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

A ARTE CONTEMPORÂNEA DO EXTREMO SUL CATARINENSE: POÉTICAS, MOVIMENTAÇÃO E DESAFIOS PATRIMONIAIS

MIKAEL MIZIESCKI
ORIENTADORA: PROFESSORA DRA. NADJA DE CARVALHO LAMAS
COORIENTADOR: PROFESSOR DR. FERNANDO CESAR SOSSAI

JOINVILLE – SC
2021

MIKAEL MIZIESCKI

A ARTE CONTEMPORÂNEA DO EXTREMO SUL CATARINENSE: POÉTICAS, MOVIMENTAÇÃO E DESAFIOS PATRIMONIAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade, Linha de Pesquisa Patrimônio, Memória e Linguagens, da Universidade da Região de Joinville, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade, sob orientação da professora Dra. Nadja de Carvalho Lamas e coorientação do professor Dr. Fernando Cesar Sossai.

Joinville – SC

2021

Catalogação na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

Miziescki, Mikael

M685a A arte contemporânea do extremo sul catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais/ Mikael Miziescki; orientadora Dra. Nadja de Carvalho Lamas; coorientador Dr. Fernando Cesar Sossai. – Joinville: UNIVILLE, 2021.

329 p.: il.

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

1. Patrimônio cultural – Santa Catarina. 2. Arte moderna – Séc. XXI. 3. Artistas – Santa Catarina. I. Lamas, Nadja de Carvalho (orient.). II. Sossai, Fernando Cesar (coorient.). III. Título.

CDD 363.69

Elaborada por Rafaela Ghacham Desiderato – CRB-14/1437

Termo de Aprovação

"A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: Poética, Movimentação e Desafios Patrimoniais"

por

Mikael Miziescki

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

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

Prof. Dr. Fernando Cesar Sossai
Coorientador (UNIVILLE)

Profa. Dra. Raquel Alvarenga Sena Venera
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade

Banca Examinadora:

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

Prof. Dr. Fernando Cesar Sossai
Coorientador (UNIVILLE)

Profa. Dra. Sandra Makowiecky
(UDESC)

Profa. Dra. Raquel Alvarenga Sena Venera
(UNIVILLE)

Profa. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes
(UNIVILLE)

Joinville, 25 de fevereiro de 2021.

Nossas vidas, como linhas férreas, seguem rumos paralelos-fixos infinitos sem paradas separadas.

Edi Balod

À memória de Salvio Daré, Jussara Guimarães, Jorge Ferro, Gilberto Pegoraro e José Orlando Portugal Danti.

AGRADECIMENTOS

Pensar na caminhada de dois anos, até chegar à finalização desta escrita, é lembrar das pessoas que possibilitaram o seu desenvolvimento. Mesmo sabendo que nem todas as palavras aqui proferidas são suficientes para externar a minha gratidão, trarei alguns nomes cruciais como uma forma inicial de reconhecimento por tudo que fizeram por mim. Primeiramente, gostaria de agradecer à minha família, amigos e colegas, por todo suporte físico, psicológico e financeiro. Quero destacar: as avós Bertolina (dona Tula) e Ivete, os avôs Guilherme e Pedro (*in memoriam*), os pais Elevio e Maria Luiza e o irmão Érick. Como também, os compadres-irmãos Suelen, Gean, Carlos, Meice e Edileine, as especialistas-arteiras Maíra e Victória e a historiadora-confidente Vanéli. A diretora Jaqueline, a secretária de educação Aline e a professora de Artes Silvia. Em especial, preciso registrar todo o apoio concedido pelos meus irmãos de coração, Francieli e Silvano, que sempre me acompanharam em todas as minhas conquistas pessoais e profissionais e jamais mediram esforços para me ajudar a superar todos os desafios. Ambos foram e continuam sendo essenciais na concretização de todos os meus sonhos. A eles, dedico cada frase citada nesta dissertação.

Agradeço aos meus alunos, minha escola e todo o seu quadro de funcionários, que me propuseram subsídios teórico-práticos para a realização de todas as minhas investigações acadêmicas. Sem minha experiência em sala de aula e sem as realizações do projeto Morro Grande em Arte, jamais teria contato com todos os artistas abordados nesta escrita. É do chão da escola que vem meu lugar de fala, algo que me enche de orgulho.

Exponho toda a minha gratidão aos novos amigos joinvilenses, que me receberam de braços abertos em todos os momentos do mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade. Desejo aqui salientar a Universidade da Região de Joinville; os professores-doutores Euler, Luana, Patrícia, Cibele, Sandra, Felipe, Ilanil, Diego, Mariluci, Dione e Roberta; os membros do “patrimonhão” Eloyse, Angela, Luiz, Debora e Graciane; os colegas de classe da turma XII Jaqueline, Cindi, João, Cícero, Naira, Wagner, Fábio, Giliandra e Guilherme; e os integrantes do GEARCUPA Alena, Francisco, Larizza, Louine, Matarezi, Rosane e Vitória. Evidencio, em específico,

agradecimentos ao meu coorientador Fernando Cesar Sossai por todo aprendizado, carinho, correções, acréscimos, indicações, explicações e por sempre estar disposto a me ajudar. Um ser humano de coração nobre, acolhedor e aberto para o novo. Obrigado pela parceria e por não me permitir desistir. Destino, também, minha afeição às professoras Raquel e Taiza que, desde o princípio, me trataram com grande afago e doçura, sempre com as palavras certas de incentivo nos momentos cruciais entre as longas viagens até Joinville. Obrigado, também, por todas as contribuições durante a banca de qualificação dessa pesquisa e por aceitarem o nosso convite.

Talvez a minha maior honra, no percurso dessa investigação, foi ter contato com duas das maiores teóricas, professoras e curadoras de arte do estado de Santa Catarina: Nadja de Carvalho Lamas e Sandra Makowiecky. Jamais imaginei que teria tamanho privilégio, já que ambas fizeram parte do panteão de escritoras que mais estudamos na graduação e na especialização. Antes de qualquer coisa, sou um fã assumido. Quis o destino que uma delas, aquela que foi o meu primeiro contato no mestrado e que me passou segurança em todos os processos, se tornasse minha orientadora. Ao sempre olhar nos meus olhos, demonstrou todo o seu amor pela arte e me cativou com sua simplicidade, acessibilidade, coerência e dedicação. A professora Nadja, por ser essa potente fonte de conhecimento e inspiração, foi meu norte na pesquisa e quem me possibilitou realizar cada passo, andando lado a lado para que tudo acontecesse da melhor forma. Do outro lado, está a professora Sandra, uma grata surpresa na banca de qualificação. Seus comentários precisos, provocações pertinentes e contribuições primordiais mudaram os rumos dessa dissertação. Sua perspectiva é interessantíssima, me modificando e propondo a mim olhar a arte contemporânea de outra forma. Ela enriqueceu nossas propostas, nos possibilitando trilhar caminhos teóricos com os pés no chão e nos provocando a se distanciar da negação contemporânea da história da arte. Professoras, fica aqui registrada a minha eterna gratidão.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pelo incentivo fundamental, por meio de bolsa, para a realização de potentes experiências e significativas pesquisas teórico-práticas no programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade. Sem esses subsídios, eu jamais teria condições de realizar esse sonho.

Sou grato a todos os artistas, produtores culturais e professores envolvidos diretamente nesse trabalho, a destacar os entrevistados e também os sujeitos de

pesquisa Alan Cichela, Alexandre Rocha, Amalhene Baesso Reddig, Angélica Neumaier, Aurélia Regina de Souza Honorato, Bel Duarte, Edi Balod, Édina Regina Baumer, Edite Volpato Fernandes, Eduardo Vicente Tasca, Elke Hülse, Eugênia Gorini Esmeraldo, Helen Rampinelli, João Miot, Katiuscia Angélica Micaela de Oliveira, Letícia Cardoso, Mahira Silveira, Malu Dal Pont, Maria Marlene Milaneze Just, Micheline Vargas de Matos Rocha, Odete Calderan, Rosângela Becker, Sérgio Honorato, Silemar Maria de Medeiros da Silva e Simone Milak. Como também à Prefeitura Municipal de São Paulo, à Pinacoteca Municipal de São Paulo, à Fundação Cultural de Criciúma, ao Setor de Arte e Cultura da UNESC, ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, à Prefeitura Municipal de Araranguá, ao Museu Oscar Niemeyer, ao Museu de Arte de Santa Catarina, à Prefeitura Municipal de Urussanga e ao Curso de Artes Visuais – Bacharelado e Licenciatura da UNESC. Cada envolvido me proporcionou experiências que levarei para a vida toda, um conhecimento de verdadeiras escolas que me abriram caminhos e me possibilitaram aprender coisas que jamais imaginei. Cada cantinho visitado, e-mail e mensagem de texto trocada acendeu, em mim, o desejo de aprofundar os estudos em cada contexto e conceito investigado.

Agradeço à curadora Marcia Fortes, pelo envio de livros e referências; à Rosangela e Nelson Pegoraro, pela disponibilidade e pela troca de documentos e informações; à professora-artista Aline De Noni, por, mais uma vez, me auxiliar no levantamento dos dados; à museóloga Angela Peyerl, que sempre se dispôs a ajudar em tudo que precisei, a destacar, com os contatos e referências; à professora Kamilla da Silva Rovaris, pela coleta de imagens, informações e contextos, bem como troca de desabafos, angústias, incentivos e investigações; e à artista, professora, produtora cultural e curadora Daniele Zacarão, por todos os esclarecimentos, indicações, considerações e dados.

De forma especial, agradeço à artista Cristina Canale, pelo carinho, disponibilidade, atenção e consideração à nossa pesquisa. Sua colaboração foi essencial para as análises e amarrações do último capítulo dessa dissertação. Por fim, deixo registrada a minha gratidão a José Orlando Portugal Danti, companheiro de Salvio Daré, que foi o responsável em nos ajudar a tirar a história deste artista do esquecimento. Mesmo lembrando e revivendo assuntos delicados, Danti nos possibilitou momentos incríveis durante as investigações, sempre se colocando à disposição para esclarecer qualquer dúvida. Ele se tornou uma das mais importantes

fontes para o desenvolvimento de nossas análises. Suas palavras exalavam amor, sabedoria e muito zelo. Infelizmente, no dia 30 de novembro de 2020, em meio a finalização dessa dissertação, Danti nos deixou, vítima de complicações cardíacas. Ele foi ao encontro de Daré, dias após finalizarmos a análise deste em nossos estudos. Sou eternamente grato e dedico cada palavra exposta em sua memória. De onde estiver, espero que esteja feliz e satisfeito com nosso trabalho.

Finalmente, a todos os citados e aos que, porventura, tenhamos esquecido, agradecemos por todo envolvimento, suporte e estímulo, bem como por acreditarem em nossa pesquisa e em mim.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo problematizar a produção artística do extremo sul catarinense, identificando seus principais desafios e potencialidades patrimoniais. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, bibliográfica, interdisciplinar e que se apropriou da metodologia da história oral para compor uma coleção de entrevistas com artistas e produtores culturais da referida região. A dissertação encontra-se dividida em quatro capítulos. No primeiro está a introdução, em que expusemos o percurso metodológico utilizado, as relações entre pesquisa e pesquisador, arte e ciência e os [des]encontros na trajetória das coletas e análise dos dados. No capítulo intitulado "Poética contemporânea no Extremo Sul Catarinense: entre contextos e conceitos", desenvolvemos uma discussão sobre a transição histórica entre arte moderna e contemporânea e evidências de suas conexões com o contexto artístico daquela região, particularmente suas influências na produção artística. Nessa discussão, estabelecemos diálogo com os trabalhos de Neumaier (2018), Isoppo (2009), Cocchiarale (2006), Cauquelin (2005), Rajchman (2011), Peyerl (2019) e Pereira (2018). Já no capítulo "[Re]Memorabilias Conceituais: Potencialidades do Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense", articulamos agrupamentos poéticos, analisando fragmentos da produção dos artistas pesquisados nesta dissertação. Para melhor desenvolvimento destas investigações, dividimos esta parte em subcapítulos temáticos, que tratam da produção de: Gilberto Pegoraro, Jussara Guimarães, A. Neumaier, Odete Calderan e Simone Milak; Edi Balod e Alexandre Rocha; Janor Vasconcelos, Silemar Silva, Rosângela Becker, Daniele Zacarão e Helen Rampinelli; Alan Cichela, Bel Duarte e Mahira Silveira; Honorato, João Miot e Malu Dal Pont. Por fim, no capítulo intitulado "O Patrimônio Artístico no Extremo Sul Catarinense: desafios, legitimação e contemporaneidade", situamos e apresentamos algumas tensões entre patrimônio e arte, reconhecimento e visibilidade, pertencimento e identidade cultural, bem como questionamos os processos de institucionalização e excepcionalidade da arte contemporânea, tomando como referência tanto a produção dos artistas analisados, quanto as reflexões presentes nos trabalhos de Coli (2012), Heinich (2009, 2011, 2014a, 2014b e 2016), Gonçalves (2013), Ribeiro (2012), Fonseca (2009), entre outros. Trouxemos as trajetórias de Berenice Gorini, Jorge Ferro, Salvio Daré, Letícia Cardoso e Elke Hülse, além da única produção artística tombada na região e dos monumentos públicos não tombados de Jussara e Pegoraro. Identificamos também que a visibilidade, o respeito ao artista, e à sua produção, as políticas públicas, a educação patrimonial, a conscientização artístico-cultural, a acessibilidade, iniciativas de fomento às artes, à formação, os recursos, o engajamento social, a proposição de leis em prol da arte, cultura e patrimônio, na maioria dos municípios, parecem mais urgentes do que os próprios processos de patrimonialização da arte contemporânea na região do extremo sul catarinense. Além disso, o patrimônio cultural é visto como sinônimo de consequência provinda da trajetória legitimada do artista, sendo pouco discutido a partir de suas próprias produções e trajetórias.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural; Arte; Patrimônio Artístico; Extremo Sul Catarinense.

ABSTRACT

This master's thesis aims to discusses the artistic production of the Southernmost of Santa Catarina, identifying its main challenges and heritage potential. It is a qualitative, bibliographic, interdisciplinary research that utilized the methodology of oral history to compose a collection of interviews with artists and cultural producers in the region. This master is divided into four chapters. The first is the introduction, in which we exposed the methodological path used, the relationships between research and researcher, art and science and the [dis] encounters in the trajectory of collections and data analysis. In the chapter entitled "Contemporary poetics in the Southernmost of Santa Catarina: among contexts and concepts", we present a discussion on the historic transition between modern and contemporary art, identifying evidence of its dialogue with the artistic context of that region, particularly its influences on artistic production. In this discussion, we undertake a dialogue with the works of Neumaier (2018), Isoppo (2009), Cocchiarale (2006), Cauquelin (2005), Rajchman (2011), Peyerl (2019), and Pereira (2018). In the chapter "[Re]Conceptual Memorabilias: Potentialities of the Artistic Heritage of the Southernmost of Santa Catarina" we present a discussion about groupings of poetics, analyzing fragments of the production of the artists studied in this thesis. For better development of the analyses, we divide this section in thematic sub-chapters, which deal with the production of Gilberto Pegoraro, Jussara Guimarães, A. Neumaier, Odete Calderan and Simone Milak; Edi Balod and Alexandre Rocha; Janor Vasconcelos, Silemar Silva, Rosângela Becker, Daniele Zacarão and Helen Rampinelli; Alan Cichela, Bel Duarte and Mahira Silveira; Honorato, João Miot and Malu Dal Pont. Finally, in the chapter "Artistic Heritage in the Southernmost of Santa Catarina: challenges, legitimation, and contemporaneity", we situated and presented some of the tensions between heritage and art, recognition and visibility, belonging and cultural identity, as well as questioned the processes of institutionalization and exceptionality of contemporary art, taking in account the reflections present in Coli (2012), Heinich (2009, 2011, 2014a, 2014b and 2016), Gonçalves (2013), Ribeiro (2012), Fonseca (2009) and among others. We brought history of Berenice Gorini, Jorge Ferro, Salvio Daré, Letícia Cardoso, and Elke Hülse, along with the only artistic production heritage listed in that region and the unpublished public monuments by Jussara and Pegoraro. We also identified that visibility, respect for the artist and his production, public policies, heritage education, artistic and cultural awareness, accessibility, initiatives to promote the arts, training, resources, social engagement, the proposition of laws in favor of art, culture and heritage, in several municipalities, seem more urgent than the processes of patrimonialization of contemporary art in the Southernmost of Santa Catarina. In addition, cultural heritage is seen as a synonym for consequences arising from the artist's legitimate trajectory, with diminish discussion from its own productions and trajectories.

