arte, a pedido da diretora, na tentativa de cobrir os buracos surgidos com a soltura da massa corrida.

Figura 56: Detalhe do mural da E.M.Gov. Heriberto Hülse



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 57: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2001. Acrílica sobre parede. 3x4,5m. E.M.Heriberto Hülse



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

A cor vermelha da parede em torno da pintura é recente. O artista inseriu sua pintura na parede da escola sem alterar a pintura da parede em seu entorno. A cor inicial respeitava o padrão de cores das escolas municipais da época (Fig. 58).

Figura 58: cor inicial em torno da pintura



Fonte: Catálogo do artista

3.2 Escola Municipal Doutor Sadalla Amin Ghanem

A Escola Municipal Doutor Sadalla Amin Ghanem (fig. 59) está localizada na rua Evangelista Justino Espíndola, 125, no bairro Parque Guarani, Joinville (SC). Atende atualmente cerca de 700 alunos do Ensino Fundamental I e II.

Figura 59: Escola Municipal Doutor Sadalla Amin Ghanem



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

A escola foi criada em 1998, com a missão de atender a população instalada no bairro Parque Guarani que, para frequentar a escola, deslocava-se aos bairros vizinhos (Boehmerwaldt, João Costa e Itinga). Iniciou suas atividades educacionais atendendo alunos da 1ª à 3ª série do Ensino Fundamental, instalados em uma casa provisória. Após o término da construção da nova escola, os alunos moradores do bairro, matriculados em escolas vizinhas, migraram para o novo espaço. A escola constituiu-se, então, do Ensino Fundamental I e II, abrangendo um total de 700 alunos. Integrar esses alunos provindos de lugares diferentes dos quais eram habituados foi o maior desafio que professores e funcionários enfrentaram naquela época. Os alunos subdividiam-se em pequenos grupos que se agrediam gratuitamente, comportamento derivado da vida social do bairro.

Com a construção de dois grandes condomínios populares subsidiados pela prefeitura, o bairro sofreu uma explosão demográfica de famílias oriundas de outras localidades de Joinville e também de outras cidades, por vezes desprovidas de dignidade social. A Casa de Detenção e o CIP (Centro Integrado Provisório), localizados próximos à escola, também estimularam a instalação dos familiares de detentos. O sentimento de pertença e coletividade, ocasionados na vivência comunitária estavam longe de se efetivar. O bairro cresceu constituído de grupos distintos que se enfrentavam agressivamente. Consumo e tráfico de drogas, violência,

prostituição, vandalismo eram os problemas mais frequentes que interferiam na liberdade de locomoção da comunidade em geral e, refletiam na escola. A professora Áura, diretora da época, relembra esses fatos⁷¹.

Tinha uma divergência muito grande de comunidade para comunidade, existiam gangues. Era a gangue do Parque Guarani com a do Constantino Borges. E nós mediávamos conflitos todas as segundas-feiras na frente da escola. Isso foram alguns anos. Eles brigavam durante o final de semana, se desentendiam. Quando nós iniciávamos na segunda-feira nós já sabíamos, eu já sabia que eu tinha que estar lá muito cedo porque dava problema no muro da escola, na rua principal. (KAMRADT, 2017)

A escola defrontava-se com a necessidade de construir referências sociais capazes de provocar alterações da realidade local. Por isso, investiu em projetos sociais realizados gratuitamente por organizações sociais, grupos religiosos de várias denominações, localizados no entorno da escola e voluntários dispostos a contribuir na transformação daquela situação problemática. Os projetos versavam sobre temas sociais emergentes à condição humana, previstos nos conteúdos transversais da Proposta Curricular de Ensino e outros temas pertinentes à vivência local. Proporcionavam, também, atividades recreativas, nos finais de semana, a fim de ocupá-los sadiamente, na tentativa de distanciá-los da violência e da criminalidade. Os pais e familiares dos alunos também foram envolvidos em projetos. O projeto “Escola de pais” promovia palestras abordando temas pertinentes à responsabilidade familiar, devido à constatação de problemáticas referentes ao meio familiar que caracteriza abandono de incapaz.

Entretanto, ações restritas ao espaço escolar não davam conta de suprir as necessidades sociais daquele lugar. As ações que estimulavam o sentimento de coletividade e pertença praticadas na escola precisavam expandir-se. É nessa perspectiva que a escola passa a articular um encontro entre as lideranças do bairro com a finalidade de unir esforços no planejamento de ações conjuntas em direção a amenizar os problemas sociais do bairro frente ao poder público. Líderes religiosos, comerciantes, associação de moradores, clube de mães da escola e conselho tutelar compunham o grupo articulado pela direção da escola, que se reunia mensalmente. A contribuição desse grupo resultou na construção do CEI (Centro de Educação Infantil),

⁷¹ Entrevista com Áura Lana dos Reis Kamradt em março de 2017. Comitê de ética, parecer nº 1.871.580.

do Posto de Saúde, da Escola Estadual de Ensino Médio e em melhorias para a escola.

O projeto “O artista na educação” solicitado (em 2006) pela direção da escola à Secretaria de Educação, assumiu a responsabilidade de consolidar e registrar o ambiente escolar frente à comunidade, conquistado após luta coletiva iniciada há quase dez anos. O mural, (Fig.60) localizado no *hall* de entrada da escola, representa a comunidade convivendo pacificamente com liberdade e responsabilidade,

Eu queria que o mural representasse essa questão, família embutida em uma sociedade, que ela tem seu direito de ir e vir, mas ela tem suas responsabilidades, ela tem o compromisso social de levar seu filho para a escola, ela tem o compromisso de ter uma ideologia religiosa e, ela tem o direito à moradia. (KAMRADT, 2017)

A simbologia da pintura pretendeu captar o sentido das lutas vividas pela comunidade após a interação da escola. Um lugar tranquilo, onde crianças brincam na rua, de pipa, e vão à escola (Fig.61) e à igreja (Fig. 62), conduzidas por seus familiares. Dessa forma, o mural foge de algumas composições habituais do artista recorrentes nos demais murais e entra na história da escola em sua trajetória inicial, um tempo em que os desafios equivaleram às conquistas.

Figura 60: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 2x3m. E.M.Dr. Sadalla Amim Ghanen



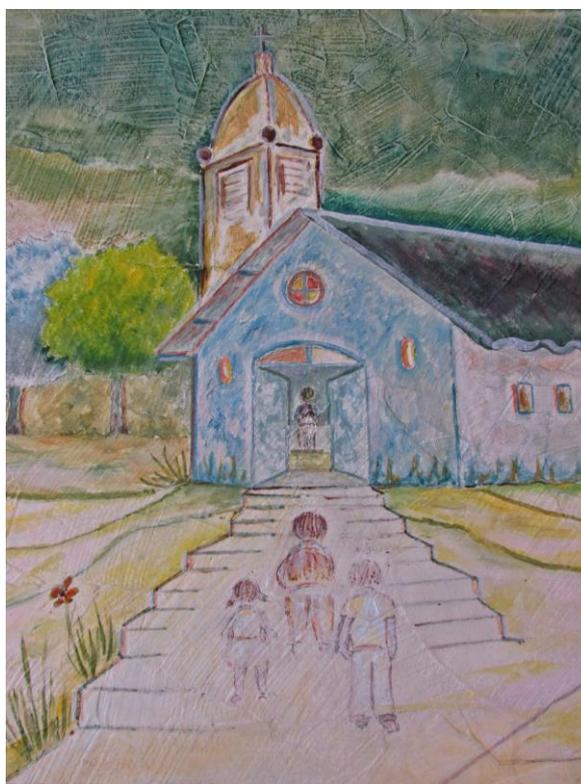
Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 61: Detalhe, crianças indo para a escola



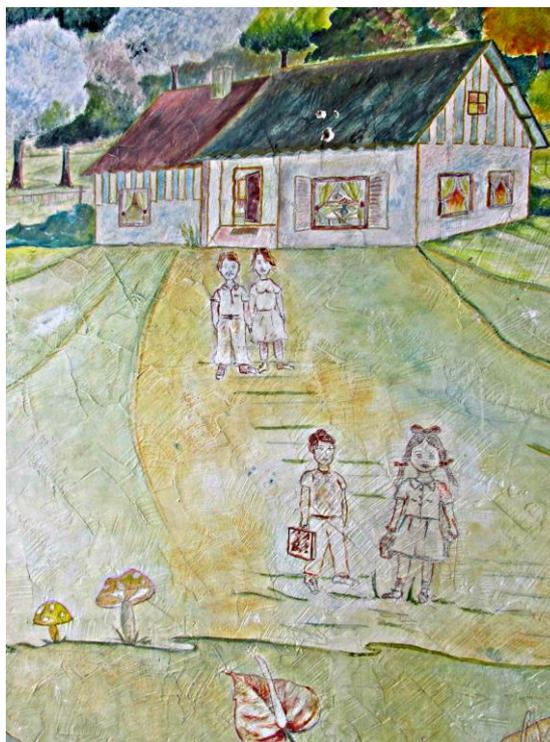
Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 62: Detalhe, famílias indo para a igreja



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 63: Detalhe, pais saindo de casa com seus filhos



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Ao lado da pintura, uma mensagem (Fig. 64) desenhada dentro de um pergaminho interpreta a simbologia da pintura: “Papai e mamãe, aperte a minha mão com segurança enquanto ela cabe entre as tuas. Envolve-me em teus braços, enquanto meu corpo frágil ainda pode ser envolvido por eles. Ouça-me com atenção, enquanto estou perto de ti e podes ouvir-me. Consola-me quando eu chorar, enquanto podes enxugar minhas lágrimas. Acompanha-me no meu dormir, enquanto sou pequeno e temo a noite. Ensina-me e corrija-me quando necessário, enquanto estou crescendo e correndo feliz. Fala-me de Deus enquanto estou contigo e posso ouvir-te. Enfim, papai e mamãe, encontre-me no meu mundo de crianças, enquanto podes achar-me. ” A escrita da mensagem foi um pedido da diretora com a finalidade de fortalecer a ideia de família em suas responsabilidades.

Figura 64: Detalhe, mensagem ao lado do mural



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Atendendo aos pressupostos metodológicos do projeto, a interação com os alunos ocorreu de forma diferente. Ao invés de o artista frequentar as salas de aula expondo seu projeto, como era o habitual em outras escolas, as turmas é que se aproximavam do artista que, durante o processo de criação, expunha seu projeto e os processos técnicos da pintura. O mural serviu de inspiração para projetos pedagógicos, envolvendo as disciplinas de arte e português, os quais se estenderam por alguns anos após a conclusão do mural. Posteriormente, o mural incorporou-se ao cotidiano escolar. No contraturno, oficina de pintura em tela e em papel funcionava gratuitamente aos alunos.

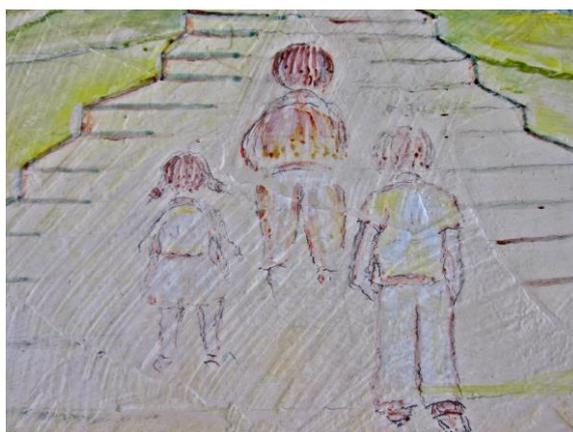
O mural, iniciado no final de 2006 e concluído em 2007, encontra-se atualmente em acelerado processo de deterioração, com perda significativa da pigmentação, rachaduras na textura e buracos na parede (Fig. 65 e 66). A mensagem escrita ao lado da pintura mural, proposta pela escola, encontra-se igualmente danificada. A pigmentação clara e apagada em alguns pontos compromete sua visibilidade total.

Figura 65: Detalhe, furos na parede



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 66: Detalhe, perda da pigmentação



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

3.3 Escola Municipal Professor Orestes Guimarães

A Escola Municipal Professor Orestes Guimarães (Fig.67), localizada na rua Boehmerwaldt, 1830, bairro Boehmerwaldt, atende, atualmente, alunos da educação infantil, Ensino Fundamental I e II (no período diurno) e EJA (no período noturno). Atuante na comunidade desde 1951, tornou-se referência no bairro, perpassando várias gerações. Condecorada como “Escola Centenária” (data correspondente ao

centenário de Joinville em 1851), a primeira instalação da escola, em estilo enxaimel⁷², tombada, representa a história de imigração alemã no bairro (Fig. 68). Inúmeras famílias, ainda instaladas no bairro, fazem parte da história da escola por décadas. O bairro é também conhecido por “Escolinha”⁷³ em referência à casa enxaimel que abrigou a primeira escola da região, reconhecida com singular valor simbólico para a comunidade. Hoje, o espaço abriga o grupo de teatro da escola, atividade extracurricular oferecida aos alunos no contraturno.

Figura 67: Escola Municipal Professor Orestes Guimarães



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 68: Casa enxaimel, primeira instalação da escola



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

⁷² O estilo arquitetônico enxaimel é uma técnica de construção que consiste em paredes montadas com hastes de madeira encaixadas entre si em posições horizontais, verticais ou inclinadas, cujos espaços são preenchidos por pedras ou tijolos, o que justifica seu nome, enxaimel, que quer dizer enchimento. Os telhados inclinados compõem o caráter estético da construção, ao mesmo tempo que ajudam a eliminar umidades e proteger as madeiras da chuva. O estilo tem origem na Alemanha e é muito comum em lugares colonizados por alemães.

⁷³ A linha de ônibus que percorre o trajeto próximo à escola é identificada como “Escolinha”.

Em 2008, o artista Luiz Si iniciou a realização do projeto “O artista na Educação” pela última vez. O projeto configurou-se na pintura de dois murais grandes: um na entrada principal e outro na escada, dois pequenos localizados no pátio interno próximo à cozinha, projetos pedagógicos envolvendo o artista e sua obra e oficinas de desenho e pintura oferecidas, no contraturno, aos alunos interessados. A professora Zilvete, diretora na época, que havia vivenciado o projeto em 2001, na escola Heriberto Hülse onde trabalhava anteriormente, acolheu o projeto, reconhecendo seu valor pedagógico e cultural. As ações do artista eram intercaladas entre visitas às salas de aula e as pinturas dos murais.

O primeiro mural pintado foi o da entrada principal (Fig.69). A partir de uma configuração retangular, o artista utilizou-se da técnica de planos e diminuição de elementos para demonstrar profundidade do espaço representado. Em meio à paisagem exuberante, composta de elementos da natureza que prefiguram o estilo de Si, a figura da casa enxaimel destaca-se ao centro, como representação simbólica que revela a identidade da escola e do bairro, um pedido da diretora que teve a sensibilidade de captar e reafirmar os valores simbólicos da comunidade.

Figura 69: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílico sobre parede. 2x3m. E.M.Prof. Orestes Guimarães



Fonte: arquivo da escola

O segundo mural localizado na escada, composto em forma circular, a paisagem transcorre a partir de uma janela aberta no meio do “nada” como um portal para outra dimensão, de forma fantasiosa e nada peculiar (Fig. 70). A paisagem é representada em dois lados, unidos e separados pela janela simultaneamente, num misto de magia e realidade.

Figura 70: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 2x1,5m. E.M.Prof. Orestes Guimarães



Fonte: arquivo da escola

As pinturas menores localizadas no pátio interno, próximo ao refeitório, compunham um conjunto de quatro círculos com elementos que representariam a cidade de Joinville. Entretanto, apenas dois ficaram prontos devido aos problemas de saúde do artista. Um deles representa a Alameda Brüstlein, conhecida como rua das palmeiras com o prédio do Museu de Imigração e Colonização de Joinville ao fundo (Fig.71) e, o outro, um pé de bailarina com sapatilha entre flores e borboletas (Fig. 72)

Figura 71: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 0,90 x 0,90 m. E.M.Prof. Orestes Guimarães



Fonte: Arquivo da escola

Figura 72: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 0,90 x 0,90 m. E.M.Prof. Orestes Guimarães



Fonte: Arquivo da escola

O trabalho de Luiz Si nesta escola inspirou inúmeros projetos pedagógicos interdisciplinares, que se estenderam por alguns anos após sua conclusão. Os projetos eram descritos no PPP (Projeto Político Pedagógico) da escola demonstrando caráter prioritário (Fig. 73).