Keywords: Cultural heritage; Art; Artistic heritage; Southernmost of Santa Catarina.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa das cidades que compreendem o extremo sul catarinense nesta pesquisa. 38
Figura 2 - Sérgio Honorato. As Bruxas roubam a lancha baleeira de um pescador da Ilha, 2000. Mosaico cerâmico [sem registros de dimensão]. Urussanga/SC. 62
Figura 3 - Sérgio Honorato. Ilha da Velha Figueira, 2000. Mosaico cerâmico [sem registros de dimensão]. Urussanga/SC. 62
Figura 4 - Willy Zumblick. Desabamento da Mina – Criciúma, 1970. Óleo s/ tela, 140 x 125 cm. Museu Willy Zumblick - Tubarão/SC. 71
Figura 5 - Alan Cichela. Carvão Barroco, 2017. Carvão vegetal s/ papel, 60 x 67 cm. III Coletiva de Artistas do Sul – Criciúma/SC. 73
Figura 6 - Jussara Guimarães. Sem título, s/d. Cerâmica, 9,5 x 9,5 x 0,5 cm [cada peça]. Acervo Particular – Laguna/SC. 78
Figura 7 - Mahira Silveira. Sem título, 2017. Fotografia [sem registros de dimensão]. Criciúma/SC. 79
Figura 8 - Mahira Silveira. Sem título, 2017. Fotografia [sem registros de dimensão]. Criciúma/SC. 79
Figura 9 - Mahira Silveira. Sem título, 2017. Fotografia [sem registros de dimensão]. Criciúma/SC. 80
Figura 10 - Mahira Silveira. Sem título, 2017. Fotografia [sem registros de dimensão]. Criciúma/SC. 80
Figura 11 - Edi Balod. Memorabilia, s/d. Instalação artística com materiais variados [sem registros de dimensão]. Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC. 87
Figura 12 - Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC. 88
Figura 13 - Jussara Guimarães, c.2010. 93
Figura 14 - Gilberto Pegoraro, c.1980. 93
Figura 15 - Gilberto Pegoraro. Sem título, s/d. Pintura s/ parede, 62 x 49 cm. Ateliê de Gravura e Pesquisa – UNESC, Criciúma/SC. 95
Figura 16 - Gilberto Pegoraro. Sem título, s/d. Pintura s/ parede, 54 x 32 cm. Ateliê de Gravura e Pesquisa – UNESC, Criciúma/SC. 95
Figura 17 - Jussara Guimarães. Sem título, s/d. Cerâmica [sem registros de dimensão]. Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC. 96

Figura 18 - Jussara Guimarães. Sem título, c.2011. Escultura cerâmica [sem registros de dimensão]. Studyo Pachamama – Criciúma/SC.....97
Figura 19 - Jussara Guimarães. Sem título, c.2011. Escultura cerâmica [sem registros de dimensão]. Studyo Pachamama – Criciúma/SC.....97
Figura 20 - Jussara Guimarães. Sem título, c.2011. Cerâmica [sem registros de dimensão]. Studyo Pachamama – Criciúma/SC.....98
Figura 21 - Jussara Guimarães. Sem título, c.2011. Assemblage [sem registros de dimensão]. Studyo Pachamama – Criciúma/SC.....98
Figura 22 - Gilberto Pegoraro. Sem título, c. 1990. Escultura [sem registros de dimensão]. Porto Alegre/RS. 99
Figura 23 - Gilberto Pegoraro. Sem título, c. 1990. Escultura [sem registros de dimensão]. Porto Alegre/RS. 99
Figura 24 - Gilberto Pegoraro. Sem título, c. 1990. Escultura [sem registros de dimensão]. Porto Alegre/RS. 99
Figura 25 - Gilberto Pegoraro retocando a pintura de um dos Orixás em seu ateliê em Porto Alegre/RS [detalhe 1], c.2003. 100
Figura 26 - Gilberto Pegoraro e os Orixás em seu ateliê em Porto Alegre/RS [detalhe 2], c.2003.....100
Figura 27 - Gilberto Pegoraro e os Orixás em seu ateliê em Porto Alegre/RS [detalhe 3], c.2003.....100
Figura 28 - Gilberto Pegoraro. Oxossi, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm. 101
Figura 29 - Gilberto Pegoraro. Ibeji, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm. 101
Figura 30 - Gilberto Pegoraro. Axabô, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm. 101
Figura 31 - Gilberto Pegoraro. Omulu, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm. 101
Figura 32 - Gilberto Pegoraro. Bayanni, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm. 101
Figura 33 - Gilberto Pegoraro. Babá Obaolá, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm. 101
Figura 34 – Gilberto Pegoraro. Ibualama, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm. 102
Figura 35 - Gilberto Pegoraro. Iansan, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm. 102
Figura 36 - Gilberto Pegoraro. Iemanjá, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm. 102
Figura 37 - Angélica Neumaier. Objeto-Impregnante I, 2015. Poliéster serigráfico e costura [sem registros de dimensões]. 104
Figura 38 - Angélica Neumaier. Objeto-Impregnante III, 2015. Poliéster serigráfico e costura [sem registros de dimensões]. 105

Figura 39 - Angélica Neumaier. Série Circular, 2014. Poliéster serigráfico e costura [sem registros de dimensões].....106
Figura 40 - Odete Calderan. Inventário para Terras, 2015. Materiais variados [sem registros de dimensões]. 108
Figura 41 - Exposição Tecer no Tempo, 2016. Odete Calderan e Angélica Neumaier. Porto Alegre/RS. 109
Figura 42 - Odete Calderan. 100% Terra: Projeto Escambo, 2020. Instalação artística [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.....110
Figura 43 - Simone Milak. Relicários (Série Impressões da Paisagem), 2016. Cerâmica, tamanhos variados (referência: 12 x 17,5 cm). Ateliê de Simone Milak – Criciúma/SC. 113
Figura 44 – Simone Milak. Sem título (Série Impressões da Paisagem), 2017. Cerâmica, 5 x 5 cm cada peça. Ateliê de Simone Milak – Criciúma/SC.....113
Figura 45 – Simone Milak. Brotos/Casulos, 2014-2015. Instalação artística, tamanhos variados (referência: 200 x 150 cm ao todo). Praça Nereu Ramos – Criciúma/SC. [Plano aberto]. 114
Figura 46 - Simone Milak. Brotos/Casulos, 2014-2015. Cerâmica, peças com tamanhos variados (referência: 10 x 6 cm cada). Ateliê de Simone Milak – Criciúma/SC. [Plano detalhe]. 114
Figura 47 - Simone Milak. Gaveta de Memórias, 2015. Escultura, 40 x 42 x 15 cm. Criciúma/SC. 115
Figura 48 - Morro dos Conventos, Araranguá/SC. 116
Figura 49 - Ilhas, Araranguá/SC. 117
Figura 50 - Foz do Rio Araranguá. 117
Figura 51 - Edi Balod e o mancal coletado em Ilhas, 2020. Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC. 118
Figura 52 - Edi Balod e uma de suas assemblages, 2020 – Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC. 120
Figura 53 - Edi Balod. Sem título, s/d. Assemblage: tela, madeira, corda, tecido, plástico, papel e linhas variadas. [Sem registros de dimensões]. – Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC. 120
Figura 54 - Edi Balod. Série Morro, por ti de Amores, 2000-2020. Instalação artística, tamanhos variados (referência: 200 x 200 cm). Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC. 121

Figura 55 - Alexandre Rocha. Três Pescadores – a volta, 1996. Acrílico s/ tela, 70 x 80 cm. Araranguá/SC. 122
Figura 56 - Alexandre Rocha. Tainhas: Olha o Peixe, 2013. Acrílico s/ tela, 70 x 60 cm. Araranguá/SC. 123
Figura 57 - Alexandre Rocha. Os Retirantes, 2018. Técnica mista s/ papel, 32,5 x 36 cm. Morro Grande/SC. 124
Figura 58 - Alexandre Rocha e as fotografias de indígenas em seu ateliê em Araranguá/SC, 2020. 125
Figura 59 - Alexandre Rocha. Grafismos – estudos, 2019. Técnica mista s/ papel. 104 x 68 cm. Araranguá/SC. 126
Figura 60 - Edi Balod. Sem título, s/d. Desenho s/ madeira [sem registros de dimensões]. Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC. 128
Figura 61 - Alexandre Rocha. Os Marisqueiros: [Re]existentes, 1996. Acrílica s/ tela, 80 x 70 cm. Araranguá/SC. 129
Figura 62 - Edi Balod e suas produções sobre a extração do carvão em Criciúma/SC, 2020. 133
Figura 63 - Edi Balod. Minas e Mineiros, s/d. Carvão vegetal e spray s/ tela [sem registros de dimensões]. Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC. 134
Figura 64 - Janor Vasconcelos. Tormento e Fé, 2013. Cerâmica e óxidos, 29 x 29 cm. Criciúma/SC. 136
Figura 65 - Janor Vasconcelos. Perfuratrizes, 2013. Nanquim s/ papel, 29 x 2800 cm. Criciúma/SC. [Plano detalhe]. 137
Figura 66 - Janor Vasconcelos. Perfuratrizes, 2013. Nanquim s/ papel, 29 x 2800 cm. Criciúma/SC. [Plano aberto]. 138
Figura 67 - Janor Vasconcelos. Perfuratrizes, 2013. Instalação artística [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC. 139
Figura 68 - Silemar Silva, Virgínia Yunes e Simone Coelho. Deixando Marcas, 2004 [fragmento]. 30 minutos e 43 segundos. Criciúma/SC. 140
Figura 69 - Silemar Silva, Virgínia Yunes e Simone Coelho. Deixando Marcas, 2004. Fotografia [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC. 141
Figura 70 - Clipagem da reportagem do Diário Catarinense sobre a exposição “Trilhos” de Edi Balod, 2001. 142
Figura 71 - Rosângela Becker. Coletadora de Ácidos, 2008. Fotografia, 20 x 25 cm. Criciúma/SC. 144

Figura 72 - Rosângela Becker. Coletadora de Ácidos, 2008. Fotografia, 20 x 25 cm. Criciúma/SC. 145
Figura 73 - Rosângela Becker. Confrontando os Territórios, 2008. Fotografia, 70 x 50 cm. Criciúma/SC. 146
Figura 74 - Rosângela Becker. Suspiros Suspirados, 2008. Instalação artística [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC. 147
Figura 75 - Daniele Zacarão. Museu de Arte de Cresciuma, 2020. Instalação [sem registros de dimensões] – Galeria Willy Zumblick, Criciúma/SC. [Plano aberto]. 149
Figura 76 - Daniele Zacarão. Museu de Arte de Cresciuma, 2020. Instalação [sem registros de dimensões] – Galeria Willy Zumblick, Criciúma/SC. [Plano detalhe]. ..149
Figura 77 - Daniele Zacarão. Museu de Arte de Cresciuma, 2020. Instalação [sem registros de dimensões] – Galeria Willy Zumblick, Criciúma/SC. [Plano detalhe – identificação do “museu”]. 150
Figura 78 - Daniele Zacarão. Rio Criciúma: instruções para escuta, 2015. Instalação artística [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC. 151
Figura 79 - Placas-cavaletes do “Rio Criciúma: instruções para escuta” apreendidas pela Polícia Militar em Criciúma/SC, 2015. 152
Figura 80 - Mére-Hélen. Estorvo I, 2002 [plano detalhe]. Instalação com fios de Nylon, 300 x 200 x 250 cm. Criciúma/SC. 155
Figura 81 - Mére-Hélen. Estorvo II, 2002 [plano detalhe]. Instalação com fios de Nylon e jornais, 400 x 220 x 300 cm. Criciúma/SC.....156
Figura 82 - Helen Rampinelli. Sem título, s/d. Acrílico s/ tela [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC. 157
Figura 83 - Helen Rampinelli. Registro, 2012 [plano aberto]. Instalação artística [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC. 158
Figura 84 - Helen Rampinelli. Registro, 2012 [plano detalhe]. Instalação artística [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC. 158
Figura 85 - Alan Cichela. Sem título, 2019. Lápis de cor e caneta hidrocor sobre papel. Criciúma/SC. 159
Figura 86 - Alan Cichela. Sem título, 2019. Lápis, caneta hidrocor e giz de cera sobre papel. Criciúma/SC. 159
Figura 87 - Alan Cichela. Sem título, 2019. Nanquim sobre papel. Criciúma/SC. ..160
Figura 88 - Alan Cichela. Sem título, 2019. Nanquim sobre papel. Criciúma/SC. ..160

Figura 89 - Alan Cichela. Os Amores, s/d. Nanquim sobre página de livro, intervenção [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.....162
Figura 90 - Alan Cichela. Os Amores, s/d. Nanquim sobre página de livro, intervenção [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.....163
Figura 91 - Alan Cichela. Musas, 2016. Grafite e caneta sobre papel [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC. 164
Figura 92 - Mahira Silveira. Vendo este Corpo, 2012. Performance. Criciúma/SC.166
Figura 93 - Bel Duarte. Santa Bárbara, 2017 [matriz perdida]. Xilogravura [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC. 171
Figura 94 - Bel Duarte. Santa Priscila, 2018. Xilogravura [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC. 172
Figura 95 - Mahira Silveira. Salmos, 2014. Postagem em rede social. Criciúma/SC. 174
Figura 96 - Mahira Silveira. Criciúma/SC. Templo Conservador da Graça do Senhor, 2014. Postagem em rede social. Criciúma/SC. 175
Figura 97 - Mahira Silveira. Templo Conservador da Graça do Senhor, 2014. Impressão, 10 x 20 cm. Criciúma/SC. 176
Figura 98 - Mahira Silveira. Bíblia Consagrada por Mahira, 2014. Caderno, 14,8 x 21 cm. Criciúma/SC. 177
Figura 99 - Mahira Silveira. Templo Conservador da Graça do Senhor, 2014. Performance. Criciúma/SC. 177
Figura 100 - Bel Duarte. Zulma: A Pedagoga Exonerada, s/d. Quadrinhos s/ papel, 21 x 29,5 cm. Criciúma/SC. 178
Figura 101 - Sérgio Honorato. Aniversário de Rauzete, s/d. Tirinha, nanquim s/ papel [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.....180
Figura 102 - Sérgio Honorato. Edi Balod, s/d. Caricatura, lápis e pastel s/ papel, 21 x 29,7 cm. Criciúma/SC. 181
Figura 103 - Sérgio Honorato. Marcelo, s/d. Caricatura, lápis e pastel s/ papel, 21 x 29,7 cm. Criciúma/SC. 182
Figura 104 - Sérgio Honorato. Angélica, s/d. Caricatura, nanquim s/ papel, 21 x 29,7 cm. Criciúma/SC. 182
Figura 105 - Sérgio Honorato. Vendedor de Algodão Doce, 2001. Mosaico cerâmico e acrílica s/ madeira [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.....183

Figura 106 - João Miot. Hey, esse emprego é meu, 2019. Acrílico e nanquim s/papel [sem registros de dimensões]. Araranguá/SC. 184
Figura 107 - João Miot. Sem título, 2019. Instalação [sem registros de dimensões]. Araranguá/SC.....185
Figura 108 - João Miot. Sem título, 2019 [detalhe 1]. Instalação [sem registros de dimensões]. Araranguá/SC. 185
Figura 109 - João Miot. Sem título, 2019 [detalhe 2]. Instalação [sem registros de dimensões]. Araranguá/SC. 185
Figura 110 - João Miot. Casa da Cultura, 2018. Acrílico s/ tela [sem registros de dimensões]. Araranguá/SC. 186
Figura 111 - Malu Dal Pont. Sem título, 2015. Fotografia em arquivo digital. Meleiro/SC.....187
Figura 112 - Malu Dal Pont. Sem título, 2015. Fotografia em arquivo digital. Meleiro/SC.....188
Figura 113 - Malu Dal Pont. Sem título, 2015. Fotografia em arquivo digital. Meleiro/SC.....188
Figura 114 - Malu Dal Pont. Sem título, 2015. Fotografia em arquivo digital. Meleiro/SC.....188
Figura 115 - Malu Dal Pont. Walter White (Breaking Bad), 2019. Aquarela e nanquim s/ papel, 21 x 29,7 cm. Meleiro/SC.....189
Figura 116 - Malu Dal Pont. Abstratos, s/d. Aquarela e nanquim s/ papel, tamanhos diversos (referência: 21 x 29,7 cm). Meleiro/SC.....190
Figura 117 - Pregos, dormentes e parafusos da Ferrovia Tereza Cristina, nas instalações de Edi Balod, 2020. Espaço Toque de Arte – UNESC, Criciúma/SC. ..200
Figura 118 - Jussara Guimarães. Cruz São Paulo Apóstolo, c.1994. Cerâmica, madeira, ferro e vidro, 800 cm x 400 cm. Criciúma/SC. 203
Figura 119 - Jussara Guimarães. Esboço Cruz São Paulo Apóstolo, c.1994. Lápis s/ papel [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.....204
Figura 120 - Detalhes da Cruz São Paulo Apóstolo de Jussara Guimarães. 205
Figura 121 - Comparativo entre a Cruz de Jussara Guimarães e os Orixás de Gilberto Pegoraro.....206
Figura 122 - Sérgio Honorato. Sem título, 2019. Nanquim s/ papel, 21 x 29 cm. Criciúma/SC. 212