Figura 73: Luiz Si durante entrevista realizada pelas turmas de 4ª série preparada nas aulas de arte

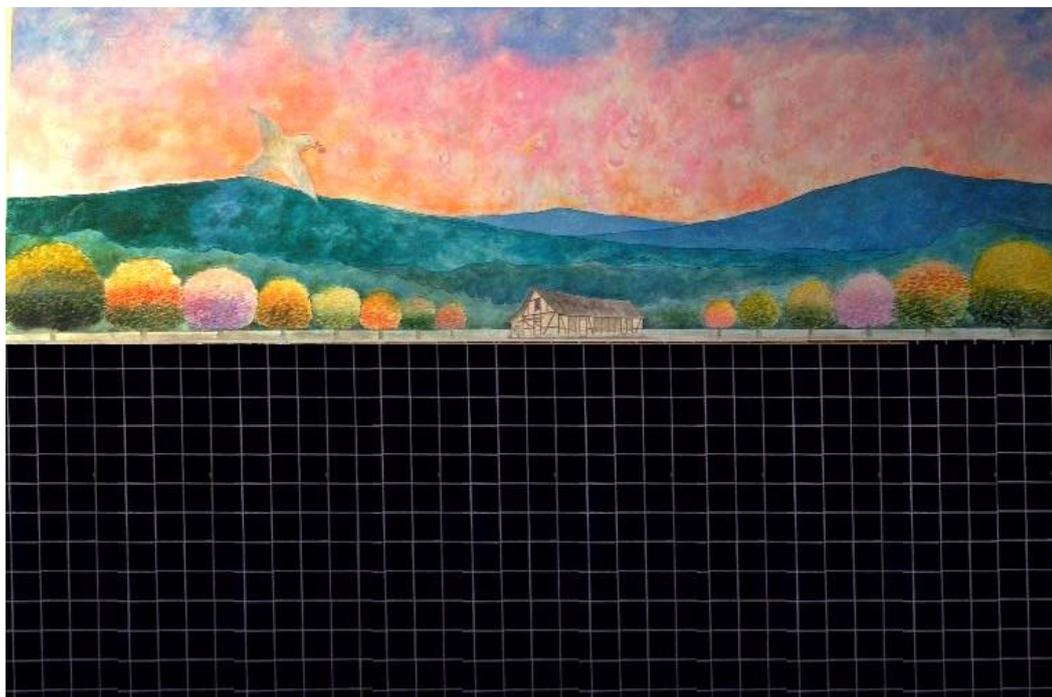


Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2008

O processo do projeto de Luiz Si realizado na escola Orestes Guimarães foi documentado pela diretora com fotos e relatórios arquivados na escola.

Durante a reforma da escola, entre 2015 a 2016, o trabalho de Si sofreu alterações. Os murais da escada e os do pátio interno foram apagados. O mural localizado na entrada da escola permanece, porém, com interferências. Recebeu pastilhas cerâmica que o cobriram até a metade de sua pintura (Fig. 74). A intenção era apagar completamente, entretanto, a pedido da professora de arte, a direção permitiu a permanência da parte superior. Os murais não apresentavam sinais de deterioração que justificassem seu apagamento. A localização do mural também recebeu interferências em sua estrutura devido à adequação à acessibilidade, prevista em projeto arquitetônico. Dessa forma, o mural ficou descontextualizado no ambiente (Fig. 75). Os documentos gerados pela diretora anterior, referentes ao projeto de Luiz Si, não foram encontrados. Tudo indica que se deterioraram, juntamente com outros documentos, em um alagamento sofrido pela escola.

Figura 74: Interferência no mural principal da Escola Municipal Orestes Guimarães



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 75: Localização antiga e atual do mural



Fonte: Arquivo da escola / Larizza Bergui de Andrade, 2017

Atualmente, o mural encontra-se naturalizado ao ambiente escolar. Apesar de apenas a parte superior da obra estar disponível à visualização, a professora de arte não dispensa o contato pedagógico dos alunos com a pintura.

4. OS MURAI ARTÍSTICOS E PATRIMÔNIO CULTURAL: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

4.1 Breve histórico sobre murais artísticos

A arte mural faz parte do habitat humano desde os tempos mais remotos e suas representações referem-se à vida cotidiana de uma coletividade. As primeiras manifestações humanas, nesse sentido, foram as pinturas rupestres encontradas em diversas cavernas espalhadas pelo mundo, as quais revelam o cotidiano de povos primitivos. No Egito antigo, a prática retrata a flora, a fauna, os costumes e os rituais religiosos encontrados, sobretudo, nos túmulos dos nobres, como parte do ritual da passagem da vida terrena para a vida pós-morte. Os egípcios foram os primeiros a utilizar a técnica da “encáustica”⁷⁴ na pintura dos murais. A pintura mural grega, no período clássico, está diretamente relacionada com a arquitetura. Na cultura romana, a pintura mural surgiu como parte decorativa em residências, compondo harmoniosamente com a arquitetura. E no período do Imperador Constantino (ano 313 d.C.), quando os cristãos ganharam a liberdade de expressão religiosa, as pinturas murais trataram temas da religiosidade cristã como forma decorativa e educativa aos fiéis nas igrejas. Foram encontrados murais com a técnica do afresco⁷⁵ e, no período bizantino, os murais eram criados a partir de mosaicos⁷⁶. Na Itália, a pintura “A última Ceia” (1495-8), de Leonardo da Vinci, e os afrescos de Michelangelo na Capela Sistina (1508) destacam-se na produção artística de murais (GOMBRICH, 2000). Essas pinturas tornaram-se, hoje, objeto de investigação capaz de apontar indícios dos modos de vida de seu tempo, elucidando costumes, culturas de diferentes civilizações.

⁷⁴ A técnica de pintura encáustica é um meio arcaico de origem não confirmada. Há indícios de que sejam os gregos os responsáveis pela criação e utilização da mesma. Consiste em uma mistura de cera e pigmento manuseados a quente.

⁷⁵ O afresco, técnica antiga de pintura em paredes, trata-se da aplicação de pigmentação na parede ainda úmida que permite uma absorção da pigmentação que se incorpora à parede permitindo uma durabilidade maior da pintura. Disponível em: <PORTO, Gabriella. Afresco. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/pintura/afresco/>>. Acesso em 29 nov 2017.

⁷⁶ Mosaicos, técnica de expressão artística a partir de colagem de objetos e pedras.

Na modernidade, as pinturas de murais aparecem ainda mais frequentes, porém, com uma nova roupagem: novos materiais em uma abordagem urbana, quase sempre expressando problemas sociais e/ou pontos de vista acerca da sociedade atual. Segundo Wilhelm (2011), no Brasil, essas pinturas desenvolveram-se a partir de 1930, em São Paulo, quando os artistas buscavam liberdade de expressão, livres dos cânones acadêmicos. Cândido Portinari foi um dos artistas que obteve destaque nacional e internacional com esse tipo de arte, sem, porém, se desvincular da representatividade relacionada à preocupação social emergente no Brasil da época. Em São Paulo, Di Cavalcanti debruça-se nessa linguagem, influenciado pelas pinturas murais mexicanas, principalmente de Diego Rivera, e do francês Fernand Léger que, em 1925, desenvolve, juntamente com Mallet-Stein, um projeto na Embaixada e no Pavilhão Espírito Novo com o arquiteto Le Corbusier. A ideia de consolidar parcerias com arquitetos é adotada no Brasil a partir do conceito de que as três artes se completam: pintura, escultura e arquitetura, prática adotada graças à divulgação das obras de Léger com Le Corbusier, assumidas por Lúcio Costa. No Rio de Janeiro, Cândido Portinari aliou-se ao arquiteto Oscar Niemeyer e, em São Paulo, Di Cavalcanti a Rino Levi. Outros artistas envolveram-se com pinturas murais no Brasil: Antônio Gomide, Fulvio Pennacchi, Clóvis Graciano, Alfredo Volpi, entre outros. Fora do Brasil, além das pinturas mexicanas com repercussão internacional e as pinturas de Léger, Pablo Picasso também se embrenhou pelo viés da pintura mural, a exemplo dos cinco murais de concreto feitos em prédios do governo de Oslo, na Noruega, em 1970 (Fig. 76). Os desenhos de Picasso foram executados pelo artista norueguês Carl Nesjar. Foi a primeira tentativa de Picasso em murais. Além desses, outros murais de concreto e também grandes painéis em madeira foram instalados em prédios públicos de vários lugares do mundo. Tudo indica ter sido a inspiração para Luiz Si nas produções de murais artísticos, devido ao interesse explicitado, por ele mesmo, a respeito das produções artísticas do artista espanhol.

Figura 76: Pablo Picasso e Carl Nesjar. The fisherman. 1970. 12 m. Concreto. Noruega.



Fonte: <http://artenarede.com.br/blog/index.php/murais-de-pinturas-rupestres-a-grafites/>

A pintura mural, integrada à arquitetura mantém uma relação com o ambiente no qual está inserido. Assim, vincula-se aos usos, costumes e aos modos de vida da sociedade em determinada época e cultura. A palavra “mural” vem de “muro” ou “parede”; logo, é uma pintura que tem por suporte o muro ou a parede em um espaço arquitetônico. Os artistas desenvolvem uma proposta a partir de uma interferência urbana imediata, que provoque ou altere, propositalmente, os usos e costumes dos determinados espaços hospedeiros de tais obras, com o compromisso de tornar a arte acessível a todos os públicos, prática usual desde os primórdios da história da arte em culturas de diferentes civilizações que se estendem na atualidade pelo uso de técnicas como o grafite, a pichação, os stitcks, os lambe-lambes, placas entre outras linguagens.

4.2 O conceito de patrimônio cultural

Segundo Zanirato (2006), a visão que a sociedade em geral tem de patrimônio cultural é um conjunto de monumentos antigos que precisam ser preservados, obras de arte excepcionais ou palcos de eventos marcantes referidos em documentos e em narrativas dos historiadores que não representam a diversidade cultural do Brasil atual. O patrimônio cultural deve revelar a cultura produzida no país. As manifestações

culturais das chamadas “culturas populares”, num tom de diminuição em detrimento às culturas ditas “eruditas”, são reconhecidas e valorizadas com relevante contribuição à construção da identidade coletiva. Na sociedade pós-moderna, marcada por constantes transformações e ressignificações, não há mais sentido nomear duas culturas para uma mesma sociedade. Pois,

De um discurso patrimonial referido aos grandes monumentos artísticos do passado, interpretados como fatos destacados de uma civilização, se avançou para uma concepção do patrimônio entendido como o conjunto dos bens culturais, referente às identidades coletivas. (ZANIRATO, 2006, p. 251)

O conceito de patrimônio cultural, na atualidade, parte do princípio de que o bem cultural tem uma relevância que ultrapassa a si mesmo, por trazer em si memórias e lembranças que constroem a identidade de uma certa coletividade.

O reconhecimento de um bem cultural como patrimônio não se dá apenas pelos acontecimentos que se referem ao passado, num caráter de registro histórico, mas, como uma forma de se situar no presente com bases no passado, as quais dão impulsos a projeções futuras. Uma relação de pertencimento gerado em torno da identidade e da memória. “[...] Mecanismos no processo de identidade que nos situa no espaço, assim como a memória nos situa no tempo: são as duas coordenadas que balizam nossa existência ” (MENESES, 2012, p. 27). A procura de todo ser humano por seu lugar no tempo e no espaço só é possível pela descoberta da própria identidade enquanto ser social e coletivo que perpassa pela memória. A memória é a responsável pela construção da identidade do indivíduo. “Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece” (CANDAU, 2011. p.60). Fica incapacitado de perceber e compreender o mundo. Diante disso, é que se concebe a memória como fator indispensável na construção da identidade coletiva. Uma identidade, não no sentido de uma única identidade “nacional”, mas de pequenos grupos que se identificam com franco sentimento de pertencimento num respectivo grupo ou lugar, revelando a diversidade cultural de um país. Segundo Coelho (2008), não são permanentes, mas temporárias, tendo em vista os intensos deslocamentos a que a sociedade pós-moderna se submete, impulsionada pela globalização e desterritorialização. No entanto, as lembranças do passado não podem ser reconstruídas em sua íntegra, tal como ocorreu no passado; por outro lado, é capaz

de reconstruir e ressignificar o passado a partir de lembranças carregadas de valores afetivos que projetam, no presente, as dimensões do passado. Uma dialética entre as três dimensões temporais: passado-presente-futuro. “Porque, a memória organiza os traços do passado em função dos engajamentos do presente e logo por demandas do futuro” (CANDAUI, 2011.p.63). O passado não pode ser apresentado e, sim, representado. O que se escolhe lembrar ou esquecer acontece sempre a partir da vivência do presente. Uma reconstrução de experiências vividas no passado que, no presente, recebem novos significados. É impossível que os testemunhos narrados em relação ao passado sejam intrinsecamente verídicos. Diante das lembranças do passado, a imaginação colabora com a reconstrução dos fatos vividos, provocando uma memória subjetiva que, a cada repetição, torna a se atualizar. Sarlo (2007), em seus estudos sobre o nível de veracidade dos testemunhos pertinentes ao passado, percebe que, ao contrário do que se pensava, a memória não reconstitui o passado, relembra-o; numa dimensão temporal subjetiva, dá seu caráter de passado-presente, numa restauração moral da experiência passada. “Não se deve basear na memória uma epistemologia ingênua” (SARLO, 2007. p.44). A memória é reconstruída a partir do presente; é em função da sociedade atual que o passado se modifica. Portanto, não se trata de um processo individual, solitário, mas diz respeito a toda uma coletividade que reafirma o ser humano enquanto ser social em sua essência. Mesmo as lembranças que pareçam mais íntimas e individuais assumem caráter coletivo devido às influências sociais ontológicas de cada ser humano (HALBWACHS,1990)

A reconstrução da memória, mesmo no sentido da sua subjetividade, é um processo partícipe na construção da geração atual e das novas gerações. Uma sociedade sem memórias perde o senso de direção e o sentido de ser. Nesse aspecto é que os bens culturais encontram a missão em sua salvaguarda. São responsáveis por acionar lembranças do passado que recebem novas significações da sociedade atual numa projeção ao futuro, o fenômeno de reconhecimento por imagens disponibilizadas em espaços de cultura (BERGSON,1999). “Lugares de memória” que serão capazes de provocar a memória que reconstruirá acontecimentos do passado (NORA, 1993). Esse processo de memória e identidade acontece de maneira coletiva entre os indivíduos da sociedade e, interativa entre passado-presente-futuro, num movimento constante, capaz de reinventar-se diante de novas interferências.

A sociedade é um espaço em movimento, capaz de se reinventar a partir das novas interferências pertinentes ao desenvolvimento tecnológico. A expansão da

urbanização e a globalização atribuem novos valores a velhas referências da cultura e novos usos a lugares antigos, o chamado hibridismo social conceituado por Canclini (2008). Por esse motivo, a comunidade deve determinar o que é ou não relevante para a construção de sua identidade, de maneira que revele, de fato, suas memórias e sua cultura, tendo em vista o movimento transformador da mesma. “[...] a “representatividade” dos bens, em termos de diversidade social e cultural do país, é essencial para que a função de patrimônio se realize, no sentido que os diferentes grupos sociais possam se reconhecer neste repertório ” (FONSECA, 2003, p. 65). Diante disso, faz-se necessário rever os critérios de preservação adotados pelas instituições para procedimentos que se abram à participação da sociedade no processo de construção e apropriação de seu patrimônio cultural, priorizando a relação da sociedade com sua cultura. Para Fonseca,

[...] é necessário que a ação de “proteger” seja precedida pelas ações de “identificar” e “documentar”- bases para a seleção do que deve ser protegido-, seguida pelas ações de “promover” e “difundir”, que viabilizam a reapropriação simbólica e, em alguns casos, econômicas e funcional dos bens preservados. (FONSECA, 2003, p. 65)

Novas posturas deverão ser tomadas a partir da nova concepção a respeito do patrimônio cultural, de maneira a ampliar a visão de preservação, antes atribuída exclusivamente ao tombamento.

A organização institucional de proteção e reconhecimento do patrimônio cultural do Brasil cresceu em suas possibilidades e conceitos e ampliou-se no reconhecimento das diversidades culturais de que objetos, práticas e lugares embutem valores culturais de um grupo social. No entanto, novos desafios surgem diante das modificações sociais da pós-modernidade. No campo das artes plásticas, as discussões encaminham-se a um impasse entre a perenidade e a efemeridade. Contradizer o próprio conceito da obra em sua efemeridade, ou deixar morrer? No caso da opção por interferência, de que forma contemplaria a necessidade da obra e de seu significado e simbologia enquanto patrimônio cultural?

4.3 Preservação e restauração

Os estudos e discussões em torno da preservação e restauro vêm acontecendo desde o século XVIII e suas teorias foram inicialmente estruturadas na linha arquitetônica, ampliando-se no campo das artes plásticas, constituindo sua base teórica. A prática, considerada polêmica, tomou diferentes posturas ao longo do tempo em que foram discutidas e criticadas por teóricos que, por traz da prática, pensavam a trajetória da sociedade construída em seus monumentos. Segundo Wilhelm (2011), os teóricos como Viollet-Le-Duc (1814-1879), Ruski (1819-1900), Morris (1834-1896), Boito (1836-1914) e Giovanonni (1873-1947) são alguns dos nomes mais importantes na construção teórica a respeito da preservação e do restauro de monumentos históricos que precederam e embasaram teorias em torno do restauro e preservação da obra de arte. Temas como intervenção agressiva, ciclo natural dos monumentos, intervenção mínima, caráter conservativo não intervencionista, ruína, degradação progressiva, valor documental que eram discutidos no âmbito arquitetônico.

O historiador da arte Riegl (1858-1905), da escola de Viena, direciona seus estudos a respeito da preservação e restauro das obras de arte. O pensamento da sociedade sobre preservação e restauro tem ligação com a visão de culto aos monumentos adotados na modernidade. Aborda o culto moderno dos monumentos em sua origem e sua essência com a finalidade de entender certas práticas para a modernidade em direção a preservação e restauro. Segundo ele, monumentos são obras feitas pelas mãos humanas, de caráter histórico, que têm como objetivo manter presentes a história na consciência das gerações futuras. O culto moderno aos monumentos histórico-artísticos atribui valores de memórias a partir dos valores do presente, a importância que o passado tem no presente. Pois,

Segundo conceito moderno, o valor de arte de um monumento é medido pelo modo como ele atende as exigências do querer moderno da arte, exigências essas que não foram formuladas claramente e que, a rigor, nunca o serão, pois mudam constantemente de sujeito para sujeito, de momento para momento (RIEGL, 2014, p. 35).

Não existe um valor artístico eterno. A obra de arte teve seu valor no momento em que existiu. O autor explica que se não existe um valor eterno, o valor de arte de

um monumento não é o valor de memória, mas o valor de atualidade. A preservação dos monumentos deve levar em conta este valor presente. O autor divide o culto moderno ao monumento em três categorias, em relação aos valores de memória: valor de antiguidade, valor histórico e valor volível de memória.

O valor de antiguidade repousa nas marcas deixadas pela própria natureza ao longo de um tempo distante dos dias atuais, exprime-se pelo efeito óptico da pátina. Defende o monumento como organismo que o leva a afirmar a impossibilidade de conservação eterna dos vestígios do passado. O organismo deve desenvolver-se gradualmente, cabe ao homem protegê-lo da morte prematura. Segundo o autor, para uma conservação dos monumentos, o valor de antiguidade deve preceder aos outros valores; quando não for mais significativo sustentá-lo, deve-se apelar aos outros valores.

Na perspectiva do valor histórico, o monumento é testemunha de uma época, de um estágio da evolução humana. Portanto, considera-se o monumento em sua forma original como intocável. Pela visão do valor histórico, a preservação preocupa-se em conservar um documento, o mais autêntico possível, para uma futura atividade de reconstituição histórico-artística. Confere-se valor à cópia, mas, apenas como auxiliar de pesquisa científica e não como apreciação estética e histórica. “O culto do valor histórico deve zelar pela manutenção dos monumentos no seu estado atual, levando à exigência de uma intervenção que detenha o curso da evolução natural, no limite dos poderes humanos” (RIEGL, 2014, p. 57).

O valor volível de memória ou de comemoração apresenta uma ligação com o presente. O monumento visa, desde sua construção, a permanência na consciência das gerações futuras com o compromisso de nunca deixar que ele faça parte do passado. “O valor volível da memória e da comemoração pretende, nada menos, que a imortalidade, o presente eterno, a essência incessante” (RIEGL, 2014, p. 63) O postulado fundamental é a restauração.

O culto ao monumento, em sua capacidade de satisfazer às necessidades sensíveis ou espirituais do homem, desperta os valores da atualidade. A partir desse valor, a tendência de é considerar o monumento não como tal, mas como uma estrutura moderna, de aparência atual, sem ter sido afetada pelos agentes naturais. Riegl divide em duas categorias; valor utilitário ou de uso e valor de arte subdivididos em valor de novidade e valor de arte relativo.

O valor utilitário ou de uso prevê as condições físicas de uso, *a priori*, em relação aos outros valores. Atenta a aspectos funcionais de uso diário para fins pragmáticos. Assim, a intervenção para preservação é indiferente, desde que seu uso seja garantido. Alguns monumentos perdem o sentido sem a utilização humana sobre ele.

O valor de arte corresponde às exigências do querer moderno da arte e é subdividido em duas categorias; o valor da novidade, que deve ostentar a aparência moderna e o valor relativo da arte, que diz respeito a uma apreciação estética do passado como testemunho, baseado na sensibilidade moderna. Esse valor entra em conflito com o valor histórico e valor de antiguidade por privilegiar a alteração da cor e da forma, agradável à massa pouco informada. O público

Prefere enxergar nas obras humanas a força criativa e vencedora do homem, ao invés da força destruidora da natureza. Apenas o novo e íntegro é belo, segundo a visão da multidão; aquilo que está velho, fragmentado, descolorido é feio. Esta atitude milenar empresta à juventude uma superioridade incontestável sobre o que é velho, e ficou tão profundamente enraizada que é derrotá-la em algumas décadas (RIEGL, 2014, p. 71)

Portanto, os traços de degradação do monumento, dentro do valor de arte da novidade, devem ser eliminados, devolvendo à obra os traços originais da forma e da cor. Esse valor só pode ser vivido a partir da contradição do valor de antiguidade que o tem como pior adversário. Conflitos surgem a partir desse ponto, no que diz respeito às formas de conservação dos monumentos que, em nome de seu novo uso, elimina radicalmente o valor de antiguidade, tomando proporções extremas nas práticas de conservação.

O valor de arte relativo volta-se ao público que aprecia a estética. As obras são valorizadas por sua concepção, além dos aspectos atribuídos ao valor de arte de novidade. Estabelece um elo entre a sensibilidade moderna e determinados aspectos das obras do passado, composição, forma e cor.

Embora tenha Riegl categorizado e justificado cada um dos valores que se pode atribuir a um determinado monumento, não significa que um preceda ao outro. No interesse de preservação, faz-se necessária uma análise cuidadosa de cada monumento em sua singularidade artística e histórica, discriminando cuidadosamente os valores a ele associados; uma discussão crítica, tendo como centralidade a função social do monumento diante da sociedade em que está embutido há longos anos, para

que as possibilidades diversas de restauro se manifestem pela discussão crítica socializada. Uma tarefa muito mais complexa do que se tem mostrado são as intervenções práticas de profissionais do ramo sem conhecimento teórico capaz de orientar uma postura coerente que observe os limites de intervenção humana pelo restauro. Riegl também acreditava que, pela educação, as pessoas podiam compreender melhor o valor de um monumento e colaborar nas discussões de sua preservação.

Brandi (1906-1988) e Argan (1909-1992) compõem o grupo de críticos e historiadores da arte que se debruçaram nos estudos teóricos do tema, construindo bases científicas e diretrizes para a prática do restauro a profissionais da área, pelo Instituto Central do Restauro (ICR), em Roma. Devido a sua importância na atualidade, uma abordagem sobre a teoria de Brandi (2004) faz-se necessária para o entendimento da ação de preservação e conservação da obra de arte. Brandi baseou sua teoria na estética e filosofia da arte, traçando um caminho paralelo aos antigos pensadores e críticos da preservação e do restauro de monumentos. A partir de Riegl, construiu sua teoria direcionada à preservação e ao restauro da obra de arte em específico, na tentativa de atender às necessidades emergentes ao campo das artes plásticas. Brandi propõe sua teoria, discutindo questões sempre presentes na matéria; o que é restauração, qual sua relação com a obra de arte, como se manifesta, o que é testemunho histórico e como se considera em relação ao restauro. Para ele, restauro é toda intervenção que permite restabelecer a funcionalidade do produto da atividade humana. No entanto, as relações com a obra de arte diferem de outras obras de importância histórica e arquitetônica, por exemplo. A obra de arte traz em si uma peculiaridade que independe de premissas filosóficas, faz parte do mundo pessoal de cada indivíduo como um produto da espiritualidade humana, sem, porém, perder-se em seus pontos pragmáticos que definem a obra de arte enquanto tal.

Uma obra de arte, não importa quão antiga ou clássica, é realmente, e não apenas em modo potencial, uma obra de arte quando vive em experiências individualizadas. Como um pedaço de pergaminho, de mármore, de tela, ela permanece (sujeitas, porém, às devastações do tempo) idêntica a si mesmo através dos anos. Mas como obra de arte, é recriada toda vez que é experimentada esteticamente. (DEWEY, 1934 *apud* BANDI, 2004, p. 28)

A intervenção, no caso de restauração, será efetivada na obra de arte de acordo com a relação e o reconhecimento de sua legitimação. Se recebe

reconhecimento de obra de arte em sua legitimidade como obra de arte, a intervenção se dá não com base nos procedimentos práticos, mas com base no conceito da obra de arte de que recebe a qualificação. Dessa forma, reconhece-se a ligação entre obra de arte e restauração no sentido de a obra de arte condicionar a restauração e não o contrário. Na obra de arte, como produto da atividade humana, revela dupla instância: a estética e a histórica. A partir desse conceito a respeito da arte como tal, “a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte na sua consciência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão para o futuro” (BRANDI, 2004, p. 30). Para Brandi, a instância estética deve preceder a histórica, quando de uma determinação radical diante de uma obra de arte em estágio avançado de deterioração sem, portanto, negar sua dupla historicidade por seu passado localizado no tempo e no espaço e, por seu presente, na insistência de sua permanência que se desloca para o futuro.

A obra de arte é constituída de matéria que não pode ser vista como fim em si mesma, mas, como meio para a representação da imagem que é definida em duas categorias que se complementam mutuamente: aspecto e estrutura. A “artisticidade” e a matéria em seus momentos formam juntas a “unidade do inteiro”, constitutiva da obra de arte, que, embora composta de partes, não podem ser consideradas nelas, apenas em seu todo. Por outro lado, a unidade da obra de arte se dá também pela totalidade da figura representada, chamada por Brandi de “unidade orgânica” funcional da realidade existencial, residida nas funções lógicas do intelecto, e a unidade figurativa da obra de arte se dá com a intuição da imagem como obra de arte.

Diante disso, o autor define três princípios práticos pertinentes ao restauro, os quais deverão ser observados não pelo olhar do empirismo, porque a intervenção deve ser facilmente reconhecível sem, no entanto, prejudicar sua unidade. O segundo princípio é relativo à matéria, que é insubstituível só quando contribui com a imagem numa liberdade maior de alteração, desde que em harmonia com a instância histórica. O terceiro princípio refere-se ao futuro: a intervenção deve facilitar intervenções futuras. O problema das lacunas estará sempre em aberto para resoluções futuras.⁷⁷ Há um limite na reconstituição da unidade potencial da obra de arte.

O tempo, em relação ao restauro, segundo Brandi, é tratado como fenomenologia que acontece em três momentos diferentes: o primeiro refere-se ao

⁷⁷ Segundo Brandi (2004), a lacuna é uma interrupção no tecido figurativo da obra de arte.

momento em que o artista exterioriza sua arte; o segundo momento fica entre o fim do processo criativo do artista e a primeira consciência do receptor com a obra; e o último é o instante de assimilação da obra de arte pelo receptor. Esses três momentos não são entendidos com facilidade nem facilmente percebidos. “O tempo em que o artista vive, será ou não reconhecido naquela obra sua, e a validade desta não crescerá nem diminuirá em nada por causa disto” (Brandi, 2004, p.55) A percepção temporal da obra de arte pela inserção no tempo histórico fica em segundo plano, pois, o momento da iluminação da consciência da obra de arte se integrará ao juízo que se dá à obra, desta forma permitirá conhecer variações e as flutuações de significados sofridos pela palavra nos séculos. Tendo claro o momento histórico da obra de arte, é possível prever o momento certo da intervenção pelo restauro, que é o ápice da consciência no presente, é presente histórico, mas também é passado. O restauro não deve presumir nem o tempo como reversível, nem a abolição da história.

Tendo a consciência da arte como resultado da obra humana de caráter singular, pelo viés da preservação e do restauro deve ser pensada caso a caso, levando em consideração a polaridade da “historicidade” e da “esteticidade” que ela representa.

Pelo viés da instância histórica, identifica-se a obra pelo testemunho que ela dá do passado, em que o restauro transmita seu testemunho no presente e o projete ao futuro, isto é, o juízo histórico. O reconhecimento da qualificação da ruína permite o juízo de equiparação entre a ruína da obra de arte e a ruína histórica. Desse modo, a ação restringe-se à conservação da matéria sem a intervenção direta. Por essa via, o autor apresenta os problemas que correspondem à remoção ou conservação da adição ou refazimento que a obra sofreu ao longo dos anos. Pelo viés da instância histórica, algumas ações são conservadas, por entender que também essas fazem parte da história. Por outro lado, é preciso cuidado para que tais ações não tenham desfigurado a obra, tornando-a uma falsificação.

Pelo viés da instância estética, as adições ou refazimento da matéria podem desfigurar sua “artisticidade”; por essa razão, a remoção dessas ações são mais determinantes. Entretanto, as adições marcam a passagem histórica da obra de arte no tempo, prefiguram épocas diferentes que merecem ser preservadas por se caracterizarem como resultado da ação humana. Outra situação tensa em relação à conservação de ruínas é a integração da mesma a outros monumentos ou espaços de épocas diferentes que podem descaracterizar seu valor estético, tornando a

conservação desnecessária. Uma análise criteriosa faz-se necessário para que valide ou não a intervenção no passado pelo refazimento da obra de arte. Alguns casos podem caracterizar apenas uma cópia que compromete a obra tanto pela instância histórica quanto pela instância estética, salvo quando a obra não tem um juízo de valor por si só, mas compõe um contexto que perpassa a si mesmo. Diante de uma intenção de preservação e restauro, análise crítica e criteriosa devem preceder as ações, sem, porém, alimentar a pretensão de reproduzir o passado tal qual. “O adágio nostálgico “ como era, onde estava” é a negação do próprio princípio da restauração, é uma ofensa à história e um ultraje à estética, colocando o tempo como reversível e a obra de arte como reproduzível à vontade” (BRANDI, 2004, p.89)

Uma última ação de conservação e restauro abordada por Brandi relaciona-se com a restauração preventiva. A determinação da área de preservação preventiva se faz na remoção dos perigos, assegurando as condições favoráveis para a durabilidade da obra de arte. Porém, só poderá acontecer dentro de uma indagação filosófica e científica sem a qual a autenticidade da obra de arte estará comprometida para o futuro. A restauração não se define apenas por sua ação prática operada sobre a matéria, mas por providências tomadas para assegurar, no futuro, a conservação da obra de arte como imagem e como matéria.

O pensamento crítico a respeito da preservação e do restauro na antiguidade, explicitado pelos dois autores acima e que é base para todo entendimento acerca do restauro na atualidade, privilegia a ação frente à obra de arte e/ou monumento a partir de uma perspectiva mais voltada à matéria em si e sua história no tempo e no espaço com suas possibilidades futuras, do que uma visão voltada aos valores culturais que cercam a sociedade atual. No que permeia a concepção teórica e prática sobre restauro, as complexidades concordantes entre os pensadores e profissionais na área variam. À luz do entendimento da obra de arte como resultado do produto humano singular, único e insubstituível, as ações de restauro apresentam-se ainda mais complexas nos tempos atuais, em que as obras utilizam-se da efemeridade como conceito em que, em alguns casos, a degradação é parte da obra de arte. A matéria subordinada ao conceito/estético e, o conceito/estético dependente de uma matéria vulnerável desafiam a preservação, o restauro e a visão que se tem de patrimônio cultural.