Figura 123 - Gilberto Pegoraro. Monumento ao Centenário da Imigração Italiana, 1978. Concreto, argila e ferro, 675 x 10 x 195 cm [total] e 165 x 16 x 215 cm [escultura] – Urussanga/SC. 223
Figura 124 - Gilberto Pegoraro produzindo o Monumento ao Centenário da Imigração Italiana, no chão da garagem da Prefeitura Municipal de Urussanga/SC em 1978 [detalhe 1].....224
Figura 125 - Gilberto Pegoraro produzindo o Monumento ao Centenário da Imigração Italiana, no chão da garagem da Prefeitura Municipal de Urussanga/SC em 1978 [detalhe 2].....224
Figura 126 - Gilberto Pegoraro produzindo o Monumento ao Centenário da Imigração Italiana, no chão da garagem da Prefeitura Municipal de Urussanga/SC em 1978 [detalhe 3].....224
Figura 127 - Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro e Vilmar Kestering. Painéis Cerâmicos do Memorial Dino Gorini, 1995. Cerâmica, 25 m². Criciúma/SC [detalhe 1]. 225
Figura 128 - Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro e Vilmar Kestering. Painéis Cerâmicos do Memorial Dino Gorini, 1995. Cerâmica, 25 m². Criciúma/SC [detalhe 2]. 226
Figura 129 - Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro e Vilmar Kestering. Painéis Cerâmicos do Memorial Dino Gorini, 1995. Cerâmica, 25 m². Criciúma/SC [detalhe 3]. 227
Figura 130 – Berenice Gorini. Da semente e da Terra, s/d. Escultura (fibra natural), 177 x 99 x 80 cm. Museu de Arte de Santa Catarina – Florianópolis/SC. 230
Figura 131 - Berenice Gorini. Manequim veste ritual, 1977. Escultura (fibra natural), 350 x 110 x 110 cm. Museu de Arte de Santa Catarina – Florianópolis/SC. 231
Figura 132 - Berenice Gorini. Sem título, c.1967. Óleo s/ tela, 64,5 x 80 cm. Acervo da Prefeitura Municipal de Criciúma.....232
Figura 133 - Berenice Gorini. Sem título [esquerda], c.1976. Escultura (fibra natural), 145 x 58 x 41 cm. Rainha [direita], c.1976. Escultura (fibra natural), 134 x 42 x 53 cm. Prefeitura Municipal de Criciúma/SC.....234
Figura 134 - Esculturas danificadas e amontoadas de Berenice Gorini, 2020. 235
Figura 135 - Jorge Ferro. Nodu Vitale, Vitale Nodu, 1999. Escultura em ferro, 20 x 20 x 450 cm. Museu de Arte de Santa Catarina – Florianópolis/SC.....238

Figura 136 - Jorge Ferro. Sem título, 1998. Escultura em ferro e cera de abelha, 19 x 49 x 19 cm. Museu de Arte de Santa Catarina – Florianópolis/SC.....239
Figura 137 - Jorge Ferro. Fita Contínua, c.2000. Escultura em ferro fundido, 203 x 176 x 150 cm. Criciúma/SC.....241
Figura 138 - Jorge Ferro. Fita Contínua, c.2000. Escultura em ferro fundido, 203 x 176 x 150 cm. Criciúma/SC [detalhe]. 242
Figura 139 - Produção de Jorge Ferro com camada de spray dourado na 31ª Festa das Etnias de Criciúma/SC.....243
Figura 140 - Salvio Daré concedendo entrevista ao programa “Arte é Investimento”, na extinta TV Corcovado, em 21 de junho de 1989, na exposição “Salvio Daré – Pinturas Abstratas”. 248
Figura 141 - Salvio Daré. Sem título, 1988. Esmalte s/ tela, 200 x 330 cm. Acervo particular.....250
Figura 142 - Salvio Daré. S6, 1991. Esmalte e verniz s/ tela, 200 x 220 cm. Acervo particular.....251
Figura 143 - Salvio Daré. Anunciação II, 1991. Esmalte s/ tela, 200 x 380 cm. Acervo particular.....252
Figura 144 - Salvio Daré. Sem título, 1996. Esmalte s/ papel, 32 x 44,5 cm. Acervo particular.....253
Figura 145 - Fragmentos de pinturas em lona de Salvio Daré danificadas, 2020. .256
Figura 146 - Salvio Daré. Sem título, 1996. Óleo e esmalte s/ tela, 200 x 190 cm. 258
Figura 147 - Elke Hülse. Mar de Cores, 2002. Tapeçaria [sem registos de dimensões]. Acervo Fundação Cultural de Criciúma. 261
Figura 148 - Elke Hülse. Nancy, 2013. Tapeçaria, 40 x 30 cm. Acervo particular. .262
Figura 149 - Elke Hülse. Monike, 2011. Tapeçaria, 40 x 30 cm. Acervo particular. 262
Figura 150 - Elke Hülse. Era uma vez...Once upon a time... Es war einmal..., 2014. Tapeçaria, 25 x 150 x 25 cm. 263
Figura 151 - Elke Hülse. Era uma vez...Once upon a time... Es war einmal..., 2014. Tapeçaria, 25 x 150 x 25 cm [detalhe]. 264
Figura 152 - Elke Hülse. Kinder Glauben (Children Believe), 2016. Tapeçaria, 150 x 150 cm. 265
Figura 153 - Elke Hülse. Girls Everywhere Girls, 2018-2019. Tapeçaria, 76 x 50 cm. 267

Figura 154 - Elke Hülse. Girls Everywhere Girls, 2018-2019. Tapeçaria, 76 x 50 cm. 267
Figura 155 - Letícia Cardoso. Sem título, 2000. Óleo s/ tela, 160 x 160 cm. MASC. 269
Figura 156 - Letícia Cardoso. Como capturar o vento?, 2001 [fragmento]. Vídeo. Itaú Cultural – São Paulo. 270
Figura 157 - Letícia Cardoso. Desenhos do Mar, 2000-2005. Fotografia [sem registros de dimensões]. Florianópolis/SC. 272
Figura 158 - Letícia Cardoso. 3 pontas no bosque, 2012. Registro de performance (fotografia digital) [sem registros de dimensões]. Florianópolis/SC. 273

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACAP – Associação Catarinense dos Artistas Plásticos

AIDS - Síndrome da Imunodeficiência Adquirida

AMESC – Associação dos Municípios do Extremo Sul Catarinense

AMREC – Associação dos Municípios da Região Carbonífera

AMUREL – Associação de Municípios da Região de Laguna

ASCAV – Associação Sul Catarinense de Artistas Visuais

ATA – American Tapestry Alliance

BADESC – Agência de Fomento do Estado de Santa Catarina S.A.

BADEP – Banco de Desenvolvimento do Paraná

CAAE – Certificado de Apresentação para Apreciação Ética

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CC SP – Centro Cultura São Paulo

CECRISA – Revestimentos Cerâmicos S.A

CESACA - Cerâmica Santa Catarina Ltda

CEUSA – Cerâmica Urussanga S.A

CNP – Conselho Nacional do Petróleo

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CNS – Conselho Nacional de Saúde

CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil

DNPM - Departamento Nacional de Produção Mineral

EAV – Escola de Artes Visuais do Parque Lage

EBA/UFRJ – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

EC – Emenda Constitucional

EUA – Estados Unidos da América

FUCRI – Fundação Educacional de Criciúma

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LHO – Laboratório de História Oral da UNIVILLE

MAB FAAP – Museu de Arte Brasileira

MAB – Museu de Arte de Blumenau

MAC-PR – Museu de Arte Contemporânea de Curitiba

MAC-RS – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul

MAC-USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MAJ – Museu de Arte de Joinville

MAMF – Museu de Arte Moderna de Florianópolis

MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul

MASC - Museu de Arte de Santa Catarina

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MnBA – Museu Nacional de Belas Artes

MON – Museu Oscar Niemeyer

NIBP – Número de Incorporação de Bem Patrimonial

PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura

PROPEX - Pró-Reitoria de Pós-Graduação de Pesquisa e Extensão

PUC-RS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

SATC - Associação Beneficente da Indústria Carbonífera de Santa Catarina

SESC – Serviço Social do Comércio

SOU - Semana de Ocupação Urbana

SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

UFSM – Universidade Federal de Santa Maria

UNESC – Universidade do Extremo Sul Catarinense

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

UNIVILLE – Universidade da Região de Joinville

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Artistas conteúdos/participantes do projeto Morro Grande em Arte (2014-2019). 35
Quadro 2 - Instituições contactadas via e-mail. 39
Quadro 3 - Lista de Patrimônios Culturais Municipais tombados em Criciúma. 197
Quadro 4 - Lista de Presidentes da Fundação Cultural de Criciúma (1993-2020). 211

LISTA DE APÊNDICES

APÊNDICE A - Questionário-base para as entrevistas com artistas. 311
APÊNDICE B - Questionário-base para entrevistas com produtores culturais. 312
APÊNDICE C - Tabela de Entrevistados. 313
APÊNDICE D - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). 318
APÊNDICE E - QR Codes com material complementar dos artistas. 320

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A - Parecer Consubstanciado do CEP – UNIVILLE e Plataforma Brasil (página 1). 327
ANEXO B - Parecer Consubstanciado do CEP – UNIVILLE e Plataforma Brasil (página 2). 328
ANEXO C - Parecer Consubstanciado do CEP – UNIVILLE e Plataforma Brasil (página 3). 329

SUMÁRIO

1 PARA COMEÇO DE CONVERSA: RELAÇÕES ENTRE PESQUISA E PESQUISADOR 30

1.1 Percurso metodológico da pesquisa 40

1.2 Desvios, [des]encontros e diálogos 44

2 POÉTICA CONTEMPORÂNEA NO EXTREMO SUL CATARINENSE: ENTRE CONTEXTOS E CONCEITOS 49

3 [RE]MEMORABILIAS CONCEITUAIS: POTENCIALIDADES DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO DO EXTREMO SUL CATARINENSE 85

3.1 Mateando conexões: a [migra]ação dos artistas gaúchos em Criciúma 92

3.1.1 Processos Cerâmicos: o intercâmbio cultural entre Jussara Guimarães e Simone Milak 112

3.2 Antropo[fagia]logia cultural: histórias, memórias e imbricamentos contemporâneos 116

3.3 Galerias de *Cresciuma*: entre trilhos, carvão e problematizações 131

3.3.1 Helen Rampinelli Galeria Ateliê 153

3.4 Feminino e feminismos: entre [xilo]gravuras, quadrinhos e performance 159

3.5 Cotidiano[s]: pessoas e lugares 179

4 O PATRIMÔNIO ARTÍSTICO NO EXTREMO SUL CATARINENSE: DESAFIOS, LEGITIMAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE 192

4.1 A “cruz” do artista: patrimonialização, reconhecimento e desencadeamentos de [in]visibilidade 203

4.1.1 Deslocamentos biográficos: entre fluxos migratórios, monumentos e os círculos de [re]conhecimento 223

4.1.1.1 Círculos de [Re]conhecimento: os casos de Berenice Gorini e Jorge Ferro 228

4.1.1.2 Salvio Daré: entre “excepcionalidade” artística, patrimonialização e silenciamento 245

4.1.1.3 Elke Hülse e Letícia Cardoso: movimentação, conexões e contemporaneidade 259

4.2 Você considera a sua produção artística um patrimônio cultural? 275

CONSIDERAÇÕES FINAIS 285

REFERÊNCIAS.....292

APÊNDICES 310

ANEXOS 326

1 PARA COMEÇO DE CONVERSA: RELAÇÕES ENTRE PESQUISA E PESQUISADOR

> A arte [...] faz parte da vida das pessoas e patrimônio é isso. [...] É algo que pertence a gente. A arte pertence a gente! Alguns acessam, outros não, mas ela pertence e ela é patrimônio, maravilhoso inclusive. [...] Ressignificar os patrimônios é um trabalho da universidade e está sendo feito paulatinamente, mas a grande maioria da cidade [de Criciúma] não percebe o próprio patrimônio que tem. [...] E é um trabalho árduo, não é simples. [...] Tem que estudar, respeitar, resguardar, preservar, cuidar, enfim. [...] Eu acho que a cidade como um todo [...] não conhece e não reconhece os patrimônios, porque não os interessa (HONORATO, 2020, p.11).

Arte e Patrimônio Cultural estabelecem uma labiríntica relação que acompanha diretamente a complexidade de pensamento das sociedades contemporâneas e que, muitas vezes, se dá a partir da necessidade de pertencimento, de constituição de identidades e de reconhecimentos individuais e coletivos. A epígrafe vai ao encontro deste pensamento e cita que a arte e o patrimônio pertencem às pessoas ou que pelo menos assim deveria ser. Esta alocução é um excerto transcrito de uma das entrevistas realizadas nesta pesquisa e que se reporta diretamente à cidade de Criciúma/SC. A entrevistada é a professora doutora Aurélia Regina de Souza Honorato, coordenadora do *Curso de Artes Visuais* (Licenciatura e Bacharelado) da *Universidade do Extremo Sul Catarinense* (UNESC). Ao ser questionada se considerava a arte um patrimônio cultural, respondeu, sem titubear, que sim, como fizeram todos os outros entrevistados, além disso, em sua argumentação, pudemos destacar um vocábulo curioso: ressignificar. Apontado como um trabalho da universidade, a ressignificação surge como uma necessidade contemporânea de dar novos sentidos a o que é comum, àquilo que já foi definido como patrimônio, bem como os seus requisitos nos processos de tombamento. Além de analisar também o que não foi considerado patrimônio e que poderia ser. Nesse sentido, sabemos que, apesar de um edifício ser tombado, por exemplo, tal ação não garante diretamente sua proteção, eternização, reconhecimento e preservação. Esse processo é passível de muitos conflitos, que resultam no que Aurélia mencionou na epígrafe: “a grande maioria da cidade não percebe o próprio patrimônio que tem” (HONORATO, 2020,

p.11). Talvez isso justifique o abandono em que o *Centro Cultural Jorge Zanatta*[1] – sede da *Fundação Cultural de Criciúma* e importante espaço para a disseminação da arte no extremo sul catarinense - se encontrava, antes do seu fatídico incêndio em 2017. Palco de grandes exposições de renome nacional, o centro cultural vinha sofrendo com o abandono e a falta de conservação durante anos. A partir daí, artistas tomaram a frente, lutaram pelo espaço e, depois de muitas polêmicas, desencontros e falta de apoio, o local finalmente foi reformado e reaberto em 2018. Essas tensões se relacionam à falta de interesse por esses patrimônios, resultantes de motivos diversos, seja pela indiferença dos setores público e privado (e seus representantes) ou pelo descaso dos próprios habitantes do local. Isso acontece historicamente com a arte também. Voltamos a necessidade de ressignificar, mas também problematizar esses conflitos. Aliás, verbo este, que rege essa escrita por completo.

O objetivo principal dessa dissertação é problematizar a produção artística do extremo sul catarinense, identificando seus principais desafios e potencialidades patrimoniais[2]. Seus objetivos específicos são: contextualizar, de forma breve, a história da arte moderna e contemporânea, destacando os principais movimentos, artistas, obras, conceitos, contextos e referências em âmbito mundial, nacional e estadual, localizando o extremo sul catarinense e as influências em sua produção artística; pesquisar o histórico dos principais eventos, ações e movimentações na promoção da arte e cultura no/do extremo sul de Santa Catarina, enfatizando a produção contemporânea nesse contexto; constituir uma coleção de entrevistas orais sobre a relação entre arte e patrimônio no extremo sul de Santa Catarina, tomando como referência a metodologia da História Oral; e identificar a movimentação e as visibilidades da arte no/do Extremo Sul de Santa Catarina, assim como os projetos, os locais e as instituições promotoras, propondo criar um levantamento dessas ações, a fim de problematizá-las no campo do patrimônio cultural.

No entanto, por que foi escolhido o extremo sul catarinense? Por que pesquisar sobre arte contemporânea? Antes de mergulharmos no mundo estrutural da

---

[1]Prédio tombado enquanto patrimônio histórico municipal em 2007, localizado no centro de Criciúma/SC. Em 2012 foi interditado por problemas físicos e em 2017 sofreu um incêndio que destruiu boa parte de sua estrutura e o que ela abrigava. Foi reformado e reinaugurado em 2018. Nos capítulos 2 e 3, explanamos com maiores detalhes sobre este espaço.

[2]Pesquisa aprovada pelo Comitê de Ética da UNIVILLE no dia 30 de outubro de 2019, de acordo com a CNS 466/12, protocolada sob CAAE número 19937419.9.0000.5366 em concordância com o parecer consubstanciado nº 3.580.616. É financiada com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

academia, serão detalhados aqui alguns pontos importantes da escolha do tema e da relação entre pesquisa e pesquisador. Sou natural da cidade de Araranguá, localizada na região sul catarinense, e resido há treze anos em um pequeno município vizinho chamado Morro Grande. A partir desse ponto, peço licença para contar uma história pessoal que se relaciona diretamente com quem sou e o meu lugar de fala nesta produção.

Desde criança, a arte me inquieta e minhas lembranças, na sua maioria relacionadas a ela, estão sempre ligadas à escola. Pintei inúmeros desenhos impressos e/ou mimeografados, geralmente contendo imagens de personagens de filmes e desenhos animados, além de lembrancinhas e releituras travestidas de cópias. Contudo, não me considerava um bom desenhista e não via sentido nessas práticas. Chorava muito, principalmente por não conseguir fazer os trabalhos solicitados de maneira “bonita”. Não conhecia artistas catarinenses, nem brasileiros. Entendia o artista como um sábio de habilidades inalcançáveis. Viver de arte era viver a ingratidão, pois só depois da morte o artista viria a ser valorizado e/ou ficaria famoso, em minha perspectiva inicial.

Esse processo de construção de identidade se apresentava a mim de maneira penosa, pois não me reconhecia no mundo e tão pouco no mundo em que vivia. Meu lugar era chato, a escola era desestimulante, minhas ações eram banais e não existiam propósitos aparentes. O artista, a disciplina, a escola e o seu contexto pareciam distantes de mim. Não conseguia produzir como me era proposto, não atingia o nível de belo ideal, não me encaixava no círculo. A falta de conhecimento me fez entender que não havia potencialidade onde eu residia (se tratando de cidade, estado e país) e nem a possibilidade de ser diferente.

Apesar destas discrepâncias, tornei-me muito curioso e passei a pesquisar sobre múltiplos assuntos em livros e na internet. No último ano do Ensino Médio, decidi prestar vestibular para o curso de licenciatura em Artes Visuais na UNESC – localizada a aproximadamente 50 km de Morro Grande - na esperança de conhecer um universo para além daquilo que vinha aprendendo como arte na escola. Analisei a grade curricular previamente e me impressionei quando descobri que possivelmente aprenderia sobre arte contemporânea catarinense, então, desafiei-me a enfrentar meus preconceitos.

Em âmbito acadêmico (2012-2015), deparei-me com artistas contemporâneos vivos e acessíveis. Tive aulas com vários deles: Sérgio Honorato, Odete Calderan,

Alan Cichela, Angélica Neumaier, Letícia Cardoso, Bel Duarte, Cleandro Tombini, entre outros e, aos poucos, comecei a desconstruir a minha visão restrita, passando a entender a arte enquanto condição de vida. Conheci um mundo inexplorado e, a cada descoberta, tudo começava a fazer mais sentido para mim. De pressuposto mecânico, a arte se tornou inquietação, provocação, apropriação, desconstrução, ressignificação e potência de conhecimento. Minhas experiências com arte, a partir desse momento, aconteceram de forma significativa e me propuseram outro olhar. Descobri a arte contemporânea por intermédio de artistas catarinenses. Produções estas, que me modificaram.

Esses deslocamentos pessoais veem ao encontro com o que Nathalie Heinich (2011) expõe no texto *A Arte Contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia de valores*: "é próprio da arte contemporânea de vanguarda, no campo das artes plásticas, praticar uma desconstrução sistemática dos quadros mentais que delimitam tradicionalmente as fronteiras da arte" (HEINICH, 2011, p.77). Cita que, assim como outras fases, movimentos, artistas e circuitos culturais presentes ao longo da história, a arte contemporânea questiona, provoca e problematiza valores, princípios morais, éticos e religiosos, que vislumbram um processo de expansão das fronteiras tradicionais da sociedade e desconstroem os argumentos limítrofes. Apropria e ressignifica, ampliando um leque de possibilidades de interpretações e potencialidades dos diálogos provocantes entre obra, conceito, artista, apreciador, local etc. A autora complementa: "assim se evidenciam, pela sua negação, as estruturas cognitivas do senso comum em matéria de identificação dos objetos passíveis de avaliação estética" (HEINICH, 2011, p.77). Estes deslocamentos me fizeram problematizar novos modos de experienciar a produção artística contemporânea do extremo sul catarinense e me autoquestionar sobre os motivos dela estar distante das escolas e no círculo social das cidades da região.

Nas disciplinas de estágio obrigatório, descobri que algumas metodologias engessadas da minha época, enquanto aluno, ainda eram a realidade de algumas escolas, fundamentando ainda mais o abismo entre arte contemporânea e esses locais. No meu trabalho de conclusão de curso[3], pude constatar que esses

[3]TCC apresentado em 2015, para obtenção do título de licenciado em Artes Visuais (UNESC), intitulado "(Des)construindo estereótipos: uma conversa com professoras de artes e pedagogas da região da AMESC", sob orientação do professor Marcelo Feldhaus. Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/3708/1/Mikael%20Miziescki.pdf> Acesso em: 02 de junho de 2019.

estereótipos são uma espécie de dogma com interferências múltiplas, frutos, muitas vezes, de exigências e da falta de conhecimento. Além disso, pouquíssimas educadoras conheciam ou tiveram alguma experiência com a produção artística contemporânea de Santa Catarina, o que me preocupou muito e acendeu o meu desejo de escrever sobre a arte da minha região. Foi esse o meu primeiro contato com entrevistas.

Em 2014, me tornei professor de Artes da Escola Municipal de Ensino Fundamental Prefeito Dário Crepaldi (instituição que trabalho até hoje), na comunidade de Nova Roma em Morro Grande. Fiz um diagnóstico inicial e ouvi dos meus novos alunos o que já haviam aprendido na disciplina, o que consideravam arte, o que era mais chato, o que gostariam de aprender, quais as suas visões e as opiniões. Foi então que me deparei com um momento espantoso de *dèjà vu*, porque tudo me parecia familiar e os alunos, em sua maioria, entendiam a disciplina de Artes como eu a compreendia na idade e no lugar deles. Sabia-se mais sobre Vincent van Gogh (1853-1890) e Leonardo Da Vinci (1452-1519) do que Sérgio Honorato (1963-presente) e Angélica Neumaier (1966-presente), ambos vivos e morando a 50 km do município onde residem. Importante ressaltar, que não estou dizendo que não seja necessário estudar os artistas clássicos, mas sim, que além destes, é pertinente também compreender sobre o que há de arte ao nosso redor.

Dèjá vu este que me fez analisar minha profissão e o tamanho da responsabilidade em mim depositada. Comecei então a pesquisar de forma sucinta sobre a movimentação artística na região do extremo sul catarinense e sobre os principais atores e potencialidades. Descobri um novo universo junto aos meus alunos, principalmente com a criação do *Morro Grande em Arte*[4]: projeto que visa desconstruir estereótipos e oportunizar vivências relacionadas as diferentes linguagens artísticas, valorizando a cultura do Brasil, do estado de Santa Catarina e do município de Morro Grande, contemplando a história da arte como referencial teórico-prático e enaltecendo o processo criativo dos alunos na busca por refletir a disciplina enquanto produtora de conhecimento.

---

[4]O projeto foi vencedor do Prêmio Educador Nota 10, entre as dez melhores pesquisas da Educação Básica do Brasil em 2018. Além disso, foi semifinalista do Prêmio Arte na Escola no mesmo ano. O Ministério da Educação e o Gabinete da Presidência da República Federativa do Brasil, concederam o título de Cavalheiro da Ordem Nacional do Mérito Educativo a mim e aos meus outros nove colegas vencedores do prêmio. Página oficial do projeto: <https://www.facebook.com/morrograndeemarte/> Acesso em 20 de junho de 2019.

Surpreendi-me com a produção de meus alunos e com as relações que faziam a partir da arte de Willy Zumblick (1913-2008), Sérgio Honorato, Bel Duarte (1974-presente), Malu Dal Pont (1994-presente), entre outros. Não podia ficar só na escola, não podia ser só para nós. Foi então que resolvemos criar algo que o município nunca teve: um evento artístico, uma exposição. Tudo que nós produzimos em sala de aula (o resultado e o processo), é exposto no mês de novembro de cada ano, em uma mostra coletiva que se apropria de espaços disponíveis de Morro Grande, como salões comunitários, clubes e salões paroquiais. Desde 2014, nossas exposições mesclam produções de alunos das duas escolas da cidade (do ensino fundamental ao médio) e de artistas catarinenses convidados - na maioria artistas do extremo sul de Santa Catarina, estudados enquanto conteúdo em sala de aula conforme quadro 1 - resultando em mais de 2 mil visitantes e 1400 produções artísticas ao longo das seis edições do projeto. O Morro Grande em Arte[5] cria espaços artísticos e culturais em uma cidade que não possui museus, secretaria de cultura e nem recursos para as propostas.

Quadro 1 - Artistas conteúdos/participantes do projeto Morro Grande em Arte (2014-2019).

ARTISTAS	CIDADE/ESTADO	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Alan Cichela	Criciúma/SC					X	X
Alê Kalko	São Paulo/SP						X
Aline De Noni	Jacinto Machado/SC				X	X	X
Angela Peyerl	Navegantes/SC						X
Angélica Neumaier	Santa Maria/RS – Cocal do Sul/SC		X	X	X	X	X
Bel Duarte	Criciúma/SC	X	X	X	X	X	X
Catarina Siqueira	Criciúma/SC					X	X
Egídio Rocci	Caçapava/SP						X
Fabiana de Oliveira	Esperança/PB – Turvo/SC						X
Henry Goulart	Urussanga/SC						X
Jimson Vilela	Rio de Janeiro/RJ						X
João Miot	Araranguá/SC				X	X	X
João Vejam	Florianópolis/SC		X	X	X	X	X
Kaká Moreira	Navegantes/SC						X

[5]Objeto de pesquisa do artigo final para obtenção do título de especialista em Teoria e História da Arte (UNESC), intitulado “O ensino da arte e a experiência: narrativas em torno do projeto Morro Grande em Arte” (2018), sob orientação da professora Aurélia Regina de Souza Honorato. Disponível em: <http://periodicos.unesc.net/criaredu/article/view/4109> Acesso em 06 de maio de 2020.

Leonardo Santoli	Santiago/RS – Criciúma/SC				X		
Maíra Cândido	Braço do Norte/SC				X	X	X
Malu Dal Pont	Meleiro/SC				X	X	X
Marine Spader	Morro Grande/SC				X		
Mauro Rosa	S. Bernardo do Campo/SP					X	X
Odete Calderan	Sananduva/RS – Criciúma/SC			X		X	X
Rodrigo Kurtz	Alegrete/RS – Florianópolis/SC						X
Sérgio Honorato	Criciúma/SC	X	X	X	X	X	X
Silemar Silva	Criciúma/SC					X	X
Victória Jorge	Lauro Müller/SC				X	X	X
Willy Zumblick	Tubarão/SC	X	X	X	X	X	X

Fonte: dados do pesquisador.

O projeto indicou o quão potente é a produção artística contemporânea do extremo sul catarinense e o quanto ela modifica as pessoas. Foi esse contato direto com os trabalhos desses artistas que me motivou a criar esta dissertação e é da sala de aula, na educação básica e no chão da escola, o meu lugar de fala. Apesar de não ser uma pesquisa educacional diretamente, esta dissertação possui um prisma interpretativo, poético e de um olhar sensível, atento e pronto para transformar os artistas que foram conteúdos e referências de minhas aulas nos últimos anos, em sujeitos de pesquisa científica, o que realmente é um grande desafio.

Partindo desses contatos, explicito a preferência de falar da minha região, das cidades do meu entorno e do meu convívio. Oficialmente, a região Sul de Santa Catarina é compreendida por 44 municípios, popularmente conhecida como Região Carbonífera – em decorrência da extração e importação de carvão mineral em boa parte destes lugares. Os municípios da região sul são agrupados geograficamente em associações[6]: *AMUREL*[7] – Associação de Municípios da Região de Laguna, *AMREC*[8] – Associação dos Municípios da Região Carbonífera e a *AMESC*[9] - Associação dos

[6]Dados retirados do site da Federação Catarinense de Municípios. Disponível em: <https://www.fecam.org.br/> Acesso em: 24 de abril de 2019.
[7]Dezoito municípios: Armazém, Braço do Norte, Capivari de Baixo, Grão-Pará, Gravatal, Imaruí, Imbituba, Jaguaruna, Laguna, Pedras Grandes, Pescaria Brava, Rio Fortuna, Sangão, Santa Rosa de Lima, São Ludgero, São Martinho, Treze de Maio e Tubarão.
[8]Doze municípios: Balneário Rincão, Cocal do Sul, Criciúma, Forquilhinha, Içara, Lauro Müller, Morro da Fumaça, Nova Veneza, Orleans, Siderópolis, Treviso e Urussanga.
[9]Quinze municípios: Araranguá, Balneário Arroio do Silva, Balneário Gaivota, Ermo, Jacinto Machado, Maracajá, Meleiro, Morro Grande, Passo de Torres, Praia Grande, Santa Rosa do Sul, São João do Sul, Sombrio, Timbé do Sul e Turvo.

Municípios do Extremo Sul Catarinense. Por uma questão geográfica, pela distância nas relações culturais e circuitos artísticos, os municípios da região da AMUREL e boa parte da AMREC não foram analisados nesta pesquisa.

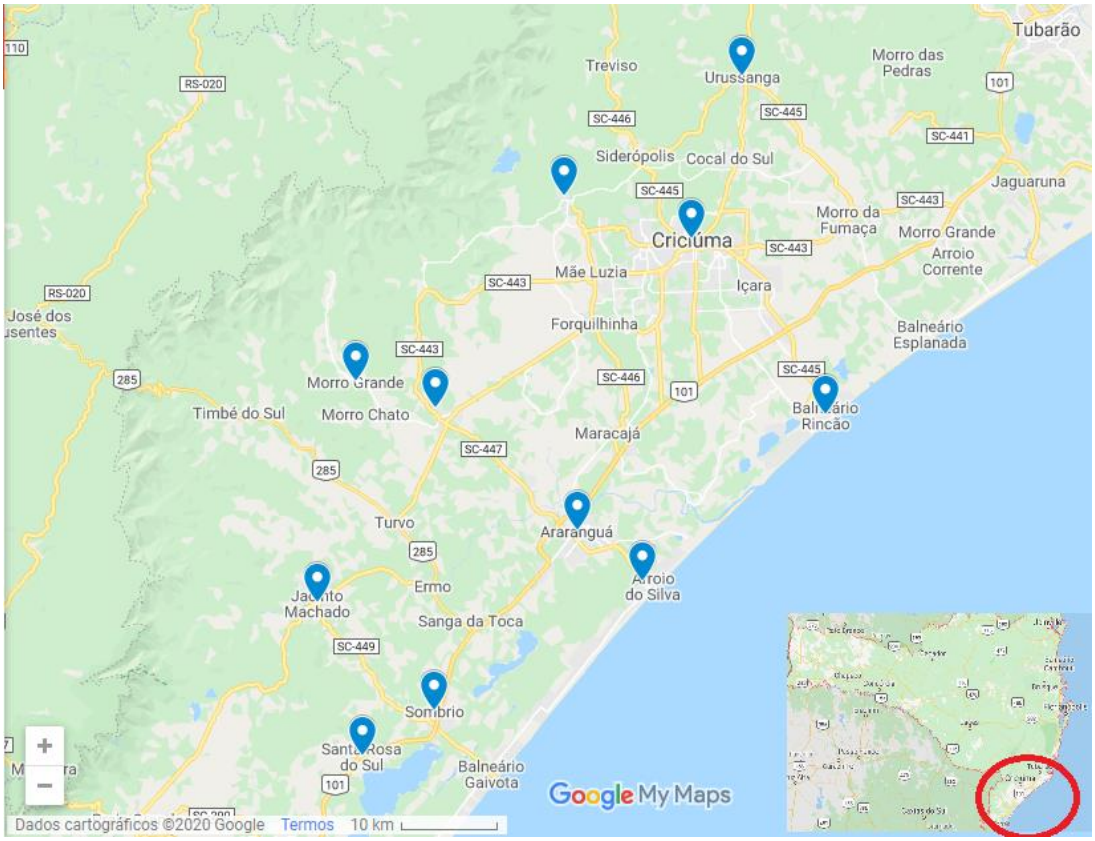
No primeiro momento, no estado da arte[10], foram identificadas quais leis sobre arte, cultura e patrimônio existem nos quinze municípios da AMESC. Tivemos acesso a algumas clipagens de jornais e noticiários de 2000 até 2013 no *Arquivo Histórico de Criciúma* e reportagens em sites múltiplos na internet: *unesc.net*, *portalw3.com.br*, *4oito.com.br*, *criciúma.sc.gov.br*, *leismunicipais.com.br*, entre outros. Consultamos as produções acadêmicas (artigos, textos, dissertações e/ou publicações diversas) de Gilberto Pegoraro (1988), Angélica Neumaier (2018), Odete Calderan (2016), Jussara Guimarães (1988), Daniele Cristina Zacarão Pereira (2018), João Carlos Milioli (2000), Marcelo Feldhaus (2014) e Aurélia Regina de Souza Honorato (2015). Conversamos informalmente, a fim de sondagem, com professores universitários de Artes Visuais, artistas, secretários e diretores de cultura, colegas pesquisadores e professores de Artes da educação básica. Alguns catálogos de exposições, reunidos ao longo da minha vida e visitas pontuais nos espaços expositivos da UNESC, meus arquivos de sala de aula e fotos de meu acervo pessoal, também serviram como base inicial.