Conforme Brandi, as ações promotoras da preservação e da conservação partem do princípio de que a obra de arte, em sua essência, representa o produto

humano no tempo e no espaço que deve ser respeitado. Não se pode simplesmente agir na matéria pela matéria, ignorando os contextos da história e da estética que a obra de arte permeia. Na atualidade, a obra de arte constitui-se de materiais instáveis que, por sua vez, são parte do conceito da obra e da intenção consciente do artista, que desafia e desestrutura as teorias de restauração e as teorias do patrimônio vigentes. Para alguns teóricos da atualidade, a intenção do artista, que deve estar registrada em entrevistas ou, no caso de o artista ainda estar vivo, questioná-lo pessoalmente, é o que deve conduzir a intervenção ou não na obra de arte. No entanto, a própria obra de arte, revela, por si só, suas intenções, nem sempre perceptíveis por quem se baseia numa obra de arte que se utiliza da matéria como “epifania da imagem” (BRANDI, 2004) e que hoje se mostra como “epifania do conceito” (CORREIA, 2012). Nessa perspectiva, a perenidade não é mais uma preocupação, e sim, o conceito provocado de imediato. A própria obra de arte ultrapassa os limites da matéria e mostra-se, por si só, desmaterializada. Como pensar a preservação e o restauro de uma obra de arte que se desfaz de sua materialidade ou que utiliza o material como meio de expressar a arte em plano secundário? É exatamente nesse ponto que os conflitos surgem, e tensão entre arte e patrimônio se estabelecem na atualidade. A sociedade atual parece não se preocupar com o futuro, o futuro é incerto, não é possível prevê-lo, portanto, o foco com o imediatismo estabelece-se no mundo da expressão artística como um reflexo vivido pela própria sociedade pós-moderna. Talvez a sociedade pós-moderna esteja vivendo uma crise de memória e de identidade. Uma saída para essas questões em torno de preservação e patrimônio, na atualidade, têm sido os mais variados registros do que foi, por ventura, a obra de arte. Mesmo que fotos, registros escritos, áudios ou filmagens possam registrar cada momento do acontecimento da obra, nenhuma narrativa será capaz de honrar fidelidade extrema e absoluta ao que de fato a obra foi. Nesse sentido, Teixeira Coelho estabelece a obra de arte como transgressora, capaz de quebrar todas as regras e estabelecer novas possibilidades, inovando e surpreendendo a sociedade. Para ele, submeter a obra de arte ao patrimônio é transgredir sua própria essência; ela se manifesta diferente da obra de cultura. “A arte dispersa seus valores, fragmenta o patrimônio, contesta o patrimônio, anula o patrimônio” (COELHO, 2008, p. 144).

Seja qual for o estado da obra de arte e do tempo/espço a que ela se reporte, Brandi defendia o respeito pela obra de arte em sua essência, como fruto da atividade humana e ao que ela se propõe como tal.

4.4 Instrumentos institucionais de preservação

As primeiras manifestações em direção à proteção e salvaguarda de bens culturais no Brasil foi a criação do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional) pelo Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, após o documento redigido por Mário de Andrade. Num primeiro momento, o instituto dedicou-se a iniciativas educativas, como: criação de museus, tombamento de coleções artísticas e documentais, exemplares da arquitetura religiosa, civil, militar, na divulgação jornalística, com o intuito de informar os valores culturais do país. Mário de Andrade acreditava que, apenas pela educação popular, os bens culturais poderiam ser preservados.

Hoje, o instituto é uma autarquia federal, vinculada ao Ministério da Cultura, que responde pela preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro, tendo como função principal proteger e promover os bens culturais do País, assegurando sua permanência e usufruto para as atuais e futuras gerações. Responde, também, pela conservação, salvaguarda e monitoramento dos bens culturais brasileiros inscritos na lista de Patrimônio Mundial e na lista de Patrimônio Cultural Imaterial da humanidade. O IPHAN, em parceria com os governos estaduais, zela pelo cumprimento dos marcos legais, efetivando a gestão do Patrimônio Cultural Brasileiro e dos bens reconhecidos pela UNESCO como patrimônios da humanidade.

A Constituição Brasileira de 1988 ampliou o conceito de patrimônio cultural estabelecido pelo Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937. A Constituição incorporou o conceito de referência cultural, reconhecendo como patrimônio referências culturais de natureza material e imaterial. Em seu artigo 216, define o Patrimônio Cultural Brasileiro com seus bens de ordem material e imaterial;

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tombados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores

da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988)

O documento prevê, também, que a proteção, de responsabilidade do poder público com a colaboração da comunidade, se efetivará por meio de inventário, registro, vigilância, tombamento e desapropriação, entre outras formas cautelares de prevenção. Atualmente, o IPHAN determina os instrumentos de preservação do patrimônio material e imaterial, que visam garantir legalmente a preservação dos bens culturais do país que foram definidos por várias legislações ao longo do tempo; o tombamento, valoração do patrimônio cultural ferroviário, chancela da paisagem cultural. Os bens são escritos em um dos “Livros do Tombo” de acordo com sua natureza. Livro do Tombo arqueológico, etnográfico e paisagístico - nos quais são inscritos bens culturais em função do valor arqueológico relacionado a vestígios de ocupação humana pré-histórica ou histórica; de valor etnográfico ou de referência para determinados grupos sociais; e de valor paisagístico, englobando tanto áreas naturais quanto criadas pelo homem, e também cidades ou conjuntos arquitetônicos que se destacam por sua relação com o território onde estão implantados. Livro Tombo histórico - reúne os bens móveis e imóveis culturais de valor histórico. Livro Tombo das belas artes - reúne o registro de bens culturais de valor artístico não utilitários. Refere-se às artes acadêmicas produzidas por mestres artistas do ofício. Livro de Tombo das artes aplicadas - onde são inscritos bens culturais de valor artístico de caráter utilitário, a exemplo de alguns setores da arquitetura, das artes decorativas, do *design*, artes gráficas e mobiliário.

O tombamento foi instituído como o primeiro instrumento de preservação de bens materiais pelo Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937. Aplica-se à proteção de edificações, paisagens e conjunto histórico urbano, proíbe a destruição de bens culturais inscrito em, pelo menos, um dos quatro Livros Tombo, bens culturais cuja preservação é de interesse público por sua vinculação a fatos da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. Qualquer pessoa física ou jurídica pode solicitar o tombamento de qualquer bem. Para ser tombado, um bem passa por um processo administrativo e pode ser feito em âmbito federal, estadual ou municipal. O objetivo de um tombamento é impedir a

destruição ou mutilação de bens culturais, mantendo-os para gerações futuras. Os bens tombados de natureza material podem ser imóveis como as cidades históricas, sítios arqueológicos e paisagísticos, e bens individuais; ou móveis como coleções arqueológicas, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, videográficos, fotográficos e cinematográficos.

A chancela da paisagem cultural reconhece como valor cultural partes do território nacional, à qual a vida e a ciência humana atribuem valores. A proteção se dá na gestão compartilhada entre o poder público, sociedade civil e iniciativa privada.

No que diz respeito aos bens culturais de natureza imaterial, foi criado um instrumento de salvaguarda pelo Decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000. O registro considera os modos de vida e representação do mundo de coletividades humanas e as diferentes configurações culturais cujos valores e referências devem ser entendidos a partir de seus contextos. Caracterizam-se pela prática e domínio da vida social apropriados por indivíduos de grupos sociais como importantes elementos de sua identidade. São transmitidos de geração a geração e recriados por suas comunidades em função de seu ambiente, sua interação com a natureza e sua história. Esses bens detêm a continuidade da história, possuem relevância para a memória nacional e fazem parte das referências culturais de grupos formadores da sociedade brasileira. O registro divide-se de acordo com a natureza de cada bem cultural.

O Livro de Registro de Saberes reúne conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades. Conhecedores de técnicas, ofícios e matérias-primas que identificam um grupo social ou sua localidade, produção de objetos, prestação de serviços práticos ou rituais.

Livro de Registro de Celebrações - ritos e festividades que marcaram a vida social de uma comunidade, considerados importantes para sua cultura, memória e identidade.

Livro de Registro das Formas de Expressão - manifestações artísticas em geral, a exemplo de manifestações literárias, musicais, cênicas, plásticas e lúdicas por eles considerados importantes para sua cultura, memória e identidade.

Livro de Registro de Lugares - são aqueles lugares que possuem sentido cultural diferenciado pela população local, considerados lugares focais da vida social de uma localidade, que participam da construção do sentimento de pertencimento, memória e identidade dos grupos sociais.

Os inventários são instrumentos de preservação que buscam identificar as várias manifestações culturais de bens com interesse de preservação de natureza material e imaterial. O objetivo é compor um banco de dados para a valorização e salvaguarda.

Os instrumentos de preservação do patrimônio cultural brasileiro institucionalizados têm a intenção de garantir a salvaguarda da pluralidade cultural do país com um olhar privilegiado sobre a instância histórico-cultural e sobre a instância estética. Esta última tem se deparado com situações atuais que desafiam a preservação em sua própria materialidade. Cada vez menos, o patrimônio artístico tem se deixado prender por convenções e regras. A arte não se deixa prender por nada, é transgressora por si só. “A arte da modernidade foi uma arte feita contra a modernidade, contra a sociedade, contra o homem daquele momento” (COELHO, 2008, p. 147).

Teixeira Coelho (2008) diferencia a obra de arte da obra de cultura. Diferente da obra de cultura, a arte é efêmera e individual, volta-se sempre para o indivíduo; em contrapartida, a obra de cultura é coletiva e constante, reprodutiva, e volta-se sempre para a massa coletiva. É nesse ponto que a obra de arte contesta o patrimônio, e o conflito torna-se ainda maior. Um novo olhar deve ser direcionado à arte, um olhar que respeite sua essência efêmera, transitória e transgressora que a diferencia radicalmente das obras de cultura, pois os instrumentos de preservação atuais não condizem com sua essência. No que se refere à pintura mural, as dificuldades e os conflitos em torno da preservação e do restauro se agravam.

As cartas e documentos internacionais sobre o patrimônio cultural trazem recomendações e orientações que fundamentam a preservação dos bens culturais. Mesmo não tendo autoridade legal ou configurem uma teoria, têm importância significativa para as autoridades, funcionando como diretrizes de gerenciamento. A arte mural vem sendo citada como bem integrado em várias dessas cartas e documentos desde o início do século XX. Em 2003, foram promulgados os princípios do ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios)⁷⁸ para a preservação e conservação: restauro das pinturas murais. O documento determina 10 princípios

⁷⁸ Documento elaborado pelos membros do ICOMOS de diferentes países iniciado em reunião entre 28 de outubro e 1 de novembro de 2002 em Copenhagem, finalizado em 8 e 9 de maio de 2003 em Salónica. Disponível em http://www.patrimonio-santarem.pt/imagens/3/principios_para_a_preservacao_das_pinturas_murais.pdf. Acesso em 12 jan 2018.

básicos que norteiam as práticas da preservação, diretamente direcionados às pinturas murais que versam por diretrizes, como: inventário, pesquisa científica multidisciplinar, registros documentais, conservação preventiva, intervenções mínimas, considerando a pintura como um bem integrado, medidas de emergência, investigação e informação pública, qualificação profissional na área de restauro para intervir no patrimônio, incentivar práticas e técnicas tradicionais e, por último, cooperação internacional e interdisciplinar de profissionais da área, de outros países. Os demais aspectos nacionais, regionais e locais devem ser acrescidos de acordo com as particularidades de cada região. No entanto, as pinturas murais da atualidade carecem de novas perspectivas em torno da preservação e do restauro, tendo em vista a efemeridade embutida em seu conceito. Hoje nomeados de arte urbana, arte de rua ou grafite, executados sobre a parede ou muros da cidade, apontam para novos conceitos de arte mural.

As pinturas murais do artista plástico Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville desafiam e problematizam a visão de patrimônio artístico e os instrumentos de preservação e conservação institucionalizados na atualidade. A localização da obra e seu entorno, enquanto bem integrados, fazem papel importante tanto na compreensão de seu significado e de seu valor cultural, como em sua preservação material. Incorporados em uma arquitetura existente, estão vulneráveis a alterações que contemplarão necessidades das gerações futuras e as condições materiais e ambientais do espaço ao qual está integrado. Portanto, pela visão da preservação e do restauro, a arte mural, como bem integrado, implica combinar aspectos da preservação arquitetônica e da preservação da obra de arte. O sucesso da intervenção pelo restauro depende da articulação dessas duas áreas (WILHELM, 2011).

5. PATRIMÔNIO CULTURAL E POLÍTICAS EDUCACIONAIS

Na perspectiva defendida por Teixeira Coelho (2008) que diferencia “obra de cultura” (que é produzida e direcionada para a coletividade) de “obra de arte” (produzida e direcionada para o indivíduo) pensadas a partir da atualidade, os murais artísticos de Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville localizam-se no entremeio das duas ações, expressando valor cultural e valor artístico. Pensando pelo ponto de vista de seu valor cultural, as pinturas interagem com as lembranças culturais da comunidade local e reafirmam uma identidade construída e sustentada pela própria comunidade. Por outro lado, o valor artístico revela-se na poética desenvolvida pelo artista, na linguagem utilizada e nas soluções estéticas que marcam sua proposta. O trabalho do artista nas escolas, estabelece uma relação com espaços de uso cotidiano ao inserir-se à arquitetura existente e praticada por décadas. Assume, dessa forma, um caráter híbrido (CANCLINI, 2008) ao se inserir em velhos espaços, já estabelecidos em seus usos cotidianos, a fim de provocar o emergir de novos significados, ou relembrar significados adormecidos na memória, que perpassam pela representação cultural da coletividade afetada. Conforme abordagem anterior, as pinturas de Si nas escolas não são despreziosas; pelo contrário, revelam o compromisso de retratar o contexto cultural da comunidade escolar e de seu entorno, estabelecendo um diálogo entre passado e presente. Assim, revela em si um valor simbólico que ultrapassa os valores de sua materialidade e o integra aos bens culturais como parte da construção identitária daquela determinada coletividade, constituindo-se como parte da coleção patrimonial da comunidade e da cidade de Joinville como um todo. No entanto, não é percebido dessa maneira, de modo amplo, daí a proposta de disponibilizar por meio da educação formal a partir de ações interdisciplinares, pesquisas e discussões em torno do projeto “O artista na educação” promovendo reflexões culturais de maneira ativa e consciente sobre a realidade vivida. Riegl (2014) acreditava que, pela educação, as pessoas podiam compreender melhor o valor de um monumento e colaborar nas discussões de sua preservação.

Segundo teóricos da educação, o currículo escolar precisa ser discutido a partir da concepção pós-moderna, incluindo temas e estratégias que venham ao encontro das expectativas da sociedade atual. Os estudos recentes apontam novas estratégias de ensino articuladas aos conceitos e demandas da pós-modernidade, sobretudo na

área de artes visuais, tendo em vista a cultura visual instalada na sociedade atual. Na disciplina de artes visuais, uma reestruturação curricular focada nos conceitos atuais da pós-modernidade provocaria um pensar sobre o ensino da arte ainda baseado nas concepções modernas. Prova disso são as avaliações baseadas no conceito do desenho, da criatividade, da originalidade e da expressão, não mais condizentes com a função social esperada pela disciplina. Na modernidade, a arte era concebida por suas formas estéticas, cuja expressão, “a arte pela arte”, definia sua concepção. O pensamento linear da história enquanto passado, a arte primitivista, o abstracionismo e tantas outras expressões artísticas voltadas à forma, compunham a concepção moderna de arte como algo novo, longe de todas as influências acadêmicas do passado, o que foi completamente rejeitado. Essa nova concepção era vendida como um avanço social que, para criar um “novo” era preciso destruir o “velho”. Dentro dessa perspectiva, muitos monumentos foram destruídos. Em relação aos currículos escolares, criticavam severamente a inserção da cultura popular por considerarem uma “arte menor” (EFLAND, 2003).

Por outro lado, a concepção de pós-modernidade gira em torno da cultura do presente que, por ora, reporta-se ao passado, a fim de compreender melhor o presente. “A concepção pós-moderna da cultura enraizada no presente mais do que no futuro. Ele se volta para o passado para estabelecer a genealogia dos problemas do presente e descobrir até que ponto estão relacionados a ilusões herdadas do passado” (EFLAND, 2003, p. 30)⁷⁹ (tradução livre).

A concepção pós-moderna, influenciada pela tecnologia, elimina os padrões estilísticos a ponto de qualquer forma de arte compor a cultura visual que, em suas diversidades culturais, pode fomentar a sensibilidade estética dos indivíduos. Por esse viés, questões como cultura popular, cultura das minorias, multiculturalismo e a implantação da tecnologia no ensino, fazem parte das discussões curriculares atuais.

A teoria social relacionada ao tempo sofre alterações. O tempo deixa de ser pensado em uma extensão linear, para ser representado como um espaço multidirecional. A história não é mais vista como um assunto do passado, mas em um espaço estruturado histórica e culturalmente situado em um plano conceitual da qual a

⁷⁹ “ La concepción póstmoderna de la cultura arraigada en el presente más que en el futuro. Se vuelve hacia el pasado para establecer la genealogía de los problemas del presente y descubrir hasta qué punto guardan relación con ilusiones heredadas del pasado” (EFLAND, 2003, p. 30). Citação na língua original.

mídia participa decisivamente. As fronteiras territoriais se desfazem e as culturas misturam-se e chocam-se entre si, reestruturando-se a partir das crises.