Percebemos que poucos municípios possuíam atuações nos campos da arte e cultura, o que nos levou a selecionar aqueles em que residem a maioria dos artistas contemporâneos pesquisados. Criciúma e Nova Veneza, que são cidades vizinhas, foram as cidades da AMREC agrupadas aos municípios de Araranguá, Meleiro, Morro Grande e Jacinto Machado da AMESC - que são citados frequentemente nesta dissertação. Além dos municípios de Balneário Rincão, Urussanga e Cocal do Sul, citados indiretamente no decorrer dos relatos. Portanto, são estas, as cidades compreendidas enquanto Extremo Sul Catarinense nesta pesquisa.

---

[10][...] o objetivo ao utilizar esse método é fazer um levantamento, mapeamento e análise do que se produz considerando áreas de conhecimento, períodos cronológicos, espaços, formas e condições de produção” (SILVA, CARVALHO, 2014, p. 348).

Figura 1 - Mapa das cidades que compreendem o extremo sul catarinense nesta pesquisa.



Fonte: Google Maps.

Um ponto que influenciou o alinhamento da investigação foi o déficit de referências bibliográficas, seja de cunho impresso, audiovisual ou digital, sobre a pesquisa de arte contemporânea e patrimônio artístico dessa região, além de biografias desses artistas e suas poéticas. Alguns deles possuem sites que apresentam um pouco sobre seu trabalho, outros possuem redes sociais em que divulgam o que vem produzindo, sem muitas informações. Há registros também de artistas que saíram do extremo sul catarinense com o propósito de aventurarem-se em cidades maiores e outros estados, além de outros países, por falta de oportunidades na região, crescimento intelectual e/ou visibilidade artística. Alguns bacharéis em Artes Visuais retornaram à universidade para fazer licenciatura ou abandonaram e trocaram de profissão por falta de estabilidade econômica. No entanto, precisamos destacar que a classe artística do extremo sul catarinense é bastante ativa, batalhadora e engajada na busca de direitos e, muitas vezes, na reivindicação do cumprimento do que já foi conquistado (dados levantados com os entrevistados).

Ainda no estado da arte, entramos em contato via e-mail com importantes museus do Brasil – quadro 2 - em busca de registros de exposições e de artistas vinculados aos municípios da região. Não obtivemos resposta de todos, mas foi por meio dessas devolutivas, que descobrimos três artistas que não conhecíamos: Berenice Gorini (Nova Veneza), Salvio Daré (Jacinto Machado) e Jorge Ferro (natural de Barranquilla na Colômbia, mas que residiu em Criciúma entre os anos 1990 e início dos 2000).

Quadro 2 - Instituições contactadas via e-mail.

INSTITUIÇÃO	CIDADE	DEVOLUTIVA	REGISTROS	
			SIM	NÃO
ACAP	Florianópolis/SC			
Bienal de Curitiba	Curitiba/PR			
Fundação Bienal de São Paulo	São Paulo/SP	X		X
Fundação Bienal do Mercosul	Porto Alegre/RS			
Fundação Cultural BADESC	Florianópolis/SC	X	X	
Fundação Iberê Camargo	Porto Alegre/RS			
Memorial do Rio Grande do Sul	Porto Alegre/RS	X		X
Museu de Arte Contemporânea	Curitiba/PR			
Museu de Arte Contemporânea	Porto Alegre/RS			
Museu de Arte Contemporânea	São Paulo/SP			
Museu de Arte de Blumenau	Blumenau/SC			
Museu de Arte de Santa Catarina	Florianópolis/SC	X	X	
Museu de Arte de São Paulo	São Paulo/SP	X		X
Museu de Arte Moderna	São Paulo/SP	X		X
Museu de Arte Moderna	Rio de Janeiro/RJ	X	X	
Museu Oscar Niemeyer	Curitiba/PR	X	X	
Pinacoteca do Estado de São Paulo	São Paulo/SP	X		X
Pinacoteca Municipal de São Paulo	São Paulo/SP	X	X	

Fonte: dados do pesquisador.

Em um segundo momento, a partir dessas coletas primárias, iniciamos uma pesquisa mais específica em torno de uma lista com aproximadamente 30 nomes, entre produtores culturais, artistas e professores universitários de Artes Visuais que, possivelmente, seriam nossas fontes na coleta de dados. *Os Indicadores das Artes Plásticas* do Museu de Arte de Santa Catarina e Fundação Catarinense de Cultura (2001 e 2010) e os livros *Construtores das Artes Visuais: cinco séculos da arte em*

Santa Catarina e *Construtores das Artes Visuais: 30 artistas de Santa Catarina em 160 anos de expressão*, ambos organizados por Tarcísio Mattos (2014 e 2005), são exemplos de material bibliográfico utilizado nesse momento. Durante dois encontros com os orientadores, foram apresentados dois breves dossiês com imagens e informações sucintas desses nomes pré-selecionados – muitos deles, a partir das experiências com o projeto Morro Grande em Arte. Em conjunto, a lista foi sendo definida e reduzida, principalmente em decorrência da preocupação com o tempo de análise na escrita dessa dissertação. A princípio, construímos o projeto de pesquisa a partir da lógica cronológica dessas informações iniciais. A seguir, foram explanados os conceitos metodológicos utilizados na composição dessa dissertação.

1.1 Percurso metodológico da pesquisa

> [...] como qualquer atividade humana, pesquisa enquanto processo não é somente fruto do racional: o que é racional é a consciência do desejo, a vontade e a predisposição para tal, não o processo da pesquisa em si, que intercala o racional e o intuitivo na busca comum de solucionar algo. Esses conceitos servem tanto para a ciência quanto para a arte, pois pesquisa é a vontade e a consciência de se encontrar soluções, para qualquer área do conhecimento humano (ZAMBONI, 2001, p. 51).

A pesquisa sobre arte trilha caminhos múltiplos, sem direcionamentos unilaterais, dogmas indiscutíveis ou fórmulas com resultado preciso, único. Toma distância considerável da mecanização, promovendo deslocamentos que dialogam diretamente com as ciências humanas e as linguagens. Por isso, a investigação sobre arte contemporânea é diversa, múltipla e recheada de complexidades, assim como é sua produção. No que se refere a abordagem, é qualitativa, pois preocupa-se “com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais” (GERHARDT, SILVEIRA, 2009, p.31). Usa a interpretação como principal viés de seus estudos, bem como a proposta de problematizar as experiências vividas e as relações delas com os objetos e sujeitos estudados.

Em diálogo com essa lógica, a problemática central dessa escrita se desenrola a partir das seguintes indagações: quais são as potencialidades e os desafios do patrimônio artístico do Extremo Sul Catarinense na contemporaneidade? Quais/Quem são os principais agentes, locais e instituições promotoras da arte e cultura na região; e quais conceitos, experiências e poéticas estão envolvidos no que compõe o patrimônio artístico do local? Para tentar respondê-las, nos apropriamos de um caráter analítico e exploratório[11]. O desafio de tentar identificar estes aspectos, apresentou a necessidade de composição de um breve histórico da movimentação artística e seus principais atores, a partir da contextualização da arte (moderna e contemporânea) e inquietações em torno do patrimônio artístico, por meio dos procedimentos da pesquisa bibliográfica e histórico-documental:

> A pesquisa bibliográfica é feita a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites. Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto. Existem, porém, pesquisas científicas que se baseiam unicamente na pesquisa bibliográfica, procurando referências teóricas publicadas com o objetivo de recolher informações ou conhecimentos prévios sobre o problema a respeito do qual se procura a resposta (FONSECA, 2002, p. 32).

Ademais, se fez necessário utilizar a metodologia da história oral que, para Verena Alberti (1989, p.10), permite “não apenas compreender como o passado é concebido pelas memórias, mas, principalmente, como essas memórias se constituíram”. Tais métodos não consistem em “simplesmente sair com um gravador em punho, algumas perguntas na cabeça, e entrevistar aqueles que cruzam o nosso caminho”, pois isso poderia resultar em uma coletânea de gravações “de pouca ou nenhuma utilidade” (ALBERTI, 2005, p.29). Portanto, esses métodos devem ser encarados enquanto meios de conhecimento que nos permitem desenvolver uma investigação científica, solicitando que o “entrevistado e o entrevistador disponham de tempo, [...] seja concentrando-se sobre um tema, seja debruçando-se sobre um indivíduo e os cortes temáticos efetuados em sua trajetória” (ALBERTI, 2005, p.38).

---

[11]“Este tipo de pesquisa tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses. A grande maioria dessas pesquisas envolve: (a) levantamento bibliográfico; (b) entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e (c) análise de exemplos que estimulem a compreensão” (GERHARDT, SILVEIRA, 2009, p.35).

Mais que apenas coletar, o pesquisador que se apropria desta metodologia precisa dispor de franqueza, respeito e sensibilidade no diálogo com o entrevistado, para que haja segurança na disponibilidade de informações cruciais sobre o objeto de pesquisa. Uma relação ética que se funda a partir do desejo de pesquisa do entrevistador e do desejo de compartilhamento do entrevistado.

Segundo Alessandro Portelli (1997, p.21-22), “em vez de irmos à casa de alguém e tomarmos seu tempo a lhe fazer perguntas, vamos à casa dessa pessoa e iniciamos uma conversa”, portanto, “a arte essencial do historiador oral é a arte de ouvir”. Além disso, o autor comenta que, na transcrição destas entrevistas, não se faz necessário os registros gráficos de todos os “pigarros e hesitações”, porém, o pesquisador tem a “responsabilidade de nos contar tudo que aconteceu” (PORTELLI, 1997, p.39). No que compete a análise desses dados, Portelli (1997) cita que não há neutralidade interpretativa, havendo sempre um compromisso com a verdade.

Em diálogo, tais métodos consistem, segundo o site oficial do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC (2019, p.1)[12], “em realizar entrevistas gravadas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos, conjunturas, instituições, modos de vida ou outros aspectos da história contemporânea”. Na Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, o Laboratório de História Oral – LHO[13] pesquisa, estuda, cataloga, produz material científico e se apropria destes métodos, constituindo um importante acervo que busca difundir essas práticas em Santa Catarina. Todas as entrevistas que gravamos foram doadas e fazem parte do acervo do LHO.

À vista disso, esta pesquisa se apropriou desses mecanismos para entrevistar artistas, produtores culturais, professores de arte e profissionais vinculados à movimentação da arte contemporânea na região. Uma coletânea riquíssima de conhecimento, que foi primordial para a construção do material teórico sobre o patrimônio artístico do local e sua movimentação. “A pesquisa de campo caracteriza-se pelas investigações em que, além da pesquisa bibliográfica [...], se realiza coleta de dados junto a pessoas, com o recurso de diferentes fontes de pesquisa” (GERHARDT, SILVEIRA, 2009, p.37).

A linha de pesquisa é Patrimônio, Memória e Linguagens e usamos de fundamentos de um dos eixos estruturantes do Programa de Pós-Graduação em

---

[12]Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral Acesso em: 12 jul. 2019.
[13]Disponível em: https://lhouniville.wixsite.com/novo Acesso em: 12 jul. 2019.

Patrimônio Cultural e Sociedade da UNIVILLE, que é a interdisciplinaridade. Segundo propõe o Guia Acadêmico (2019, p.14) do programa, essa linha “estuda e desenvolve pesquisas interdisciplinares sobre os patrimônios culturais, enfocando diferentes perspectivas teóricas acerca da memória e de seus desdobramentos em expressões de identidades e de linguagens”. A partir disso, nossa escrita se encaixa nos seguintes domínios temáticos: dimensões da cultura material e imaterial; processos artísticos e sua institucionalização; e espaços de memória.

Segundo Raynaut (2011, p.103), a interdisciplinaridade “é sempre um processo de diálogo entre disciplinas firmemente estabelecidas em sua identidade teórica e metodológica, mas conscientes de seus limites e do caráter parcial do recorte da realidade sobre o qual operam”. O artista contemporâneo trabalha constantemente com potencialidades múltiplas de conceitos que abrangem campos diversos e nos faz refletir por distintos prismas. Essa costura de sentidos interdisciplinares nos convida a embarcar num voo de conhecimento, uma janela aberta para o novo, porém com um grande desafio desconstrutor, como cita Bourriaud (2003, p. 77):

> “Interdisciplinaridade” é, certamente, um termo frequente na arte contemporânea: eu pessoalmente não creio que ainda exista, nesse nível de criação, algo que possamos chamar de disciplinas. Existem apenas campos de signos, de produção, que os artistas exploram de ponta a ponta.

Julie Thompson Klein (1990) aponta duas correntes para a busca da conceitualização acerca da interdisciplinaridade: conceito teórico e prático/instrumental, ambas necessitando de complexidade. Para ela, a maioria dos autores apontava, entre o final da década de 1980 e início da década de 1990, que a interdisciplinaridade é apenas uma simples união de disciplinas, promovendo uma adição e se distanciando da integração. Não se trata de uma categoria do conhecimento, mas de uma de categoria de ação. Tendo em vista que não nega as disciplinas, mas busca a interação entre elas para a resolução de problemas complexos:

> A interdisciplinaridade não é uma temática nem um conteúdo. É um processo para realizar uma síntese integradora, um processo que normalmente começa com um problema, uma questão, um tópico ou um tema. Indivíduos devem trabalhar para superar problemas criados pelas diferenças entre as linguagens e as visões de mundo disciplinares (KLEIN, 1990, *apud* SOMMERMAN, 2015, p.177).

Além dos campos da arte e do patrimônio cultural, essa investigação transitou por fundamentos da sociologia (cultura, identidade, memória, contemporaneidade, modernidade etc.), da antropologia (etnografia, cultura, identidade cultural, contextos sociais, saberes populares, cotidiano etc.) e história (da arte, de vidas, contextos históricos, contemporaneidade etc.) – que são mencionados com maior propriedade posteriormente.

1.2 Desvios, [des]encontros e diálogos

A partir do percurso prévio até aqui apresentado, estavam definidos os seguintes artistas: de Criciúma - Sérgio Honorato, Elke Hülse, Bel Duarte, Angélica Neumaier, Mahira Silveira, Odete Calderan, Simone Milak, Rosangela Becker, Helen Rampinelli, Janor Vasconcelos, Alan Cichela, Letícia Cardoso, Silemar Silva e Daniele Zacarão; de Meleiro - Malu Dal Pont; de Nova Veneza - Berenice Gorini; e de Araranguá - João Miot. Além dos produtores culturais e professores universitários de Artes Visuais Aurélia Regina de Souza Honorato, Amalhene Baesso Redigg, Maria Marlene Milaneze Just, Eduardo Vicente Tasca, Inês Furlanetto e Marcelo Feldhaus. Compusemos também um questionário-base com pontos pertinentes, na ideia de tentar coletar o máximo de informações possíveis a partir das entrevistas realizadas (apêndices A e B).

Em sequência, já com a aprovação do Comitê de Ética da Univille (anexos A, B e C), iniciamos o agendamento das entrevistas no dia 02 de dezembro de 2019. De antemão, três importantes nomes se recusaram participar da pesquisa: a professora Inês Furlanetto e o artista Janor Vasconcelos e, posteriormente, o professor Marcelo Feldhaus. No decorrer das entrevistas, percebemos que alguns nomes foram unânimes e que a princípio não estavam em nossa lista de sujeitos da pesquisa: Berenice Gorini e Edi Balod, além de Jorge Ferro, Jussara Guimarães e Gilberto Pegoraro - sendo os últimos três já falecidos e que foram urgentemente anexados. Em sequência, por intermédio de João Miot, conhecemos o trabalho do artista Alexandre Rocha e ficamos fascinados. Logo, Alex aceitou conceder entrevista e fez parte do grupo de entrevistados. Paralelamente a isso, as conversas com familiares e amigos do artista Salvio Daré (1963-1996) iam evoluindo.

No momento seguinte, iniciamos de fato as gravações em áudio, alguns trechos em vídeo e infinitas trocas de e-mails com os vinte e um sujeitos da nova lista (17 artistas[14] e 4 produtores culturais/professores de Artes Visuais[15]). Tivemos a oportunidade de conhecer de perto trabalhos incríveis, ateliês, galerias, exposições, espaços culturais e os cantinhos artísticos de cada entrevistado. As entrevistas tiveram início no dia 02 de dezembro de 2019 e terminaram no dia 06 de março de 2020, momentos antes da pandemia do novo Coronavírus. Foram aproximadamente 1700 km rodados, entre Morro Grande, Criciúma, Balneário Rincão, Araranguá, Meleiro e Laguna – locais escolhidos pelos entrevistados para conceder as entrevistas. Além disso, obtivemos informações complementares via e-mail das professoras-produtoras culturais: Édina Regina Baumer, Edite Volpato Fernandes, Katiuscia Angélica Micaela de Oliveira, Micheline Vargas de Matos Rocha e Eugênia Gorini Esmeraldo. Informações estas, que propiciaram um norte muito potente para encarar a movimentação da arte na região do extremo sul catarinense (em especial Araranguá, Criciúma e Nova Veneza), bem como coletar informações sobre quatro artistas especificamente. Para ficar mais claro de quem são as contribuições para a composição desta escrita, compusemos uma tabela com informações básicas sobre estes nomes (apêndice C).

Esses atores foram selecionados a partir dos seus feitos para a disseminação da arte e da cultura na região do extremo sul catarinense, pautadas em importâncias múltiplas, levando em consideração os seus envolvimentos com a organização de eventos e exposições, produção artística contínua, desconstrução de estereótipos, pesquisas científicas de relevância na área, temáticas de produção, exercício excepcional de funções equivalentes, promoção cultural, formação acadêmica, potencialidades educacionais (metodológicas), contemporaneidade e poética. Muitas lacunas foram abertas e muitas informações foram se encaixando. Importante ressaltar que foram utilizados trechos destas transcrições no decorrer da escrita na medida em que se fizeram pertinentes e anexados *QR Codes* nos apêndices que

---

[14]Alan Cichela (Criciúma/SC), Alexandre Rocha (Araranguá/SC), Angélica Neumaier (Criciúma/SC), Bel Duarte (Criciúma/SC), Daniele Zacarão (Criciúma/SC), Edi Balod (Criciúma/SC), Elke Hülse (Criciúma/SC), Helen Rampinelli (Criciúma/SC), João Miot (Araranguá/SC), Letícia Cardoso (Criciúma/SC), Mahira Silveira (Criciúma/SC), Malu Dal Pont (Meleiro/SC), Odete Calderan (Criciúma/SC), Rosangela Becker (Criciúma/SC), Sérgio Honorato (Criciúma/SC), Silemar Silva (Criciúma/SC) e Simone Milak (Criciúma/SC).

[15]Amalhene Baesso Reddig (Criciúma/SC), Aurélia Regina de Souza Honorato (Criciúma/SC), Eduardo Vicente Tasca (Criciúma/SC) e Maria Marlene Milaneze Just (Criciúma/SC).

direcionam o leitor a vídeos, imagens e informações complementares, acessadas com o celular (apêndice E). O material na íntegra (áudios e transcrições) foi destinado e cedido pelos entrevistados, por meio do termo de doação (apêndice D), ao Laboratório de História Oral (LHO) da UNIVILLE.

A lógica linear e histórica foi substituída pelo agrupamento poético dos artistas estudados, centrando-o nas potencialidades e desafios patrimoniais, sem a pretensão biográfica. No capítulo 2, intitulado *Poética contemporânea no Extremo Sul Catarinense: entre contextos e conceitos*, apresentamos um breve cenário da transição entre arte moderna e contemporânea no estado de Santa Catarina e no extremo sul catarinense, identificando suas influências na produção artística da região. Conceitos de modernidade, moderno e modernização foram acionados a partir de Bueno (1999), Castilho (2011) e Hodge (2019); de vanguarda, movimentos artísticos e *ready-mades* a partir de Farthing (2011), Heinich (2009), Peled (2007) e Canton (2008); de modernismo, concretismo e neoconcretismo brasileiros a partir de Amaral (2012), Cocchiarale e Geiger (1987) e Gullar (1985); pós-modernismo, condição pós-moderna e contemporaneidade a partir de Gompertz (2013), Lamas e Marmo (2008), Rajchman (2011), Cauquelin (2005), Heinich (2014b) e Makowiecky (2018). No que tange a arte catarinense, dialogamos com Pedroso (2005), Filho (2005) e Bez e Santos (2005). Em seguida, debatemos sobre a influência da extração do carvão mineral no desenvolvimento econômico, social e cultural da região, bem como a indústria cerâmica, o curso de Artes Visuais da UNESC (Setor de Arte e Cultura, Arte na Escola – Polo UNESC, Sala Edi Balod, entre outros) e a Fundação Cultural de Criciúma, em diálogo com Neumaier (2018), Isoppo (2009), Ferro (2003), Peyerl (2019) e Pereira (2018), entre outros. Apontamos artistas e movimentos da arte mundial mencionados pelos próprios entrevistados como referências para suas poéticas, além de citarmos produções artísticas de Alan Cichela (1980-presente), Mahira Silveira (1985-presente) e Sérgio Honorato (1963-presente). Referências, em sua maioria, brancas, europeias, masculinas e recorrentes na história da arte, mas que sustentam as conceitualizações e problematizações da maioria da produção artística pesquisada nesta dissertação.

No capítulo 3, intitulado [*Re]Memorabilias Conceituais: Potencialidades do Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense*, apresentamos agrupamentos de poéticas, problematizações e conceitos contemporâneos a partir de fragmentos da produção de cada artista pesquisado. Selecionamos pelo menos uma produção de

cada um deles para compor subcapítulos temáticos referentes a multiplicidade do patrimônio artístico da região. *Mateando conexões: a [migra]ação dos artistas gaúchos em Criciúma* aborda as produções de Jussara Guimarães (1948-2011) e Gilberto Pegoraro (1941-2007) - apontados como referências unânimes pelos entrevistados – de Porto Alegre/RS e, posteriormente de, Angélica Neumaier (1966-presente) e Odete Calderan (1964-presente) – de Santa Maria/RS e Sanandunda/RS, respectivamente. Neste subcapítulo, há lugar a um subitem intitulado *Processos cerâmicos: o intercâmbio cultural entre Jussara Guimarães e Simone Milak*, que trata especificamente da relação profissional, poética e criativa entre a gaúcha e a criciumense, artista e assistente, professora e aluna. Em seguida, compusemos o subcapítulo *Antropo[fagia]logia cultural: histórias, memórias e imbricamentos contemporâneos*, que analisa parte das produções de Edi Balod (1943-presente) e Alexandre Rocha (1962-presente). Em *Galerias de Cresciuma: entre trilhos, carvão e problematizações*, investigamos as poéticas de Edi Balod, Janor Vasconcelos (1963-presente), Daniele Zacarão (1987-presente), Rosângela Becker (1962-presente) e Silemar Silva (1963-presente), relacionando-as à extração do carvão mineral, as galerias de comércio e alguns espaços de disseminação de arte contemporânea na região. Há lugar, neste subcapítulo, ao subitem *Helen Rampinelli Galeria Ateliê*, em que discorremos sobre a trajetória da produtora cultural e artista, perante suas produções e os espaços particulares criados a partir de suas inquietações. Em seguida, no subcapítulo *Feminino e feminismos: entre [xilo]gravuras, quadrinhos e performance*, conectamos as pesquisas de Alan Cichela (1980-presente), Bel Duarte (1974-presente) e Mahira Silveira (1985-presente). Para finalizar este capítulo, selecionamos *Cotidiano[s]: pessoas e lugares*, que averigua as temáticas de Sérgio Honorato (1963-presente), João Miot (1993-presente) e Malu Dal Pont (1994-presente).

No capítulo 4, intitulado *O Patrimônio Artístico no Extremo Sul Catarinense: desafios, legitimação e contemporaneidade*, situamos e problematizamos algumas tensões entre patrimônio e arte, reconhecimento e visibilidade, pertencimento e identidade cultural. Além disso, questionamos os processos de institucionalização da arte contemporânea e até que ponto estes contextos vão de encontro com as preposições dos artistas analisados. Primeiramente, colocamos em relevo as definições de patrimônio cultural de acordo com a legislação brasileiras e outros documentos de políticas de patrimônio elaborados/difundidos por órgãos de

patrimônio do Brasil e do mundo (IPHAN, UNESCO, entre outros). Também, nessa direção, estabelecemos um diálogo conceitual com as discussões de autores como Gonçalves (2013), Ribeiro (2012), Fonseca (2009) e Gonçalves (2016). Em seguida, analisamos os conceitos de patrimônio artístico, materialidade e imaterialidade e a noção de “obra de arte” de Jorge Coli (2012); artificação e desartificação de Shapiro e Heinich (2007 e 2013). A partir disso, dividimos a análise em dois subcapítulos, contendo quatro itens. No primeiro subcapítulo, *A “cruz” do artista: patrimonialização, reconhecimento e desencadeamentos de [in]visibilidade*, debatemos sobre o processo de patrimonialização da única produção artística tombada na região, produzida por Jussara Guimarães (1948-2011), em diálogo com Heinich (2009) e Tirapeli (2020). Situamos alguns fatos relacionados aos órgãos públicos municipais e suas inconsistências, ao gerenciamento de carreira dos artistas da região, às censuras, aos editais e outras realidades recentes. Identificamos os quatro círculos de legitimação propostos por Heinich (2014b), em que se submeteram as trajetórias dos artistas Berenice Gorini, Jorge Ferro, Salvio Daré, Gilberto Pegoraro, Letícia Cardoso e Elke Hülse. No segundo subcapítulo intitulado *Você considera a sua produção um patrimônio cultural*?, problematizamos as respostas dos entrevistados as relacionando a essa questão, em que pudemos constatar que a patrimonialização é vista, por esses atores, enquanto sinônimo de herança provinda da legitimação de suas trajetórias, como reconhecimento e visibilidade de todos os anos dedicados a arte e a cultura local.

Para além disso, no final da dissertação, enfatizamos que a visibilidade, o respeito ao artista e à sua produção, as políticas públicas, a conscientização artístico-cultural, a acessibilidade, iniciativas de fomento às artes, à formação, os recursos, o engajamento social, a proposição de leis em prol da arte, cultura e patrimônio, na maioria dos municípios, parecem mais urgentes do que os próprios processos de patrimonialização da arte contemporânea na região do extremo sul catarinense.

Você é convidado a ler uma dissertação que não lhe fornecerá verdades absolutas e inquestionáveis. Ao contrário: irá propor uma conversa, um ponto de partida para futuros desdobramentos.

2 POÉTICA CONTEMPORÂNEA NO EXTREMO SUL CATARINENSE: ENTRE CONTEXTOS E CONCEITOS

> O artista é o avião furtivo da cultura; imperceptível ao radar do espetáculo, porém extremamente eficaz por sempre apontar para os lugares afiados, para as situações mais críticas. [...] O ateliê perdeu sua função inicial: ser "O" lugar de fabricação de imagens. Como resultado, o artista se desloca, vai para onde as imagens são feitas, insere-se na cadeia econômica, tenta interceptá-las. [...] O artista contemporâneo habita todas as formas de arte. O problema não é produzir novas formas, mas inventar dispositivos de habitat. Habitar formas de arte já historiadas, reativando-as, mas também habitar outros campos culturais. [...] O artista é permanentemente um intruso em outros campos (BOURRIAUD, 2003, p.77).

A arte contemporânea acompanha diretamente a complexidade do pensamento humano, bem como as necessidades e problemas do mundo atual. É instável, assim como todos nós somos. Transita entre o retrocesso e a evolução do homem, seja em uma ruptura, seja na sutileza do gesto. Não depende de uma linguagem, nem de um material específico, muito menos de um só artista ou movimento. A arte não depende, ela é. Na epígrafe, Nicolas Bourriaud (2003) provoca-nos a refletir que o artista na contemporaneidade, reativa e se apropria de *habitats* já experienciados historicamente, bem como se permite vivenciar novas ambiências e conectar mundos opostos cronologicamente, na concepção de novas poéticas hodiernas individuais e/ou coletivas.

Nem toda arte produzida na contemporaneidade é contemporânea ou compartilha das mesmas características no sentido filosófico, poético e/ou histórico, bem como nem toda produção atual tem a função de problematizar, romper com o passado e chocar o público o tempo todo. Por tão complexa que pareça ser, há quem tenha medo dela, parafraseando Fernando Cocchiarale (2006). Seja pelo juízo estético ou pelo conservadorismo, paradigmas clássicos que a arte enfrenta principalmente a partir do século XX, "no mundo contemporâneo as noções de sujeito, de indivíduo, de identidade, de unidade estão visivelmente em crise" (COCCHIARALE, 2006, p.18). Mesmo caminhando por esse labiríntico contexto, os enfrentamentos e problematizações da contemporaneidade da arte são expostos de maneiras múltiplas ao longo da nossa história.

Para Jorge Coli (2008, p.7), “dizer o que seja a arte é coisa difícil”, entretanto “se buscamos uma resposta clara e definitiva, decepcionamo-nos”, justamente por serem questões polêmicas, “divergentes, contraditórias, além de frequentemente se pretenderem exclusivas, propondo-se como solução única”. É nessa perspectiva que, de forma analítica e reflexiva, compusemos este capítulo nos afastando de verdades indiscutíveis, definições dogmáticas e/ou explicitadas sobre uma única ótica. Partimos de perspectivas compartilhadas pelos entrevistados, nas gravações de áudio realizadas entre dezembro de 2019 e março de 2020. Assim exposto, destacamos que a maioria das referências partilhadas por estes sujeitos, são europeias, masculinas e recorrentes na história da arte, transitando em sua totalidade entre o moderno e o contemporâneo, e acionando pontualmente artistas de outros períodos, escolas e movimentos, como a Idade Média, o Renascimento, Maneirismo, Barroco, Rococó e Neoclassicismo, por exemplo.

É com base nessas informações que elaboramos um histórico destas transições [a]temporais, destacando alguns atores que influenciaram a produção artística do extremo sul catarinense. Em seguida, discutimos as interferências social, econômica, ambiental e simbólica da extração do carvão mineral, o intercâmbio artístico-cultural por intermédio da indústria cerâmica, as ações promovidas pelo Curso de Artes Visuais da UNESC e pela Fundação Cultural de Criciúma, na poética desses artistas e na identidade cultural local.

De acordo com Susie Hodge (2019), toda arte já foi moderna e causou reações adversas por ser novidade. Porém, com o passar dos anos, “o que era moderno se torna antigo e familiar” (HODGE, 2019, p.6). Quando nos remetemos ao moderno na arte, logo pensamos automaticamente em todos os “ismos” e vanguardas europeias do século XX, entretanto, a ideia de modernidade tem suas origens antecessoras a estes movimentos. Em uma perspectiva histórica, chamamos de Idade Moderna o período que teve seu início no século XV com o Renascimento e se estendeu até o século XVIII com o Iluminismo. Expoentes desta época, como Da Vinci (1452-1519), Caravaggio (1571-1610), Giotto (1267-1337), Rafael (1483-1520), Velázquez (1599-1660), Pierro della Francesca (1415-1492), Michelangelo (1475-1564), Rembrandt (1606-1669), Vermeer (1632-1675) e Fragonard (1732-1806), foram (e claramente ainda são) inspirações, na contemporaneidade, para pesquisas dos artistas Salvio Daré (1963-1996), Alan Cichela (1980-presente), João Miot (1993-presente) e Sérgio Honorato (1993-presente), em Jacinto Machado, Araranguá e Criciúma. Em

contrapartida, a arte moderna não surgiu na Idade Moderna, mas entre o final do século XVIII e início do século XIX, com o fim da Revolução Francesa (PEYERL, 2019).