A arte-educação precisa ser revista. O mundo como vivemos hoje é muito diferente do mundo retratado pelas práticas educacionais que continuam a focar os princípios modernistas. A pintura não é mais a única forma de cultura visual. A proliferação global da imagem amplia a concepção de cultura visual restringida apenas à arte. Outro ponto que merece atenção diz respeito à educação patrimonial no ensino formal, embasada na compreensão pós-moderna do tempo não linear, em que passado e presente caminham juntos e a pluralidade cultural que constitui um único país. As políticas educacionais direcionadas para a disciplina de arte precisam repensar seus conteúdos e prioridades, levando em conta os paradigmas da pós-modernidade. Inúmeras discussões e pesquisas têm sido publicadas, chamando a atenção para as realidades da pós-modernidade e as propostas curriculares da disciplina de arte, a exemplo das discussões sobre cultura visual e a educação para a cultura visual, as mídias, principalmente recursos virtuais disponíveis na *internet* que podem ser apropriados como recursos pedagógicos em sala de aula, discussões que não serão abordadas no momento, mas que têm sua relevância na responsabilidade da função social da disciplina. Ater-me-ei apenas às discussões sobre a educação patrimonial no ensino formal, como ponto de partida para discussões culturais em sua pluralidade e multiculturalidade na participação democrática dos pequenos grupos junto a autoridades municipais, estaduais e nacionais.

5.1 Educação patrimonial no ensino formal

A importância de salvaguardar a história e a memória sociocultural identitária do país de maneira a dialogar com o passado a partir do presente, com projeções ao futuro tem ganho força e espaço na sociedade brasileira. O retorno às memórias culturais do passado, a valorização da cultura popular, a diversidade cultural são pontos de partida ao novo paradigma pós-moderno em que o conceito de patrimônio cultural está enraizado. “A ideia de preservação do patrimônio cultural se articula, pois, estreitamente ao seu conhecimento e ao seu uso social, à ciência e a consciência de patrimônio” (SEGALA, 2005). No entanto, a discussão que envolve o patrimônio

cultural não pode estar restrita à uma minoria privilegiada, detentora de poder político, financeiro ou judiciário. Se o discurso justifica e se volta para a população e sua cultura, não se pode deixar ninguém de fora dessas discussões. Com esse intuito, o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), desde 1937 (ano de sua criação), investe em educação patrimonial nos espaços educacionais informais. Atitudes metodológicas foram aplicadas dentro de museus e outros espaços culturais, a fim de educar a população acerca das referências nacionais da história e da cultura. No ano 2014, o IPHAN lançou a 2ª edição da revista “Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos”. Na revista, entre outras ações educacionais, há uma provocação para a inserção do tema “Patrimônio cultural” na educação formal. Essa inserção se propõe a partir do Programa “Mais Educação”⁸⁰ com atividades de educação patrimonial, dentro de uma perspectiva da educação integral através do acesso e contato com espaços culturais locais que carregam o conceito de espaços educativos. A principal atividade do Programa Mais Educação é um inventário pedagógico do patrimônio local. Trata-se de fichas que deverão coletar dados, classificando os diversos bens culturais como, lugares, objetos, celebrações, formas de expressão e saberes. Inicia-se um tímido processo a respeito da educação patrimonial dentro do ensino formal. Embora tenha sido um passo importante, ainda é uma proposta tímida, visto que nem todas as crianças são atingidas pelo programa; além disso, na prática, ainda não foi assumida pelos educadores a proposta educacional referente ao patrimônio cultural. Estudos recentes acerca do patrimônio cultural justificam a relevância da inserção do tema na educação formal. A revista, “Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processos” propõe, ainda, uma abordagem transversal do tema “patrimônio cultural” de forma interdisciplinar ou transdisciplinar, potencializando o uso dos espaços públicos como espaços formativos. Explorar, nas escolas, os espaços locais de cultura com o intuito de compreender melhor o que são esses espaços e suas finalidades e, a partir daí, acessar processos culturais mais abrangentes, compreendendo a diversidade cultural em seu entorno, não no sentido de fechar-se no “localismo”, mas,

[...] partir de referências culturais locais para, por meio delas, acessar processos sociais e culturais mais amplos e abrangentes, em um registro no qual cada sujeito, com base em seu repertório de referência, possa

⁸⁰ O Programa Mais Educação, é uma estratégia do governo federal de introduzir a ampliação da jornada escolar e a organização do currículo, na perspectiva da Educação Integral.

compreender e refletir tanto sobre contextos inclusivos quanto sobre a diversidade cultural que o cerca. (FLORENCIO, 2014)

A educação formal pode contribuir na apropriação do conhecimento quanto à cultura local, desde que se entenda a partir de uma perspectiva de educadores/mediadores para a apropriação do conhecimento numa construção coletiva, e não como meros receptores e consumidores de informação.

A “Base Nacional Comum Curricular” (BNCC, 2017)⁸¹ apresenta possibilidades para uma abordagem do tema dentro dos conteúdos e habilidades das disciplinas de arte, história, geografia e ciências. No entanto, esses aspectos não estão claramente articulados ao conceito de patrimônio cultural. Nas disciplinas de arte e história, percebe-se uma abertura maior, fazendo uma referência da área do conhecimento ao patrimônio histórico e cultural da humanidade. No caso das artes, há o reconhecimento de toda expressão artística como prática social, numa apropriação da cultura cotidiana das comunidades, e não apenas expressões legitimadas por órgãos e instituições da cultura. No caso da disciplina de história, a proposta propõe uma abordagem dialógica entre passado e presente. Nas disciplinas de ciências e geografia, a abordagem que pode se referir ao conceito de patrimônio cultural é ainda mais sutil: conceitos de paisagem, lugares, como uma tomada de consciência da interferência humana no planeta, sustentabilidade, entre outras coisas. Porém não concebe as riquezas naturais como patrimônio cultural a ser preservado e valorizado como um bem coletivo.

Com relação aos temas transversais, a BNCC (2017), relaciona uma série de temas que julga emergentes à vida humana, sugerindo uma abordagem transversal e integradora que deverão ser incorporados aos conteúdos disciplinares:

Entre esses temas, destacam-se: direitos das crianças e adolescentes (Lei nº 8.069/199012), educação para o trânsito (Lei nº 9.503/199713), preservação do meio ambiente (Lei nº 9.795/199914), educação alimentar e nutricional (Lei nº 11.947/200915), processo de envelhecimento respeito e valorização do idoso (Lei nº 10.741/200316), educação em direitos humanos (Decreto nº 7.037/200917), bem como saúde, sexualidade, vida familiar e social, educação para o consumo, educação financeira e fiscal, trabalho, ciência e tecnologia e diversidade cultural (Resolução CNE/CEB nº 7/201018). (BNCC, 2017.p.13)

⁸¹ A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento de caráter normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica.

Dentre os itens citados acima, a educação patrimonial poderia entrar apenas nos temas de preservação ambiental e diversidade cultural. Não há uma menção direta sobre patrimônio cultural. Uma proposta curricular das diferentes áreas de estudo como artes, história, geografia e ciências, pelo viés do patrimônio cultural, poderia provocar interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, permitindo-se transitar por diversas áreas do conhecimento, articulando-as entre si de forma a estabelecer uma função social do conhecimento que venha ao encontro das expectativas da sociedade atual. Além disso, o fortalecimento das relações das pessoas com sua herança cultural imputa responsabilidades de valorização e preservação do patrimônio cultural, o que, por sua vez, promove a cidadania enquanto indivíduo participe do processo de inclusão social.

A educação patrimonial nos espaços de educação informal tem colaborado para a construção da consciência patrimonial na população; no entanto, não tem sido suficiente. A inserção da abordagem referente ao patrimônio cultural no ensino formal, como ferramenta de articulação de conhecimentos pertinentes às demandas sociais vigentes, somará esforços que contribuirão para a formação consciente sobre patrimônio cultural como gerador da participação na construção da cultura social, de forma democrática e inclusiva.

O projeto “O artista na educação” que resultou em murais pintados pelo artista Luiz Si em 21 Escolas Municipais de Joinville podem ser o ponto de partida para tais discussões. A forma como os murais foram encontrados, seja referente aos aspectos materiais ou nos aspectos de sua imaterialidade, denotam desconhecimento sobre patrimônio cultural e demais questões ligadas aos conceitos de conservação e preservação da arte. As pinturas murais de Luiz Si podem ser concebidas como espaço cultural e patrimônio local, mesmo não estando institucionalizados por competência governamental e, a partir daí, podem-se estabelecer ligações culturais entre diversas áreas do conhecimento e entre outras culturas em nível municipal, regional e nacional.

NOTAS FINAIS

Segundo Efland (2003), a concepção de pós-modernidade gira em torno do presente. Entretanto, por vezes, se reporta ao passado em busca de compreender melhor o presente, no sentido de redescobrir a gênese de certas questões, estabelecidas por gerações, com o intuito de reafirmá-las ou rejeitá-las com vistas a redirecionar o futuro. Portanto, conexões com o passado são efetivamente possíveis, desde que, a partir de uma visão do presente. Essa abertura para com o passado rompe com as fronteiras do pensamento linear, vivido pela história na modernidade, para assumir um pensamento anacrônico. Dentro desse parâmetro, grupos sociais têm buscado, na gênese de sua herança cultural, reafirmar, ou reconstruir sua identidade coletiva. De acordo com Meneses (2012), o conceito de patrimônio cultural parte desse princípio. O reconhecimento de um bem cultural como patrimônio não se dá apenas pelos acontecimentos que se referem ao passado, num caráter de registro histórico, mas como uma forma de se situar no presente com bases, no passado, que dão impulsos a projeções futuras. Uma relação de pertencimento gerado em torno da identidade e da memória. Diante disso, os estudos atuais em relação ao patrimônio cultural têm redirecionado as práticas políticas, com a finalidade de valorizar a pluralidade cultural que constitui o país.

Portanto, é essencial, para que a função de patrimônio se realize, que a comunidade determine o reconhecimento de seus bens culturais, no sentido de preservar sua identidade revelada pelas memórias, tendo em vista o movimento constante de transformação que a sociedade sofre a cada nova geração (FONSECA, 2003). Na relação da sociedade com sua cultura, ela se fortalece e se torna participante de sua construção cultural de forma democrática e inclusiva.

No entanto, nem todos os segmentos da sociedade têm a consciência da concepção de patrimônio que parte dos interesses da comunidade. A visão que a sociedade em geral tem de patrimônio cultural ainda é um conjunto de monumentos antigos que precisam ser preservados, obras de arte excepcionais ou palcos de eventos marcantes, referidos em documentos e em narrativas dos historiadores, que não representam a diversidade cultural na atualidade, contemplados pelo sistema de preservação que designa o tombamento. O trabalho do artista plástico Luiz Carlos da Silva (1941-2011), o Luiz Si, em vinte e uma Escolas Municipais de Joinville (1996 a

2009), pode ser o ponto de partida para tais discussões, seja no âmbito político da cidade ou no âmbito educacional, uma reflexão abrangente que tenciona o campo do patrimônio no que diz respeito aos instrumentos institucionais de preservação e às técnicas de preservação aplicadas à arte moderna e pós-moderna, que têm na efemeridade uma concepção, um princípio. Pelo viés do patrimônio cultural, um novo olhar deve ser direcionado à arte, um olhar que respeite sua essência efêmera, transitória e transgressora que a diferencia radicalmente das obras de cultura, pois os instrumentos de preservação atuais não condizem com sua essência; portanto, a arte contesta o patrimônio (COELHO, 2008). A arte precisa seguir o curso a que se propôs. Os materiais instáveis que constituem a obra de arte desde a modernidade são parte do conceito da obra e da intenção consciente do artista que desafia e desestrutura a teoria de restauração e a teoria do patrimônio vigente, institucionalmente. A obra de arte, em seu percurso expressivo, perpassa pelo campo sensível e cultural em que o receptor percorre seu próprio caminho, diante de uma obra de arte. Não se trata de chegar ao que o artista quis dizer ou qual mensagem quis expressar, pois, uma vez terminada a obra, ela ganha vida própria e já não pertence mais ao artista, mas a todos que dela se aproximam e se apropriam a partir de seus próprios significados (COELHO, 2008). A obra de arte traz em si uma peculiaridade que independe de premissas filosóficas, faz parte do mundo pessoal de cada indivíduo como um produto da espiritualidade humana, sem, porém, perder-se em seus pontos pragmáticos que definem a obra de arte enquanto tal. Como pensar a preservação e o restauro de uma obra de arte que se desfaz de sua materialidade ou que utiliza o material como meio de expressar a arte em plano secundário? As pinturas murais e os grafites, expressão artística urbana da atualidade, dispensam os critérios e diretrizes da preservação e do restauro.

A palavra “mural” vem de “muro” ou “parede”, logo, uma pintura que tem por suporte o muro ou a parede em um espaço arquitetônico. A arte mural carrega em si o compromisso de tornar a arte acessível a todos os públicos, interferindo no cotidiano citadino, mantém uma relação com o ambiente no qual está inserido. Desse modo, vincula-se aos usos, costumes e aos modos de vida da sociedade em determinada época e cultura.

Para Brandi (2004), restauro é toda intervenção que permite restabelecer a funcionalidade do produto da atividade humana. Entre as ações preservativas da obra de arte sistematizadas por Brandi, destaco a “ação preventiva”. Ela pode impedir

intervenções agressivas que descaracterizam a obra de arte em sua “historicidade” e em sua “esteticidade”. A determinação da área de preservação preventiva se faz na remoção dos perigos, assegurando as condições favoráveis para a durabilidade da obra de arte; porém só poderá se dar dentro de uma indagação filosófica e científica sem a qual a autenticidade da obra de arte estará comprometida para o futuro. A restauração não se define apenas por uma ação prática operada sobre a matéria, mas por qualquer providência tomada para assegurar, no futuro, a conservação da obra de arte como imagem e como matéria.

No caso das pinturas murais de Si nas escolas, a intenção de preservação e de restauro devem ser analisadas em sua individualidade, a partir de um inventário minucioso, em que um especialista da área poderá determinar a ação adequada para cada caso. Há casos em avançado processo de deterioração e há casos bem preservados, porém, a ação da comunidade escolar, diante do mural, é muito mais intuitiva e amadora do que uma postura consciente frente a obra enquanto patrimônio cultural. Percebem-se, claramente, duas ações diferentes que determinam o fim acelerado das pinturas. Uma com intervenções humanas diretas e agressivas a exemplo do apagamento completo da pintura, mesmo estando em bom estado de conservação, ou a abertura de janela, destruindo parte da pintura, entre outros casos já abordados no corpo da dissertação. Outra, é deixar o tempo cumprir seu papel em um desgaste natural. Os murais de Si, incorporados à arquitetura existente, estão vulneráveis a alterações que contemplarão necessidades de gerações futuras. Mesmo ciente desses riscos, o artista propõe uma arte capaz de interferir de imediato, no cotidiano de uma coletividade.

As pinturas murais de Si, se reconhecidas como bem cultural pela comunidade escolar e seu entorno, podem ser concebidas como espaço cultural e patrimônio local, mesmo não estando patrimonialmente institucionalizadas. A patrimonialização instituída governamentalmente talvez não seja a melhor opção para tratar os murais de Luiz Si nas escolas. Tal procedimento engessar a obra, descaracterizando a proposta das pinturas murais de superfície em seu curso natural, que, embora não tenham na efemeridade um princípio, tornam-se vulneráveis com o passar do tempo. É preciso disponibilizar novas possibilidades de instrumentalizar a preservação do patrimônio artístico, que levem em conta tais questões. Atualmente, os princípios do ICOMOS (2003), determinados em 10 ações básicas, conduzem os procedimentos que retardam o processo natural de deterioração, tendo como ponto de partida a

sistematização de um inventário que documente o patrimônio e a divulgação do documento para a população local a fim de fomentar uma consciência coletiva da pintura enquanto patrimônio cultural objetivando a proteção por parte da comunidade interessada.

As pinturas murais de Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville afloram discussões que tencionam a arte enquanto patrimônio cultural e as políticas educacionais direcionadas para a arte. Segundo os critérios de classificação de Teixeira Coelho, referentes às obras de cultura e as obras de arte, as pinturas murais de Luiz Si nas escolas localizam-se no entremeio das duas ações. Enquanto arte, questionam o patrimônio por sua concepção material, uma linguagem trabalhada em técnica mista, cuja perenidade não é uma preocupação. Em contrapartida, os valores simbólicos interligados com a história e a memória da comunidade escolar reportam os murais a uma obra de cultura, em que a coletividade reconhece sua memória e identidade.

No reconhecimento das pinturas como espaço cultural que representa a coletividade local, podem-se estabelecer ações pedagógicas que questionam as práticas educacionais da atualidade. O IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), desde 1937, tem promovido a educação para o patrimônio cultural em espaços de cultura e arte a exemplo de museus. Em 2014, pela revista “Educação Patrimonial: histórico, conceitos e processo”, propôs a educação patrimonial no ensino formal, de modo a potencializar o uso dos espaços públicos como espaços formativos, numa abordagem interdisciplinar e transdisciplinar. A inserção da abordagem referente ao patrimônio cultural, no ensino formal, como ferramenta de articulação de conhecimentos pertinentes às demandas sociais vigentes somará esforços que contribuirão para a construção da consciência patrimonial que gera participação social democrática e inclusiva. Visão, esta, privilegiada pelo artista Luiz Si em sua ação pedagógica e artística nas Escolas Municipais de Joinville, com intensão clara de aproximar a arte do público marginalizado integrando-o com suas representações culturais nas representações culturais da cidade, provocando o sentimento de pertença cultural.

REFERÊNCIAS

ARNHERIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Thomson Learning, 2006.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

Base Nacional Comum Curricular. Ministério da Educação, 2017.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/ldb.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2017.

_____. **Constituição (1988)** Constituição da República Federativa do Brasil; promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: <<http://www.amperj.org.br/store/legislacao/constituicao/crfb.pdf>>. Acesso em 9 dez 2017.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CADERNO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE OBRAS DE ARTE POPULAR BRASILEIRA/ **Museu Casa do Pontal**. Rio de Janeiro: Associação dos amigos da arte popular brasileira. Brasília: UNESCO, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CÂNTICO DOS CÂNTICOS. Bíblia Sagrada. São Paulo: Ave-Maria, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário**: cultura, arte e política pós 2001. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2008.

CORREIA, Marcelino D. M. **A arte e o seu tempo**. Trabalho de conclusão de curso, bacharel em artes plásticas (pintura). CEART – Universidade do Estado de Santa Catarina, 1998.

DELEUZE, Gilles; GATARRI, Félix. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIDI-HUBEMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Paulo Neves.- São Paulo: Ed.34,1998.

EFLAND, Athur Danto *et al.* **La educacion en la arte pósmoderna**. Barcelona: Paidós, 2003.

ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES VISUAIS, 22, 2013, Belém. A técnica de pintura encáustica ou, sobre o processo de estar no presente. Belém, 2013. 1417 p.

FLORÊNCIO, Sônia Rampim *et al.* **Educação patrimonial: histórico, conceitos e processos**. Brasília, DF: Iphan, 2014.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. *In*_____. **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. P 56-76.

GOMBRICH, Hernst Hans. **A História da arte**. 13. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. **A História da Arte**. 16. ed.São Paulo: Editora LTC, 2000.

GOLDING, John. Cubismo. *In*: _____. **Conceito de arte moderna**. Rio de Janeiro Joger Zatar editor: 1991. [Cap. 3, p. 38-57].

GULLAR, Ferreira. Cubismo. **Arte & informação**. São Paulo, v.1, n.1, p.6, maio. 2000.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

ICOMOS. **Princípios do ICOMOS para a preservação e conservação**: restauro de pinturas murais, 2003. Disponível em: <http://www.patrimonio-santarem.pt/imagens/3/principios_para_a_preservacao_das_pinturas_murais.pdf>. Acesso em 12 jan 2018.

JOINVILLE. Plano Municipal de Cultura. Joinville, 2012.

LEFF, Henrique. **Ecologia política**: uma perspectiva latino-americana. Revista Desenvolvimento e Meio Ambiente, Curitiba, v.27, p.11-20, jan/jun 2001.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: _____. **I fórum nacional de patrimônio cultural**: sistema nacional de patrimônio cultural: desafios, estratégias e experiência para uma nova gestão, Ouro Preto, 2009. Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional. Brasília, DF. IPHAN, v.1, p. 25-39, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: A problemática dos lugares. Tradução de Yara AunKhoury. Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

PEDROSO, Néri. **Coletiva de artistas de Joinville**: construção mínima de memória. Joinville: Impressul, 2012.

RIEGL, Alóis. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSSI, Juliana. **Artes visuais de Joinville e o blog como mediador cultural**. 2014. 203f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade da Região de Joinville, Joinville.

SARLO, Beatriz. **Crítica do testemunho**: sujeito e experiência. In: _____, Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SEGALA, Lygia. **Identidade, educação e patrimônio**: o trabalho da Lapoeop. IPHAN, Brasília, n.32, 2005.

SYLVERTER, David. **Sobre arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STANGOS, Nikos. **Conceito da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zatar Editor, 1991.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada**, pré-história ao pós-moderno. Rio de Janeiro: ediouro, 2002.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

WILHELM, Vera Regina Barbuy. **Arte mural e a prática da preservação**. 2001. 254f. Tese (Doutorado – área de concentração: História e fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) FAUUSP, São Paulo.

ZANIRATO, Silvia Helena, *et all*. Patrimônio cultural: a percepção da natureza como um bem não renovável. **Revista brasileira de história**. São Paulo, v. 26, nº 51, p. 251-262, 2006.

A NOTÍCIA. Artista organizados em associação própria. Joinville, p. 5, 21 abril 1983.

_____. Em 80 Luiz Si vai mostrar sua obra através de 10 exposições. Joinville, p. 11, 5 fev. 1980.

_____. Em busca de novos caminhos. Joinville, p.20, 18 maio 1993.

_____. Exposição de Si na galeria Victor Kursancew. Joinville, p. 5, 25 maio 1982.

_____. Exposição de Si na quarta-feira. Joinville, p. 5, 21 maio 1982.

_____. Exposição marca a volta de Luiz Si. Joinville, p. 12, 14 dez. 2010.

_____. Hotel resgata arquitetura original. Joinville, 6 mar 1999.

_____. Luiz Si comemora 25 anos dedicados às artes plásticas. Joinville, p. D2, 18 maio 1995.

_____. Luiz Si vê estagnação no setor das artes plásticas. Joinville, 10 out. 1985.

_____. Museu de Arte exhibe amanhã filme histórico de Joinville. Joinville, 26 set. 1976.

_____. Museu de Arte será inaugurado com a abertura da 6ª Coletiva. Joinville, 4 fev. 1976.

_____. A notícia. Tertúlia reúne artistas nos jardins do MAJ. Joinville, C-3,1 dez 1996.

DIÁRIO CATARINENSE. Galeria de arte reabre hoje à noite. Florianópolis, p. 6. 15 maio 1986.

_____. Pioneira, Lascaux é exemplo. Florianópolis. 30 abr. 1995.

_____. Traço lírico de Luiz Si na galeria municipal. Florianópolis, p. 6, 15 maio 1995.

EXTRA. Acervo do MAJ nos bairros. Joinville, p. 5, 8 ago. 1984.

_____. Artistas plásticos realizam exposição. Joinville, p. 5, 7 mar. 1982.

_____. Crítico comenta a falta de apoio à arte. Joinville. 4 abr. 1986.

_____. Galeria de arte será inaugurada. Joinville, p.5. 9 mar. 1982.

_____. Galeria mostra arte de Luiz Si. Joinville, p. 5, 20 maio 1982.

_____. Luiz Si e suas transformações constantes. Joinville, p. 6, 3 dez. 1981.

_____. Novidades na área cultural da AAPLAJ de Joinville. Joinville. 29 jun 1986.

FERNANDEZ, Martín. Artista plástico Luiz Si transmite seus conhecimentos a jovens pintores em escolas da periferia de Joinville. **A Notícia**, Joinville, p.C8, 07 fev. 2002.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOINVILLE. CPC. **Studio Delai**. Joinville, 2010.

GUERREIRO, Walter de Queiroz. Radiografia joinvilense. **A Notícia**, Joinville, p. C6, 26 jul. 2003.

HERBEST, Rubens. Luiz Si leva arte para os bairros de Joinville. **A Notícia**, Joinville, p.16, 6 dez. 2003.

JACOBS, Germano. Bar do museu da arte, da política aqui me tens de regresso. **A Notícia**, Joinville, 15 jul. 1998.

JOINVILLE. Arquivo Histórico de Joinville. Associação dos Amigos do Museu de Arte de Joinville. 28 nov. 1983.

_____. Arquivo Histórico de Joinville. **Roteiros de charme**.

_____. Secretaria de Educação. Setor de Educação Especial. **Relatório socioeducacional 2005-2008**. Joinville, SC, 2008.

JORNAL DA EDUCAÇÃO. Artista vai à escola mostrar processo de criação. Joinville, nov. 1999.

JORNAL DE JOINVILLE. Luiz Si comemora 10 anos de sua carreira artística. Joinville, 4 out. 1979.

JORNAL DE SANTA CATARINA. A arte de Luiz Si. Blumenau, p.29, 24 maio 1982.

_____. Artes plásticas. Blumenau, p. 16, 28 jul.1980.

KRAMA, Gisele. O renascimento de um artista. **Notícias do Dia**, Florianópolis, p. 1 e 2, 5 dez. 2010.

MARMO, Alena. **Joinville articidade**: a cidade como suporte. Joinville, 2008.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. Arte Intercidades. Joinville, 2013.

NOTÍCIAS DO DIA. Agraciados com a Medalha Mérito Cultural Cruz e Souza são homenageados nesta segunda-feira. Florianópolis, 26 nov 2012.

O ESTADO. Luiz si comemora 20 anos de arte com exposição. Florianópolis, p.36, 20 abr. 1989.

_____. Luiz Si expõe na capital e diz que ainda engatinha. Florianópolis, p. 23, 6 maio 1982.

_____. Raízes históricas do Museu de Joinville. Florianópolis, p. 16, 3 fev. 1984.
PAINEL INFORMATIVO MENSAL. AAPLAJ é reconhecida pelo governo do estado. Joinville, p. 3. maio 1994.

TIAGO, Raquel S. O último de uma geração memorável. **A Notícia**, Joinville, p. 22,18 maio 1995.

ANDRÉ, José Maria C.S. **O Divino Espírito Santo em Roma**. 2014. Disponível em: <http://spedeus.blogspot.com.br/2014_06_08_archive.html>. Acesso em 29 out 2017.

A NOTÍCIA. **Cidadela cultural Antárctica continua à espera de uma solução em Joinville**. 6 maio 2017. Disponível em: <<http://www.anoticia.clicrbs.com.br>>. Acesso em 8 set.2017.

ARTE NA ESCOLA. **Institucional**. Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/institucional>>. Acesso em 17 set. 2017.

BELL, Lindolf. **Casa do poeta**. Disponível em: <<http://www.lindolfbell.com.br/home.php>>. Acesso em 22 jul. 2017.

_____. **Iconografia de um quadro**, 1993. Disponível em: <http://www.avozdapoesia.com.br/obras_ler.php?obra_id=10468&poeta_id=277>

CURSO DE ARTES VISUAIS. Disponível em: <http://community.univille.edu.br/depto_arte_visuais/artesvisuais/index/57368>. Acesso em 10 set. 2017.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. **Pomba**. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/pomba/>>. Acesso em 29 out 2017.

Degas, Edgar. **O ensaio**. 1873-1878. Óleo sobre tela. 61.5 x 47.2 cm. Museu de arte de Harvard. Disponível em:

<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-rehearsal/mAFZx9I_OIYhJw?hl=pt-BR>. Acesso em: 03 nov 2017.

DISSE TUDO. Galeria 33. Disponível em: <<http://www.dissetudo.com/joinville/exposicao/galeria-33-cultural-simples-e-diferente>>. Acesso em 15 set. 2017.

EL CLANDESTINOS. Uma Galeria de arte sem parede, sem endereço fixo. Disponível em: <<https://www.elclandestino.com.br>>. Acesso em 15 set. 2017.

FOLHA UOL. Museus do Qatar compram “ Menina com pomba”, tela da fase azul de Picasso. 10 abr. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1260400-museus-do-qatar-compram-crianca-com-pomba-tela-da-fase-azul-de-picasso.shtml>>. Acesso em 23 julh 2017.

GALERIA 33. Disponível em: <<https://www.galeria33.com/artistasda33>>. Acesso em 15 set. 2017.

GOOGLE MAPS. Escola Amador Aguiar. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/place/E.M.+Amador+Aguiar>>. Acesso em 7 abr. 2017.

IPHAN 80 anos (1937-2017). Patrimônio cultural. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/218>>. Acesso em 9 dez 2017.

INSTITUTO INTERNACIONAL JUAREZ MACHADO. O Instituto. Disponível em: <<http://www.institutojuarezmachado.com.br>>. Acesso em 15 set. 2017.

LÉIA FLORES. Antúrio. Disponível em: <www.facebook.com/leiafloresartefloral/posts/213932935435289>. Acesso em 15 set 2017.

MAC- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SANTA CATARINA. Luiz Carlos da Silva. Disponível em: <<http://www.masc.sc.gov.br/?mod=acervo&ac=autor&id=1306>>. Acesso em 7 jul. 2017.

MEMORIAL HARRY LAUS (1922-1992). Disponível em: <<http://harrylausvivo.blogspot.com.br>>. Acesso em 7 set 2017.

MINHA HISTÓRIA, MEU PATRIMÔNIO. **Novo destino em 1976**. Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/an_especiais_patrimonio/ottokar/arte.html>. Acesso em 2 set. 2017.

MONTEIRO, Deyrine *et al.* **Vida e obra de Pablo Picasso**. Natal, 2012. Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAFgggAA/vida-obra-pablo-picasso>>. Acesso em 7 jul. 2017.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Instituto Schwanke**. Disponível em: <http://www.schwanke.org.br/plataformaeducativa>>. Acesso em 14 set. 2017.

MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE. **Histórico da casa sede**. Disponível em: <<http://museudeartedejoinville.blogspot.com.br/p/historico-da-edificacao.html>>. Acesso em 2 set. 2017.

OROS ENGENHARIA E CONSTRUÇÃO. **Escola Navarro Lins**. Disponível em: <<http://www.orosengenharia.com.br/conteudo/obras/ver/21/escola-navarro-lins>>. Acesso em: 7 abr. 2017.

PAPLUBLÁ! **A arte política de Picasso**. 26 dez. 2013. Disponível em: <<https://papobla.wordpress.com/2013/12/26/a-arte-politica-de-picasso/>>. Acesso em 23 jul 2017.

PERUGINO, Pietro. **O batismo de Cristo**. 1482. Afresco. Capela Sistina. Vaticano. Disponível em: <<http://christchurchwindsor.ca/2017/01/07/the-baptism-of-our-lord-8/>>. Acesso em 29 out 2017.

PICASSO, Pablo. **Guitarra, 1913**. Colagem. 66,4x49,6cm. MOMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/38359?locale=en>>. Acesso em 07/10/2017.

_____. **Lesdemoiselles d' Avignon**. 1906. Óleo sobre tela. 243.9 X 233.7 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Disponível em: <<http://www.thprovenceherald.fr/picasso-les-demoiselles-avignon/>>. Acesso em 28 ago 2017.

_____. **Menina com Pomba**. 1901. Óleo sobre tela. 73x54cm. Museus do Qatar. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/FBAULartecontemporaneall/4-cubismo>>. Acesso em 23 jul 2017.

PORTO, Gabriella. **Afresco.** Disponível em: <<https://www.infoescola.com/pintura/afresco/>>. Acesso em 29 nov 2017.

PREFEITURA DE JOINVILLE. **Galeria de Arte Victor Kursancew.** Disponível em: <<https://www.joinville.sc.gov.br/institucional/gmavk/>>. Acesso em 10 set 2017.

ROSSI, Juliana. **Arte Joinville.** 8 mar. 2013. Disponível em: <<http://artejille.blogspot.com.br/2013/06/arte-local-espacos-de-joinville.html>>. Acesso em 3 set. 2017.

SESC 70 ANOS. **Artes plásticas.** Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/sesc/unidades/santacatrina/sesc+joinville>>. Acesso em 15 set. 2017.

SESC-SANTA CATARINA. **Pretexto.** Disponível em: <<https://www.sesc-sc.com.br>>. Acesso em 17 set. 2017.

Entrevistas:

FERREIRA, Maria do Carmo Souza. **Maria do Carmo Souza Ferreira:** entrevista [nov. 2017]. Entrevistador: Larizza Bergui de Andrade. Joinville, 2017. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa As Pinturas Murais de Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville: tensões entre patrimônio, arte e políticas educacionais.

GONÇALVES, Zilvete de Miranda. **Zilvete de Miranda Gonçalves:** entrevista [fev. 2017]. Entrevistador: Larizza Bergui de Andrade. Joinville, 2017. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa As Pinturas Murais de Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville: tensões entre patrimônio, arte e políticas educacionais.

KAMRADT, Áura Lana dos Reis. **Áura Lana dos Reis Kamradt:** entrevista [mar. 2017]. Entrevistador: Larizza Bergui de Andrade. Joinville, 2017. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa As Pinturas Murais de Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville: tensões entre patrimônio, arte e políticas educacionais.

OLSEN, Margit. **Margit Olsen:** entrevista [jul. 2017]. Entrevistador: Larizza Bergui de Andrade. Joinville, 2017. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa As Pinturas Murais de Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville: tensões entre patrimônio, arte e políticas educacionais.