Maria Lúcia Bueno (1999) nos chama a atenção no que compete à diferenciação dos termos *modernização* e *modernidade*. A autora considera que o primeiro "é um processo econômico e tecnológico, ligado à esfera material da sociedade" (BUENO, 1999, p.42). Enquanto o segundo "é um fenômeno societário e cultural, que emerge em decorrência da modernização" (BUENO, 1999, p.42). Já para Castilho (2011, p.129), *modernização* "é um projeto da modernidade feito a partir de uma ideologia desenvolvimentista, do progresso e da racionalidade". Ou seja, "é o capitalismo em ação por meio de suas classes hegemônicas; é o seu processo de expansão e/ou territorialização pelos lugares" (CASTILHO, 2011, p.137). Á vista disso, a *modernização* é encarada como um desencadeamento de inovações pautadas na proliferação de conhecimentos em desenvolvimento. Ao mesmo tempo que se trata de um processo bastante criativo, também é "extremamente destrutivo, promovendo sofrimento e degradação humana, em seu processo de inovação e renovação" (CASTILHO, 2011, p.129).

Já o termo *modernismo*, para Bueno (1999, p.42), "é um movimento artístico que teve lugar na Europa no início do século XX, se tornando uma manifestação específica da modernidade nas artes". Nessa perspectiva, Gombrich (2013) cita que é recorrente encararmos a arte moderna enquanto sinônimo de descontinuação, de inovação poética e relacioná-la com a lógica de progresso. Todavia, de acordo com o autor, algumas pessoas:

> [...] preferem o mote "dos bons e velhos tempos" e acham que a arte moderna é um grande equívoco. [...] Porém, a situação é mais complexa, e a arte moderna, assim como a antiga, nasce da tentativa de solucionar determinados problemas específicos. [...] Foi nesse momento, como sabemos, que os artistas começaram a se preocupar com definições de estilo e brandiam um novo "ismo" como grito de guerra. [...] O futuro pertencia àqueles que decidissem começar de novo e livrar-se da preocupação com estilo ou adornos, fossem estes novos ou velhos (GOMBRICH, 2013, p.429).

Entre os séculos XVII e XIX, artistas academicistas seguiam temas "como história, religião, mitologia e retrato, que refletiam os gostos das classes altas e média-altas" (HODGE, 2019, p.6). Bueno (2010) também nos apresenta que a academia promoveu um grande colapso nas artes, afetando diretamente a sua dinamicidade. "A

resistência dos núcleos tradicionais hegemônicos, a segmentação da produção e a ausência de parâmetros impossibilitaram a conversão da arte dos independentes em uma nova tradição artística" (BUENO, 2010, p.28). Havia dogmas, espécie de roteiros pré-estabelecidos que normatizavam uma estética padrão, resultante do processo de institucionalização da arte. Segundo a autora, difundiam-se modelos que se vinculavam a territorialidades já habitadas, estudos comprovadamente eficazes para outras épocas, pautados nos diálogos entre as referências do passado e as normativas do presente.

A partir da *Revolução Industrial* (1760-1840), o crescimento desenfreado das cidades, causado pelo êxodo rural, o desenvolvimento de tecnologias e maquinários, a transição do trabalho artesanal para o trabalho fabril, entre outros, mudaram os contextos sociais e econômicos na Europa. No que compete a arte:

> [...] os olhares para o entorno que estava em constante mutação corroboraram uma busca em romper com a unicidade e estabelecer um distanciamento do que era tradicional. Instituía-se um olhar plural, o mundo estava sendo fragmentado e as leituras artísticas, sejam elas na literatura, pintura, cinema ou fotografia, passaram a ser multifacetadas, não sendo mais possível serem lidas sob uma ótica una (PEYERL, 2019, p.60).

De acordo com Hodge (2019), a partir da década de 1850, os artistas sofreram forte influência com o advento da fotografia, com as mudanças na moda, as criações de pigmentos químicos, a tipografia e os contextos sociais e políticos dos seus países, além da proposta de ruptura com os cânones academicistas. Importantes movimentos artísticos, como o Realismo e o [pós] Impressionismo, surgiram deste contexto. Portanto, para Hodge (2019, p.6), "a arte produzida entre meados do século XIX e a década de 1970 costuma ser chamada de arte moderna".

Com as tentativas de rompimento com a tradicionalidade e a sociedade em constante transformação, iniciou-se um processo de autonomia por meio do olhar do artista, em que a criação passou a se desenvolver pela experiência do criador e não mais a partir da uniformidade imposta. Destarte,

> [...] uma vez que o velho regime do mecenato artístico havia terminado, os artistas ficaram livres para escolher os temas que lhes interessavam. A arte já não precisava glorificar os indivíduos e as poderosas instituições da Igreja e do Estado, que até então encomendavam pinturas e esculturas. Como era improvável que sua arte pudesse florescer no novo mercado de arte capitalista, os artistas se sentiram livres para experimentar e fazer obras

> extremamente pessoais. O slogan da era, “Arte pela Arte”, é bastante apropriado (BARRETT, 2014, p.33).

Segundo Carl Schorske (1988), a efervescência dos movimentos e vanguardas artísticas, que surgiram entre o fim do século XIX e o início do século XX, partiram do processo de enfrentamento de crítica à linearidade e às verdades históricas. Sendo assim, instaurou-se uma cessação com as instâncias que, até então, forneciam suporte ao trabalho do artista, bem como com o compromisso artístico pautado na função representativa, alicerçada a partir do modelo poético acadêmico que regia essa representação e que era determinada pela tradição visual europeia.

A tradicionalidade e a história passaram a fazer parte de uma espécie de jogo imagético com os pós-impressionistas. Não mais com caráter normativo, mas empregados de outra maneira e envolvidos de outro sentido. Por exemplo: Vincent van Gogh (1853-1890) referenciou-se nas gravuras japonesas; Toulouse-Lautrec (1864-1901) apossou-se da arte publicitária tradicional; e Gauguin (1848-1903) apropriou-se da cultura do Taiti. “A tradição nessas obras não aparece mais como uma condição pré-estabelecida, mas sim como uma escolha” (BUENO, 2010, p.29).

Esses nomes influenciam o processo criativo do araranguaense Alexandre Rocha (1962-presente) na atualidade: “o que esses caras fizeram para poder ser artista, para poder se dedicar a arte, [é algo que me faz ter] grande admiração por eles” (ROCHA, 2020, p.6). Além desses, Cézanne (1839-1906), Matisse (1869-1954), Picasso (1881-1973) e Braque (1882-1963) formam o “panteão” de referências modernas do artista sul catarinense. “A garra dos [pós] impressionistas naquele momento de se contrapor aquela situação do consagrado e do que já havia antes [é impressionante], eu gosto muito [deles] pelo momento histórico e pela quebra de paradigma” (ROCHA, 2020, p.6-7).

Para Peyerl (2019, p.60-61), a arte moderna “cria um fenômeno ligado à globalização e a uma experiência existencial, sujeitos sociais que se desligam de seus núcleos de origem revelam-se como livres e descolados de um pensamento condicionado”. Assim, da mesma forma que o crescimento desenfreado da indústria e das cidades acontecia, os conflitos e as narrativas de poder começavam a reverberar com grandes tensões entre as alianças políticas e militares no velho continente. Os embates *pré* e *pós* Primeira Guerra Mundial (1914-1918), no início do século XX, refletiram diretamente na arte, a partir das vanguardas: “trata-se de um

termo de guerra que pressupõe duas ideias básicas: estar “à frente”, isto é, fazer algo novo, e a noção de “guarda”, que se liga a luta, a ruptura” (CANTON, 2008, p. 18).

A busca pela liberdade criativa, pautada na contestação das atitudes da sociedade, no questionar os padrões do sistema da arte, da recusa a supremacia do belo clássico etc., configuraram características iniciais do período. A partir daí, mais que uma provocação estética e filosófica, fez-se necessário libertar o artista das amarras do produto artesanal dito tradicional, apresentando à sociedade uma nova política de pensamento. Consequentemente, podemos destacar importantes movimentos/estilos nesse processo: Fauvismo, Expressionismo, Abstracionismo, Cubismo, Futurismo, Orfismo, Raionismo, Suprematismo Russo, Construtivismo, De Stijl, Dadaísmo, Surrealismo, entre outros. Muitos dos artistas vinculados a essas vanguardas são referências no trabalho de Angélica Neumaier (1966-presente), Salvio Daré, Bel Duarte (1974-presente), Edi Balod (1943-presente), Helen Rampinelli (1961-presente), João Miot e Sérgio Honorato, na região do extremo sul catarinense, na contemporaneidade.

Susie Hodge (2019, p.7) destaca que “movimentos artísticos são estilos ou abordagens criados em certas épocas por artistas que compartilham certos ideais” e que essa divisão foi criada a partir de uma metodologia ocidental de classificação, que auxilia “na compreensão das inovações artísticas”. Alguns movimentos agruparam e reuniram muitos atores (escritores, artistas, arquitetos, músicos, dançarinos, diretores, cineastas, designers, ensaístas, dramaturgos etc.), outros movimentos foram experimentais e originários a partir de realidades específicas com poucos envolvidos. “Alguns são constituídos por grupos criteriosamente organizados; outros, por indivíduos dispares com pouco em comum. Alguns tem uma única abordagem, outros tem muitas. Eles podem acontecer num único lugar, ou surgir em vários lugares ao mesmo tempo” (HODGE, 2019, p.7). Alguns movimentos duraram muitos anos, outros menos; alguns tiveram manifestos publicados, com nome criado pelo próprio grupo, outros foram rotulados, ridicularizados e apelidados por críticos, instituições e ou jornalistas. Além disso, “quase todos os movimentos têm início quando artistas de vanguarda rompem com uma ou várias tradições artísticas. Alguns surgem como reações negativas a outros movimentos, [...] outros evoluem de algum movimento anterior” (HODGE, 2019, p.7).

O franco-americano Marcel Duchamp (1887-1968) talvez seja um dos atores principais nas desconstruções promovidas pela arte moderna no início do século XX.

Ele colocou em xeque o conceito de arte naquele momento, estremecendo a iconoclastia do movimento dadaísta: os *ready-mades*. “Objetos funcionais fabricados industrialmente exibidos com pouca ou nenhuma alteração”, sendo apresentados pela primeira vez em meados de 1913 (FARTHING, 2011, p. 411). Duchamp questionou o fazer artístico, o sistema e o mercado da arte, além de provocar o expectador a pensar, se inquietar e a sair da zona de conforto. Assim, essa ideia de arte conceitual se apresentou de maneira brusca à sociedade conservadora europeia da época, na mesma medida em que a guerra atingia o mundo naquele momento. “Um objeto comum é elevado ao estado de dignidade de uma obra de arte pela mera escolha de um artista” (DUCHAMP *apud* PELED, 2007, p.1724).

Em 1917, Duchamp comprou um mictório em uma loja, assinou o pseudônimo *R. Mutt* – uma adaptação do nome da empresa fabricante do produto - na peça invertida do seu uso tradicional e deu-lhe o nome de *A fonte*. A “obra” possuía um título, foi assinada pelo “criador”, continha o ano de “criação”, 61 cm x 36 cm x 48 cm de dimensão e tudo que um catálogo previa em uma organização museológica. Natural que o senhor *R. Mutt* decidiria inscrever a sua nova produção em uma exposição: a mostra da *Society for Independent Artists* de Nova Iorque. Mas, para a “tristeza” de *R. Mutt*, a produção foi recusada pelo júri. “O dadaísmo europeu questionava o propósito da arte e seu valor cultural; Duchamp questionava o que constituía a obra de arte e - em uma sociedade materialista – atacava as noções de valor material” (FARTHING, 2011, p. 411). Anos mais tarde, em 1993, um visitante desconhecido urinou dentro de uma das versões da produção de Duchamp e a martelou durante a exposição *L’ivresse Du réel* no *Carré D’Art* em *Nimes*, na França. A “obra” foi retirada do local para restauro. De acordo com Nathalie Heinich (2009, p.165):

> Esses golpes de martelo que aproximam o ato das depredações “iconoclastas”, analisados por Dario Gamboni a propósito da arte contemporânea, são infelizes e lamentáveis. Com efeito, além dos danos materiais infligidos ao esmalte do objeto, eles fizeram com que o gesto perdesse a pureza que teria se tivesse consistido unicamente em utilizar o objeto não como obra de arte – bom para contemplar ou para comentar -, mas como o objeto funcional que o fabricante previu que ele seria, isto é, bom para aliviar as bexigas masculinas. A situação teria sido, no mínimo, engraçada, uma vez que um ato tão normal, como o de urinar em um urinol, teria sido transformado, pelo seu estatuto particular, nesse ato supremo de vandalismo, consistente em urinar, portanto, atentar contra uma obra de arte.

Este fato nos estimula a pensar sobre a perspectiva da utilidade. Objetos cotidianos, como o urinol, uma roda de bicicleta, uma pá de tirar neve ou um banco

de madeira, perdem sua funcionalidade primeira – da qual foram construídos e, normalmente, usados - para assumir uma nova condição: a de produção artística. Condição esta que é base para as instalações, esculturas, apropriações e *assemblages* do artista Edi Balod na atualidade.

Heinich afirma (2014b, p.377) que: “na Fonte, a obra de arte não reside na materialidade do objeto proposto (aqui, um mictório), mas no ato de propô-lo”, ou seja, “a obra de arte abandonou o objeto produzido pelo artista para investir em contextos, palavras, ações, coisas, números”. Nesse sentido, Peled (2007, p.1725) completa que: “talvez por isso Duchamp seja, até hoje, considerado como um artista central na discussão da arte contemporânea”. Dessa maneira, os autores nos fazem refletir que há muito do moderno no contemporâneo, bem como há muito do contemporâneo no moderno. Isso se aplica diretamente aos artistas que serão analisados no capítulo posterior, a destacar Gilberto Pegoraro (1941-2007) e Jussara Guimarães (1948-2011).

Entre 1914 e 1917, Anita Malfatti (1889-1964), artista brasileira, tentou ensaiar exposições e conceitos iniciais em sua produção, embebida dessa efervescência moderna europeia no Brasil. Acabou recebendo duras críticas de Monteiro Lobato (1882-1948), que escreveu à *Folha de São Paulo* na época: “são produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro”, disse Lobato (1917, p.1)[16], completando “de há muito já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornam as paredes internas dos manicômios”. Em meados de 1913, Lasar Segall (1891-1957) – artista nascido na Lituânia e radicado no Brasil - fez suas primeiras exposições em São Paulo e Campinas, inspirado pelo expressionismo europeu. De 11 a 18 de fevereiro de 1922, aconteceu a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo, que teve a participação de Malfatti e muitos outros artistas, escritores, arquitetos e músicos. Em meio a polêmicas, vaias, críticas e incompreensão, a semana de 22 apresentou novas características em torno da arte no país, influenciadas pelos movimentos artísticos europeus: a busca de valorização do Brasil, enaltecendo a cultura do povo brasileiro, em diálogo com a cultura indígena; ridicularização ao formalismo forjado da sociedade paulistana; rompimento de qualquer tradicionalismo; enaltecimento das formas múltiplas de expressão e

[16]Trechos retirados do artigo escrito por Monteiro Lobato publicado em 20 de dezembro de 1917.

liberdade de criação; provocação, questionamento e problematização; desvinculação do conservadorismo estético academicista da produção artística; busca de identidade, entre outros.

O *modernismo brasileiro* buscou, no cotidiano e no coloquialismo, a constituição de uma identidade cultural pautada nas brasilidades, na simplicidade do cotidiano do seu povo, nas paisagens, nas origens indígenas e culturais, propiciadas em uma poética peculiar e inovadora, que propunha destacar a essência do Brasil. Tratava-se de um olhar para o coração do país, em suas dimensões sociais, culturais, estéticas e políticas. Vemos o crescimento urbano de São Paulo em obras de Tarsila do Amaral (1886-1973) e do Rio de Janeiro nas obras de Candido Portinari (1903-1962), mas também percebemos um menino com lagartixas pintado por Lasar Segall (1889-1957) e a influência da cerâmica marajoara na poética das produções de Vicente do Rego Monteiro (1899-1970).