RAMOS, Marilda de Oliveira. **Marilda de Oliveira Ramos**: entrevista [mar. 2017]. Entrevistador: Larizza Bergui de Andrade. Joinville, 2017. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa As Pinturas Murais de Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville: tensões entre patrimônio, arte e políticas educacionais.

APÊNDICE A - Ficha técnica dos murais

Mural 1: Escola Municipal Governador Pedro Ivo Campos

Endereço	José Manoel de Souza, 70 - Costa e Silva
Fundação da escola	15 de maio de 1993
Localização do mural	Escada
Condições atuais	Apresenta fissuras profundas e extensas na parte inferior. Pigmentação alterada. Visibilidade comprometida.
Ano do mural	1996

Figura 77: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1996. Acrílica sobre parede. E. M.Gov. Pedro Ivo Campos



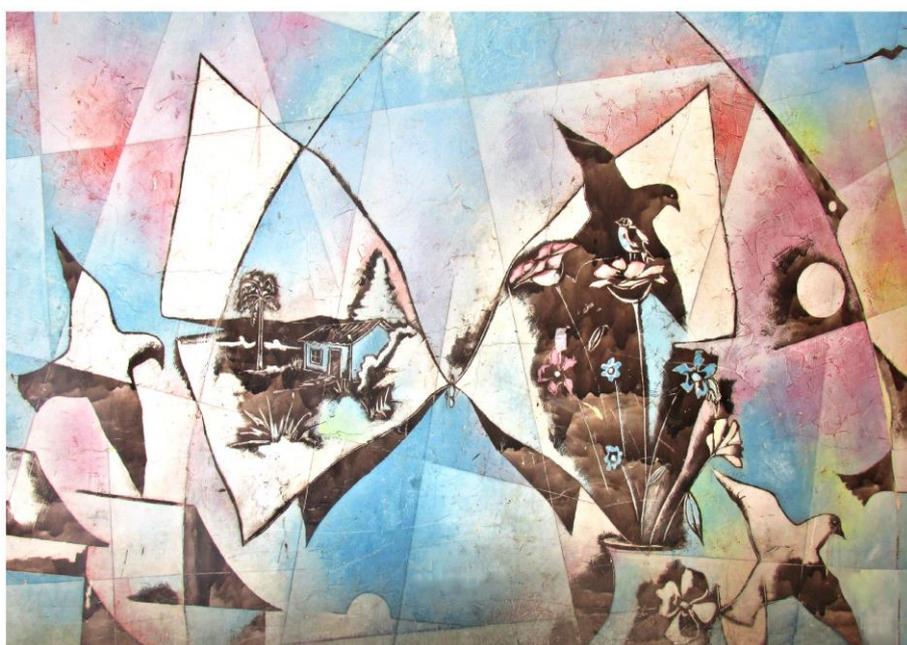
Fonte: Catálogo do artista

Figura 78: Estado atual do mural da E. M.Gov. Pedro Ivo Campos



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 79: Detalhe do mural, E. M.Gov. Pedro Ivo Campos



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Mural 2: Escola Municipal Professora Karin Barkemeyer

Endereço	Márcio Luckow - Vila Nova
Fundação da escola	15 de junho de 1997
Localização do mural	Auditório
Condições atuais	Apresenta bom estado de conservação. Pequenas fissuras na textura.
Ano do mural	1999

Figura 80: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 1999. Acrílica sobre parede. 3x5 m. E.M.Profa. Karin Barkemeyer



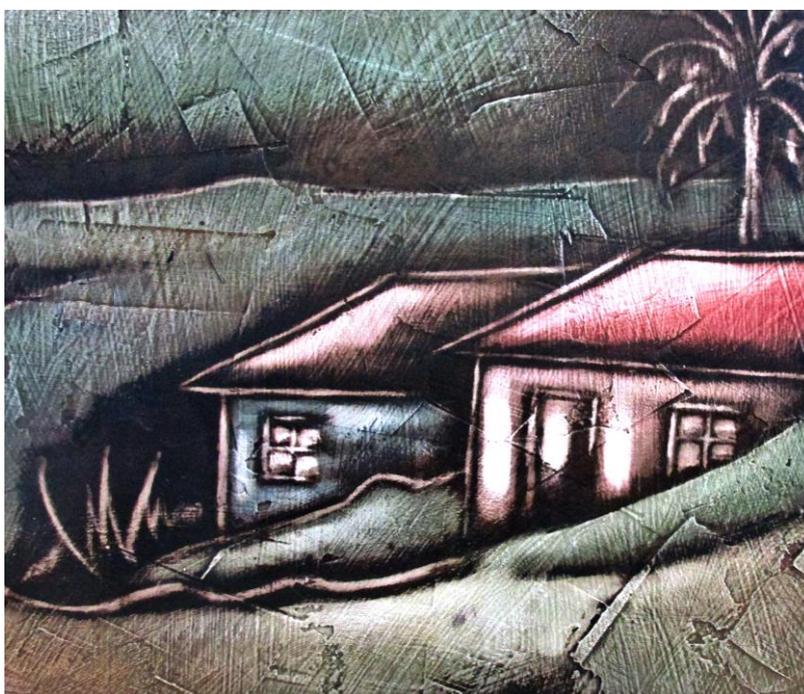
Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 81: Estado atual do mural



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 82: Detalhes do mural, E.M.Profa. Karin Barkemeyer



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Mural 3: Escola Municipal Governador Heriberto Hülse

Endereço	Conselheiro Lafaiette, 225 no bairro Boa Vista
Fundação da escola	2 de fevereiro de 1922
Localização do mural	Hall da entrada principal da escola
Condições atuais	Encontra-se em bom estado de conservação. Apenas pequenos pontos quebradiços da textura que foram retocados com pintura.
Ano do mural	2001

Figura 83: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2001. Acrílica sobre parede. 3x4,5m. E.M.Heriberto Hülse



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 84: Detalhes do mural, E.M.Gov.Heriberto Hülse

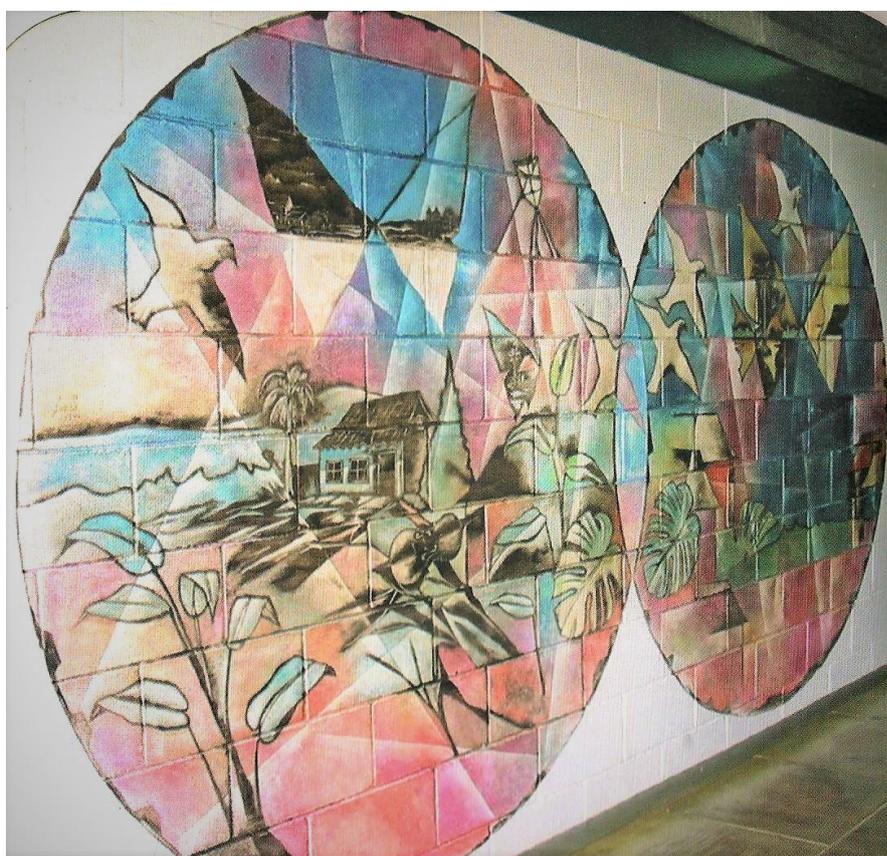


Fonte: Larizza Bergui de Anndrade, 2017

Mural 4: Escola Municipal CAIC Mariano Costa

Endereço	Alvino Hansen, 1250 no bairro Ademar Garcia
Fundação da escola	1991
Localização do mural	Corredor da entrada principal da escola
Condições atuais	Apresenta bom estado de conservação. Pigmentação fraca interferida por uma pintura branca.
Ano do mural	2001

Figura 85: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2001. Acrílica sobre parede. 2x3,2m. E.M.CAIC Mariano Costa.



Fonte: catálogo do artista

Figura 86: Estado atual do mural



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 87: Detalhes do mural, E.M.CAIC Mariano Costa



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Mural 5: Escola Municipal Doutor Rubem Roberto Schmidlin

Endereço	Alexandre da Silva, 42 no bairro Morro do Meio
Fundação da escola	29 de fevereiro de 1996
Localização do mural	Hall de entrada da escola
Condições atuais	Perda significativa da pigmentação, fissuras na textura e abertura de uma janela afetando parte do mural
Ano do mural	2001

Figura 88: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2001. Acrílica sobre parede. 2x4m. E.M.Dr. Rubem Roberto Schmidlin



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Mural 6: Escola Municipal Professora Eladir Skibinski

Endereço	José Gonçalves, 803. Bairro Aventureiro
Fundação da escola	4 de março de 1994
Localização do mural	Hall de entrada da escola
Condições atuais	Perda significativa da pigmentação na parte inferior lado esquerdo
Observação	Nesta escola o artista fez uma segunda pintura que fica localizada no hall de entrada da direção
Ano do mural	2002

Figura 89: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2002. Acrílica sobre parede. 3x5m. E.M. Profa. Eladir Skibinski



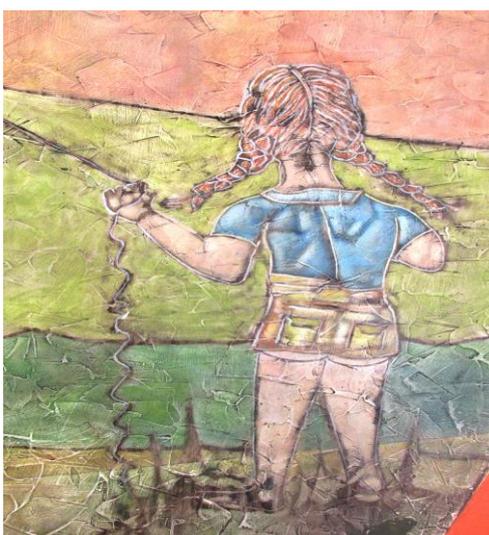
Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 90: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2002. Acrílica sobre parede. 3x5m. E.M. Profa. Eladir Skibinski



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 91: Detalhe do mural, E.M. Profa. Eladir Skibinski



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 92: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 1,5x1m. E.M. Profa. Eladir Skibinski



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Mural 7: Escola Municipal Edgar Monteiro Castanheira

Endereço	Misotes, 72 no bairro Fátima
Fundação da escola	1 de maio de 1979.
Localização do mural	Hall da entrada principal da escola
Condições atuais	Perda da pigmentação, suporte de ar condicionado instalado sobre a pintura
Ano do mural	2002

Figura 93: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2002. Acrílica sobre parede. 3x6m. E.M Edgar Monteiro Castanheira



Fonte: Catálogo do artista

Figura 94: Estado atual do mural da E.M Edgar Monteiro Castanheira



Fonte: Viviane Laurenci Borges, 2017

Figura 95: Detalhe do mural, E.M.Edgar Monteiro Castanheira



Fonte: Viviane Laurenci Borges, 2017

Mural 8: Escola Municipal Enfermeira Hilda Anna Krisch

Endereço	Selma Doering Bruhns, 430. Bairro Jardim Iriú
Fundação da escola	2000
Localização do mural	Rampa de acesso ao piso superior
Condições atuais	Pigmentação fraca e textura caindo.
Ano do mural	2003

Figura 96: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2003. Acrílica sobre parede. 1,2x6,8. E.M Enfermeira Hilda Anna Krisch



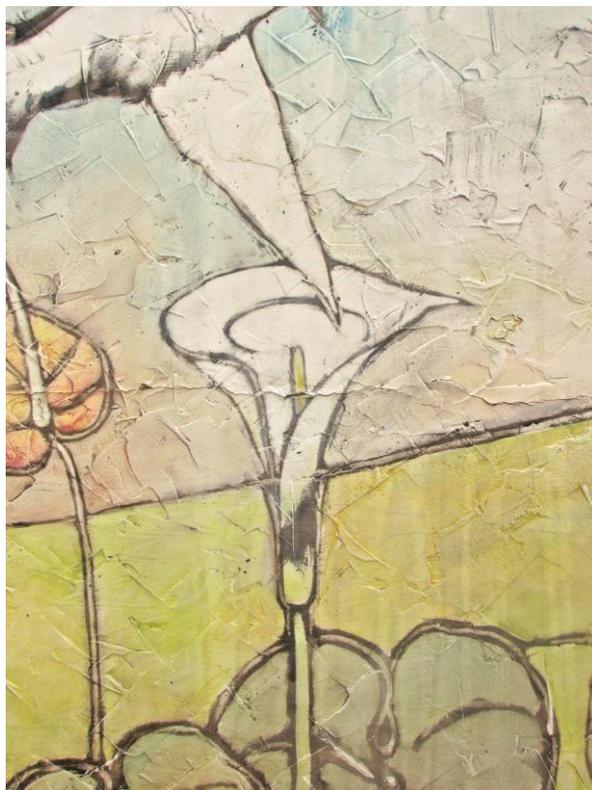
Fonte: catálogo do artista

Figura 97: Estado atual do mural da E.M.Enf. Hilda Anna Krisch



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 98: Estado atual do mural da E.M.Enf. Hilda Anna Krisch



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Mural 9: Escola Municipal Paul Harris

Endereço	Catanduva, 50 no bairro São Marcos
Fundação da escola	15 de agosto de 1969
Localização do mural	Hal de entrada da escola
Condições atuais	O mural foi apagado completamente
Ano do mural	2004

Figura 99: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2004. Acrílica sobre parede. E.M.Paul Harris



Fonte: catálogo do artista

Mural 10: Escola Municipal João de Oliveira

Endereço	Agulhas Negras, 1587 no bairro Adhemar Garcia
Fundação da escola	2 de março de 1938
Localização do mural	Hall de entrada da escola
Condições atuais	O mural foi apagado completamente
Ano do mural	2004

Figura 100: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2004. Acrílica sobre parede. E.M. João de Oliveira



Fonte: catálogo do artista.

Mural 11: Escola Municipal Doutor José Antônio Navarro Lins

Endereço	Pref. Baltazar Buschle. Bairro Comasa
Fundação da escola	10 de julho de 1987
Localização do mural	Entrada do auditório
Condições atuais	O mural foi apagado completamente
Ano do mural	2005

Figura 101: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2005. Acrílica sobre parede. 2x3m. E.M. Dr. José Antônio Navarro Lins



Fonte: catálogo da artista

Figura 102: Localização do mural, entrada do auditório



Fonte: <http://www.orosengenharia.com.br/conteudo/obras/ver/21/escola-navarro-lins>

Mural 12: Escola Municipal Amador Aguiar

Endereço	Álvaro Maia, 1021. Bairro Ulysses Guimarães
Fundação da escola	19 de fevereiro de 2000
Localização do mural	Entrada da escola, parede externa
Condições atuais	Apagado completamente
Ano do mural	2006

Figura 103: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2006. Acrílica sobre parede. 2x4m. E.M. Amador Aguiar



Fonte: Rosane Duarte, 2006

Figura 104: Localização do mural da E.M. Amador Aguiar



Fonte: <https://www.google.com.br/maps/place/E.M.+Amador+Aguiar>

Mural 13: Escola Municipal Pastor Hans Müller

Endereço	Pastor Hans Müller, 108. Bairro Glória
Fundação da escola	17 de maio de 1971
Localização do mural	Hall da entrada principal da escola
Condições atuais	Em avançado processo de deterioração
Ano do mural	2006

Figura 105: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2006. Acrílica sobre parede. 3x3m. E.M.Pr. Hans Müller



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 106: Localização do mural da E. M.Pr. Hans Müller



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Mural 14: Escola Municipal Presidente Castello Branco

Endereço	São Miguel, 363. Bairro Boa Vista
Localização do mural	Pátio interno
Condições atuais	Em acelerado processo de deterioração
Ano do mural	2006

Figura 107: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2006. Acrílica sobre parede. 3x8m. E.M.Pres. Castello Branco



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 108: Visão completa do mural



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Mural 15: Escola Municipal Doutor Sadalla Amin Ghanem

Endereço	Evangelista Justino Espíndola, 125. Bairro Parque Guarani
Fundação da escola	9 de fevereiro de 1998
Localização do mural	Hall de entrada principal da escola
Condições atuais	Em processo de deterioração, perda da pigmentação
Ano do mural	2007

Figura 109: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 2x3m. E.M.Dr. Sadalla Amin Ghanem

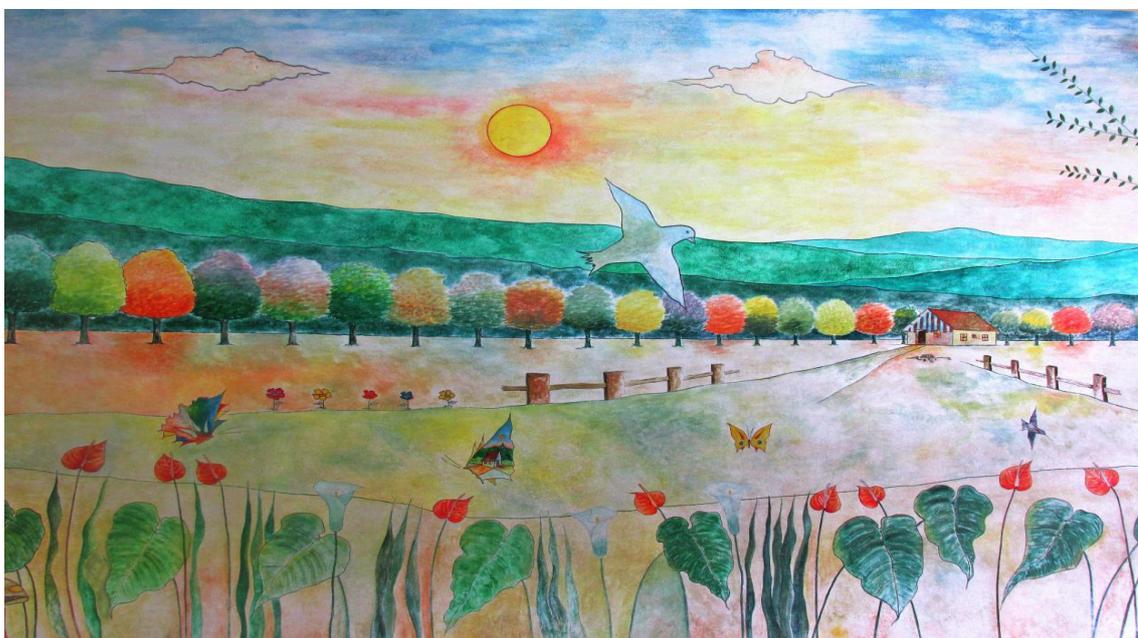


Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Mural 16: Escola Municipal Paulo Roberto Hardt

Endereço	Emílio Hardt, 720 - Vila Canela
Fundação da escola	22 de fevereiro de 1985
Localização do mural	Hall de entrada da escola
Condições atuais	Encontra-se em bom estado de conservação
Ano do mural	2007

Figura 110: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 2,5x5,5m. E.M. Paulo Roberto Hardt



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Mural 17: Escola Municipal Professora Rosa Maria Berezoski Demarchi

Endereço	Júpiter, 839. Bairro Jardim Paraíso
Fundação da escola	17 de abril de 2004
Localização do mural	Entrada da escola, parede da secretaria da escola
Condições atuais	Foi apagado completamente
Ano do mural	2007

Figura 111: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2007. Acrílica sobre parede. 3x4m. E.M. Profa. Rosa Maria Berezoski Demarchi



Fonte: arquivo da escola.

Mural 18: Escola Municipal Professor João Bernardino da Silveira Júnior

Endereço	João Costa Junior, 1.410. Bairro João Costa
Fundação da escola	7 de março de 1990
Localização do mural	Hall de entrada principal da escola
Condições atuais	Apresenta bom estado de conservação
Ano do mural	2008

Figura 112: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 2,2x4m. E.M.Prof. João Bernardino da Silveira Júnior



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Figura 113: Detalhe da pintura



Fonte: Larizza Bergui de Andrade, 2017

Mural 19: Escola Municipal Professor Orestes Guimarães.

Endereço	Boehmerwaldt,1830. Bairro Boehmerwaldt
Fundação da escola	14 de abril de 1951
Localização do mural	Entrada da escola que dava acesso à secretaria
Condições atuais	Encoberto com pastilhas cerâmicas na parte inferior
Ano do mural	2008

Figura 114: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. 2x3m. E.M. Prof. Orestes Guimarães

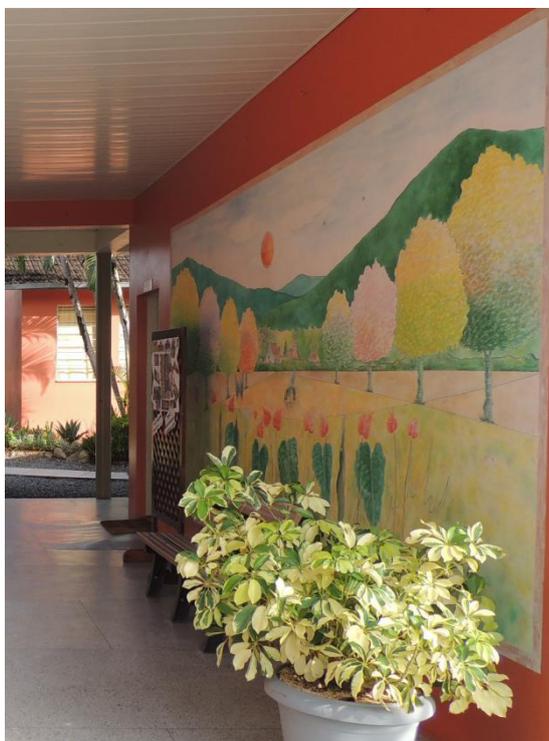


Fonte: arquivo da escola

Mural 20: Escola Municipal Professora Lacy Luiza da Cruz Flores

Endereço	Waldemiro José Borges, 3997. Bairro Itinga
Fundação da escola	10 de outubro de 1948
Localização do mural	Hall de entrada da escola
Condições atuais	Forma pintados dois murais, um em cada entrada da escola, os dois foram apagados.
Ano do mural	2008

Figura 115: Luiz Carlos da Silva. Sem título. 2008. Acrílica sobre parede. E.M. Profa. Lacy Luiza da Cruz Flores



Fonte: arquivo da escola

Mural 21: Escola Municipal Hermann Müller

Endereço	Estrada Palmeiras, Rio Bonito, Joinville, SC.
Fundação da escola	30 de março de 1968
Localização do mural	Fachada da escola.
Condições atuais	Em acelerado processo de deterioração.
Ano do mural	Desconhecido

Figura 116: Luiz Carlos da Silva. Sem título. Acrílica sobre parede. E.M. Hermann Müller



Fonte: arquivo da escola

Figura 117: Localização do mural na fachada da E.M.Hermann Müller



Fonte: arquivo da escola

APÊNDICE B – Roteiro da entrevista, história oral, para os antigos diretores das escolas participantes do projeto.

1 Identificação do entrevistado

- 1.1 Nome do entrevistado
- 1.2 Data de nascimento
- 1.3 Naturalidade
- 1.4 Profissão
- 1.5 Endereço
- 1.6 Telefone
- 1.7 E-mail

2 Trajetória profissional.

- 2.1 Tempo de carreira.
- 2.2 Escolas em que trabalhou ao longo da carreira.
- 2.3 Funções exercidas na educação nas escolas ao longo da carreira.

3 O cargo de direção da escola.

- 3.1 Nome da escola.
- 3.2 Período que exerceu o cargo.
- 3.3 Projetos priorizados por sua gestão

4 O artista Luiz Si.

- 4.1 Como conheceu
- 4.2 O que sabe sobre sua vida e suas obras.
- 4.3 Objetivo da escola com o projeto do artista.
- 4.4 Funcionamento do projeto “O artista na educação”.

5 As pinturas murais

- a) Quantidade de pinturas.
- b) Lugares onde os murais foram pintados.
- c) Representação artísticas dos murais.
- d) Envolvimento da comunidade escolar na execução do projeto.
- e) Preocupação com a narrativa desta história.
- g) Importância do mural para a comunidade escolar.

APÊNDICE C - Roteiro da entrevista, história oral, para os diretores atuais das escolas participantes do projeto.

1 Identificação do entrevistado

- 1.1 Nome do entrevistado
- 1.2 Data de nascimento
- 1.3 Naturalidade
- 1.4 Profissão
- 1.5 Endereço
- 1.6 Telefone
- 1.7 E-mail

2 Trajetória profissional

- 2.1 Tempo de carreira profissional da educação
- 2.2 Funções exercidas ao longo da carreira
- 2.3 Ano que iniciou na função de gestora na escola em que atua hoje
- 2.4 Projetos educacionais pretendidos

3 As pinturas murais de Si

- 3.1 Nível de conhecimento do artista e seu trabalho nas escola municipais de Joinville
- 3.2 Nível de conhecimento do projeto “O artista na educação” na escola em que atua
- 3.3 Nível de conhecimento da representatividade da pintura mural na escola
- 3.4 Relação atual da comunidade escolar om o mural, possíveis narrativas

APÊNDICE D - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO –TCLE

Você está sendo convidado a participar da pesquisa sobre “As pinturas murais de Luiz Si nas Paredes de Escolas Municipais de Joinville: Tensões entre Patrimônio, Arte e Políticas Educacionais”, cujo objetivo é “Reconhecer as tensões existentes entre patrimônio e arte e as relações de políticas culturais de proteção e promoção da arte na contemporaneidade a partir dos problemas identificados no que diz respeito às pinturas do artista plástico Luiz Si nas escolas públicas municipais de Joinville”.

O procedimento de coleta de dados será por meio de entrevistas onde poderemos registrar informações sobre o artista plástico Luiz Si e seus trabalhos artísticos nas paredes de escolas municipais de Joinville.

Sua participação é voluntária e você terá a liberdade de se recusar a responder às perguntas que lhe ocasionem constrangimento de alguma natureza. Você também poderá desistir da pesquisa a qualquer momento, sem que a recusa ou a desistência lhe acarrete qualquer prejuízo, terá livre acesso aos resultados do estudo e garantido esclarecimento antes e durante a pesquisa, sobre a metodologia ou objetivos.

Você terá garantia de acesso aos profissionais responsáveis pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas. O principal investigador é a mestrandia Larizza Bergui de Andrade que pode ser encontrada no telefone 996092083.

É garantido o sigilo e assegurada a privacidade quanto aos dados confidenciais envolvidos na pesquisa. Os resultados deste estudo poderão ser apresentados por escrito ou oralmente em congressos e revistas científicas, sem que os nomes dos participantes sejam divulgados.

É importante saber que não há despesas pessoais para o participante em qualquer fase do estudo. Também não há compensação financeira relacionada à sua participação. Se existir qualquer despesa adicional, ela será absorvida pelo orçamento da pesquisa.

Essa pesquisa possui risco mínimo, as formas de indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa são garantidas conforme Res.466/2012. Em geral, o benefício desse estudo é gerar documentos sobre o artista Luiz Si que teve atuação na comunidade joinvilense especialmente nas escolas públicas pelo projeto “O artista na educação”.

Se você tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética em pesquisa, entre em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), Rua Paulo Malschizki, 10 – Bairro Retiro, CEP 89219-710 – Joinville – SC.

Euconcordo em participar voluntariamente da pesquisa “As pinturas murais de Luiz Si nas escolas municipais de Joinville: tensões entre patrimônio, arte e políticas educacionais”, conforme informações contidas neste TCLE, que está impresso em duas vias, uma fica com o sujeito da pesquisa e a outra com pesquisador.

Joinville, ___/___/___

Assinatura do participante

Nome e assinatura do Responsável pela pesquisa

ANEXO A – PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA



UNIVERSIDADE DA REGIÃO
DE JOINVILLE UNIVILLE



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: OS PAINÉIS DE LUIZ SI PINTADOS NAS PAREDES DE ESCOLAS MUNICIPAIS DE JOINVILLE: TENSÕES ENTRE PATRIMÔNIO E ARTE

Pesquisador: LARISSA BERGUI DE ANDRADE

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 61288616.8.0000.5366

Instituição Proponente: FUNDAÇÃO EDUCACIONAL DA REGIÃO DE JOINVILLE - UNIVILLE

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 1.871.580

Apresentação do Projeto:

Conforme exposto no parecer consubstanciado nº 1829169

Objetivo da Pesquisa:

Conforme exposto no parecer consubstanciado nº 1829169

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Conforme exposto no parecer consubstanciado nº 1829169

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Conforme exposto no parecer consubstanciado nº 1829169

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

A pesquisadora completou a Folha de Rosto.

Recomendações:

Não se aplica

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O projeto "OS PAINÉIS DE LUIZ SI PINTADOS NAS PAREDES DE ESCOLAS MUNICIPAIS DE JOINVILLE: TENSÕES ENTRE PATRIMÔNIO E ARTE", de CAAE 61288616.8.0000.5366 teve sua(s) pendência(s) esclarecida(s) pelo(a) pesquisador(a) LARISSA BERGUI DE ANDRADE, de acordo com a

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, nº 10. Bloco B, Sala 17.

Bairro: Zona Industrial

CEP: 89.219-710

UF: SC

Município: JOINVILLE

Telefone: (47)3481-0235

E-mail: comitetica@univille.br



UNIVERSIDADE DA REGIÃO
DE JOINVILLE UNIVILLE



Continuação do Parecer: 1.071.500

CNS 466/12 e complementares, portanto, encontra-se aprovado.

Informamos que após leitura do parecer, é imprescindível a leitura do item "O Parecer do CEP" na página do Comitê no site da Univille, pois os procedimentos seguintes, no que se refere ao enquadramento do protocolo, estão disponíveis na página. Segue o link de acesso (<http://community.univille.edu.br/cep/status-parecer/577374>).

Considerações Finais a critério do CEP:

Diante do exposto, o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade da Região de Joinville - Univille, de acordo com as atribuições definidas na Res. CNS 466/12, manifesta-se pela aprovação do projeto de pesquisa proposto.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB INFORMACOES BÁSICAS DO PROJETO_810995.pdf	08/12/2016 15:37:58		Acelto
Outros	XXX_Carta_Resposta.pdf	08/12/2016 15:37:21	LARISSA BERGUI DE ANDRADE	Acelto
Folha de Rosto	folhaderosto2.pdf	08/12/2016 15:35:44	LARISSA BERGUI DE ANDRADE	Acelto
Outros	perguntasdaentrevista1.pdf	16/10/2016 22:53:22	LARISSA BERGUI DE ANDRADE	Acelto
Declaração de Instituição e Infraestrutura	declaracao_sec.pdf	16/10/2016 22:48:04	LARISSA BERGUI DE ANDRADE	Acelto
Declaração de Instituição e Infraestrutura	declaracao_fcj.pdf	16/10/2016 22:47:43	LARISSA BERGUI DE ANDRADE	Acelto
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	16/10/2016 22:46:30	LARISSA BERGUI DE ANDRADE	Acelto
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto.pdf	16/10/2016 22:46:07	LARISSA BERGUI DE ANDRADE	Acelto

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Endereço: Rua Paulo Matschitzki, n° 10. Bloco B, Sala 17.
Bairro: Zona Industrial CEP: 89.219-710
UF: SC Município: JOINVILLE
Telefone: (47)3481-0235 E-mail: cometica@univille.br



UNIVERSIDADE DA REGIÃO
DE JOINVILLE UNIVILLE



Continuação do Parecer: 1.071.580

JOINVILLE, 15 de Dezembro de 2016

Assinado por:
Eelde Abril Gordon Findlay
(Coordenador)

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, n° 10. Bloco B, Sala 17.

Bairro: Zona Industrial

CEP: 89.219-710

UF: SC

Município: JOINVILLE

Telefone: (47)3481-0235

E-mail: comiteticos@univille.br

AUTORIZAÇÃO

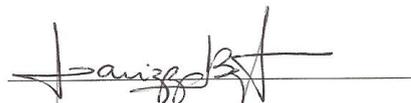
Nome do autor: Larizza Bergui de Andrade

RG: 3.755.527

Título da Dissertação: As pinturas murais de Luiz Si nas Escolas Municipais de Joinville: tensões entre patrimônio, arte e políticas educacionais.

Autorizo a Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, através da Biblioteca Universitária, disponibilizar cópias da dissertação de minha autoria.

Joinville, 02 de maio de 2018.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Larizza Bergui de Andrade', written over a horizontal line.

Larizza Bergui de Andrade