Segundo Aracy Amaral (2012, p.11), o “internacionalismo e nacionalismo foram simultaneamente as características básicas do movimento modernista [...] a partir de meados da segunda década do século passado”, no Brasil. Fundamentos que teriam surgido com a implantação da República, em 1889, passaram por uma renovação do sentimento patriótico com o retorno de artistas vindos do exterior, no início do século XX. “Esse sentimento nativista visou assumir nossa realidade física e cultural, até então menosprezada pelas elites, que se identificavam com a Europa” (AMARAL, 2012, p.11). Sinais claros como o regionalismo e os aspectos rurais, focalizavam uma nova percepção de cultura popular, promovida nas artes e na literatura modernista. O internacionalismo, por sua vez, foi encarado “como recurso para o rompimento com o academismo, através da informação que chega via Paris” (AMARAL, 2012, p.11). Desta forma:

> [...] atualizar as ideias estéticas a partir de modelos europeus recentes, sobretudo na área de artes plásticas, surgiu como uma possibilidade de renovação para a arte brasileira. Cubismo, expressionismo, ideias futuristas, dadaísmo, construtivismo, surrealismo e o “clima” parisiense onde imperava, nos anos 20, o *art déco* resultaram em inspirações que, direta ou indiretamente, alimentaram os artistas modernistas brasileiros nos anos 20 e 30. [...] O aguçamento da percepção sensível em relação à nossa realidade local se daria, contraditoriamente, em decorrência da ampliação dos horizontes culturais pela vivência europeia (AMARAL, 2012, p.11-12).

Sob influência da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e das ditaduras militares europeias, a perseguição aos artistas, escritores, arquitetos e músicos modernos se tornou cada vez mais forte. A censura fez da arte um modo arriscado de

vida. Dos genocídios aos livros queimados em praça pública, a arte se tornou, mais do que nunca, resistência. Em contrapartida, a arte que resistiu a esses períodos conturbados foi determinante no surgimento de novas problemáticas e vertentes na América do Norte. “O Formalismo se tornou extremamente importante nos Estados Unidos”, principalmente com “Mark Rothko, Willem de Kooning e Jackson Pollock de meados da década de 1940 até o final da década de 1950” (BARRETT, 2014, p.34). Inclusive, a pintura americana acabou encantando Salvio Daré, que passou a buscar refúgio no expressionismo abstrato para compor seus dípticos e trípticos no final dos anos 1980 no Brasil (conforme será abordado adiante).

Dessa forma, nomes importantes surgiram nesse contexto pré e pós Segunda Guerra, como: Diego Rivera (1886-1957) e Frida Kahlo (1907-1954), Dalí (1904-1989), Alexander Calder (1898-1976), Magritte (1898-1967), Franz Kline (1910-1962), Francis Bacon (1909-1992), Tarsila do Amaral (1886-1973), Cícero Dias (1907-2003), Candido Portinari (1903-1962), entre outros. Nomes considerados como significativas referências no trabalho de Edi Balod, Gilberto Pegoraro e Jussara Guimarães, a partir da década de 1980, e de Alan Cichela e de Malu Dal Pont (1994-presente), a partir dos anos 2000 no extremo sul catarinense.

No final dos anos 1940, o Brasil iniciou – no eixo Rio-São Paulo – sua experimentação artística abstrata, ao surgirem alguns núcleos de artistas opositores ao cenário da produção artística brasileira daquele momento. Mário Pedrosa (1900-1981) criticou Portinari, prevendo potência na abstração do figurativismo proposto. Mesmo que a nova tendência ainda parecesse engatinhar, os jovens artistas se demonstravam convictos de seus ideais, propondo uma desconstrução e/ou ressignificação das artes plásticas da época, perante a geometrização e à liberdade informal. O país estava em crescente desenvolvimento industrial, além da própria construção da nova capital federal, que estava prestes a sair do papel, a modernização de alguns setores e a miscigenação evidente (COCCHIARALE, GEIGER, 1987).

Ciccillo Matarazzo (1898-1977) estreitou relações com professores da *Universidade de São Paulo*, críticos de arte e arquitetos, iniciando a proposição do surgimento de um museu de arte moderna na capital paulista. Sugeriu um acordo de colaboração com o *Museu de Arte Moderna de Nova Iorque* nos EUA (de onde é efetivamente inaugurado o *Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM*), tomando a frente do novo projeto e tendo um estatuto traçado a partir do próprio *MoMA*. O

crítico de arte europeu León Degand (1907-1958) foi contratado como primeiro diretor do *MAM-SP*, criando a exposição inaugural intitulada *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, sendo inédita no Brasil. O *MAM-SP*, com Matarazzo enquanto presidente, realizou a I Bienal Internacional de São Paulo, de outubro a dezembro de 1951, "proporcionando aos artistas e críticos brasileiros o conhecimento das obras abstratas ou concretas de Sophie Taeuber-Arp, Max Bill, [...] e outros" (GULLAR, 1985, p.227). O abstrato é presente nos trabalhos de muitos artistas atuais, dos traços mais orgânicos aos mais geométricos, como podemos perceber em Angélica Neumaier e em Helen Rampinelli no extremo sul catarinense.

Segundo Néri Pedroso (2005), os gritos da arte moderna em Santa Catarina emergiram de maneira tardia, chegando por aqui em 1947. Em contrapartida, nos anos 1920, o modernismo catarinense engatinhava com o alemão Fritz Alt (1902-1968) em Joinville e o joaquinense Martinho de Haro (1907-1985) em Florianópolis. "O pintor Martinho de Haro já era moderno antes mesmo do modernismo ter fincado raízes em Santa Catarina" (MATTOS, 2005, p. 32). Alexandre Rocha (2020, p.7) comentou em sua entrevista, que gosta "muito do trabalho dele [Martinho] e a maneira como ele desbravou no seu tempo, no estado onde a produção artística é tão difícil".

Para João Evangelista de Andrade Filho (2005, p.7), a trajetória da arte moderna catarinense é carregada de complexidade, de "fatos em cuja incidência poderíamos considerar implicações que procedem da ordenação socioeconômica e, por via de consequência, cultural". A partir dessa característica, destacam-se dois momentos cruciais:

O primeiro está relacionado diretamente com o surgimento do *Grupo Sul* na década de 1940. Trata-se de um movimento artístico-literário de Florianópolis que influenciou o cinema, o teatro e as artes visuais do estado, além de propor inovações aos parâmetros estético-filosóficos da arte sem rejeição ao passado: "Manifestação [...] que tentou ajustar as aspirações e feitos da província ao já devastado modernismo brasileiro" (FILHO, 2005, p.7). O grupo criou a famosa *Revista Sul*, que possibilitou apresentar textos de jovens autores e, ao longo das mais de vinte edições, "fez-se notar certo compromisso com motivações e valores regionais" (FILHO, 2005, p.7). Em 1948, junto do escritor Marques Rebelo (1907-1973), o grupo organizou uma exposição de arte moderna na capital do estado, culminando e influenciando a criação do *Museu de Arte Moderna de Florianópolis* – atual *MASC* (*Museu de Arte de Santa Catarina*), que expôs recentemente trabalhos de João Miot, Odete Calderan (1964-

presente), Elke Hülse (1961-presente) e Simone Milak, além de ter produções de Berenice Gorini (1941-presente), Letícia Cardoso (1978-presente) e Jorge Ferro (1964-2004) em seu acervo permanente.

Já o segundo momento remete aos anos 1950, sob influência da criação da *Universidade Federal de Santa Catarina* (*UFSC*) em Florianópolis. “Apesar do pequeno porte dos indicativos estatísticos, havia, *in feri* e em substância, ingredientes propícios para que uma elite pudesse tornar viáveis desejos disseminados na sociedade” (FILHO, 2005, p.7). Com o surgimento da *Faculdade Catarinense de Filosofia*, o estado se deparou com novas ideias que penetraram diretamente a educação cultural. “No entanto, esse fomento de valores intelectuais, que forçosamente foi implantado de cima para baixo, não pôde contar, na esfera da arte, com a eclosão de uma verdadeira e própria vanguarda” (FILHO, 2005, p.7).

A partir daí, surgiram grandes nomes vinculados a esse contexto estadual: Franklin Cascaes (1908-1983), Aldo Nunes, Hassis (1926-2001), Meyer Filho (1919-1991), Hugo Mund Júnior (1933-presente) etc. Os trabalhos desses criadores tiveram dois desdobramentos importantes como consequência de sua excepcionalidade artística:

> Entre os relevantes resultados está, no âmbito criativo, a formação de uma estética congruente que viria a ser mais tarde tipificada mediante ao epíteto de “mito e magia”. A importância disso avaliamos no curioso fenômeno de assimilação que misturou arte e vida, de tal forma que as imagens criadas passaram a indicar, indissoluvelmente, a própria personalidade do litoral catarinense. O segundo resultado deriva da aceitação dessa estética pelo público e colaborou para que se montasse, ainda que incipiente, um mercado de arte, com a criação de galerias que foram atuantes durante um bom tempo. Esse contrato entre público e produtores não duraria muito, e entra em crise em um estágio posterior (FILHO, 2005, p.8).

Em 1952, na capital paulista, surgiu um grupo chamado *Ruptura*, liderado por Waldemar Cordeiro (1925-1973) e que propôs um manifesto e uma exposição no *MAM-SP*, trazendo força ao *movimento concreto brasileiro*. O grupo sugeriu a desconstrução de muitos valores tidos como intocáveis na arte brasileira daquele momento, causando grande polêmica. Em 1953, Rodrigo de Haro (1939-presente) foi premiado no Salão de Pintura Catarinense e, cinco anos depois, realizou a sua primeira mostra individual em Florianópolis. Foi então que, na mesma época, surgiu o grupo *Frente* que “se formara inicialmente de ex-alunos de Serpa, ampliar-se-ia ainda mais com a adesão de Franz Weissmann e Lygia Clark que, [...] penetram o âmbito

da linguagem geométrica" (GULLAR, 1985, p.228). Em 1954, o *MAM-RJ* organizou a primeira exposição do grupo *Frente* na Galeria de Arte Ibeu no Rio, onde além de Clark (1920-1988) e Serpa (1923-1973), expunham Carvão (1920-2001), Lygia Pape (1927-2004), Vincent Ibberson, entre outros.

Nos anos de 1956 e 1957, no *MAM-SP* e "no Ministério da Educação e Cultura, no Rio, realizou-se a I Exposição Nacional de Arte Concreta reunindo os concretos do Rio e São Paulo" (GULLAR, 1985, 229), tendo grande repercussão no Brasil. Em 1959, os artistas do grupo carioca, como Amilcar de Castro (1920-2002), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Pape (1927-2004), Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), entre outros, decidiram romper com o concretismo, criando um novo manifesto e uma exposição do agora intitulado *Neoconcretismo*. Isso respingou em Santa Catarina "por intermédio dos artistas que retornavam de centros maiores ou do exterior, como foi o caso de Elke Hering" (PEDROSO, 2005, p. 17). Em diálogo, Sílvio Pléticos (1924-2020), Eli Heil (1929-2017) e Juarez Machado (1941-presente) surgiram na mesma época e passaram a compor esse cenário de arte moderna catarinense. Nesse sentido, de acordo com Filho (2005, p.9):

> [...] no interior de Santa Catarina se verifica a migração que levaria diversos produtores catarinenses à Europa e aos Estados Unidos em busca de informação e formação. Esse foi um fato de relevante significado. Tratava-se de longos estágios, que em alguns casos incidiam em vários anos. Elke Hering, Marcos Rück e Rubens Oestroem rumaram à Alemanha; Lourival Pinheiro de Lima (Loro), este da capital, demandou à América do Norte. Era a época da transvanguarda, do neoexpressionismo alemão, [...] e da *land art*. Outros artistas, antes, já tinham estudado fora do país, mas o que importa aqui é o propósito da viagem, centrado na atualização das propostas e métodos artísticos, além do número dos postulantes e da concomitância das suas deliberações. Era de se esperar que a agitação internacional tivesse aqui seu eco.

No início dos anos 2000, o artista criciumense Sérgio Honorato produziu dois mosaicos cerâmicos a partir de releituras das pinturas *Ilha da Velha Figueira* e *As Bruxas roubam a lancha baleeira de um pescador da Ilha* do artista joinvilense Juarez Machado – conforme figura 2 e 3[17]. Conseguimos observar que artistas catarinenses se autorreferenciam constantemente, promovendo influências múltiplas nas técnicas,

[17]Destacamos que, ao longo desta escrita, algumas produções artísticas não possuem registros de dimensões, técnicas, ano que foi produzida e/ou onde estão expostas. Isso advém de várias dificuldades encontradas durante o percurso de investigação, como falta de registros dos próprios artistas, não autorização nos processos de coletas técnicas, trabalhos que não existem mais fisicamente, arquivos incompletos, não catalogação de instituições culturais etc.

poéticas, reflexões e nas formações profissionais. Estes mosaicos estão expostos permanentemente no *Show Room* da CEUSA Revestimentos Cerâmicos em Urussanga.

Figura 2 - Sérgio Honorato. As Bruxas roubam a lancha baleeira de um pescador da Ilha, 2000. Mosaico cerâmico [sem registros de dimensão]. Urussanga/SC.

Fonte: CEUSA Revestimentos Cerâmicos.

Figura 3 - Sérgio Honorato. Ilha da Velha Figueira, 2000. Mosaico cerâmico [sem registros de dimensão]. Urussanga/SC.

Fonte: CEUSA Revestimentos Cerâmicos.

Entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960, surgiu em Londres, e se difundiu nos EUA, o movimento *Pop Art* – que muitos teóricos consideram a origem da arte contemporânea. Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997), Richard Hamilton (1922-2011) e Claes Oldenburg (1929), por exemplo, são considerados enigmáticos na origem da nova vertente do mundo das artes. Essencialmente, desencadeou-se, a partir daí, sucessivas produções que contemplavam a fotografia, o cinema, o *design*, as performances, as instalações, a vídeo arte, o *happening* e demais experimentações. Artistas com reconhecimento nacional e internacional como Yves Klein, Cindy Sherman (1954-presente), Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark propuseram uma série de rupturas cruciais nessa ebulição “pós” arte moderna. Inclusive muitos desses atores foram professores do artista [i]migrante colombiano Jorge Ferro (1964-2004), na segunda metade da

década de 1980, no Rio de Janeiro, a destacar Burle Marx (1909-1994), Pape (1927-2004) e Celeida Tostes (1895-1995), antes do mesmo vir para Criciúma em 1995 (como será abordado no capítulo quatro dessa dissertação). Experiências que influenciaram a sua percepção de contemporaneidade e deram suporte teórico-prático nas suas experimentações com escultura, desenho, instalações artísticas e performance no início dos anos 2000 no extremo sul catarinense.

Entre as décadas de 1960 e 1970, a *arte conceitual* emergiu "como um desafio às classificações impostas à arte por museus e galerias, [...] buscava questionar a natureza da arte, perguntando 'o que é arte?'" (FARTHING, 2011, p. 500). Podemos destacar Joseph Beuys (1921-1986), Piero Manzoni (1933-1963) e Joseph Kosuth (1945-presente), nesse contexto. Referências presentes nas performances de Mahira Silveira, Rosângela Becker (1962-presente) e Letícia Cardoso, nos quadrinhos de Bel Duarte e Alan Cichela, nas instalações de Silemar Silva (1963-presente) e nas intervenções de Daniele Zacarão (1987-presente) em Criciúma e Balneário Rincão na contemporaneidade.

De acordo com Canton (2008, p.49), "com o passar do tempo, a arte moderna, que buscava sobretudo a experimentação, sofre um desgaste", ou seja, "ela se torna tão experimental que acaba por afastar-se do público, que passa a achar suas manifestações ora estranhas, ora inquietantes e de difícil compreensão".

Nesse sentido, Gompertz (2013, p.368) provoca-nos: "o bom do pós-modernismo é que ele poder ser praticamente qualquer coisa que se queira" e "por outro lado, o que é realmente chato no pós-modernismo é que ele poder ser praticamente qualquer coisa que se queira". Segundo o autor, esse movimento é muito simples de se entender: ele é posterior ao modernismo (surgindo em meados de 1960) e se desenvolveu a partir de uma reação crítica ao seu antecessor, entre 1970 e 1989. Os artistas dessa época acreditavam que "a constante busca, pelo modernismo, de uma solução única, abrangente, para os problemas da humanidade era considerada tola, ingênua e ilusória" (GOMPERTZ, 2013, p.368). Assim, se houvesse apenas uma reposta, o que dificilmente aconteceu, "ela seria encontrada na miscelânia do que existiria antes: uma coleção do "melhor de" roubada de movimentos e ideias anteriores" (GOMPERTZ, 2013, p.368). Logo:

> [...] o modernismo tinha arestas retas; o pós-modernismo não tinha arestas. O modernismo rejeitava a tradição; o pós-modernismo não rejeitava nada. O modernismo era linear e sistemático; o pós-modernismo estava em toda

> parte. Os modernistas acreditavam no futuro; os pós-modernistas não acreditavam em muita coisa, preferiam questionar. Os modernistas eram sérios e aventurosos; os pós-modernistas eram os mestres da experimentação brincalhona, irreverência engenhosa e cinismo indiferente (GOMPERTZ, 2013, p.378).

Já, para Lamas e Marmo (2008, p.2), no artigo intitulado *O contemporâneo espaço moderno catarinense*, o termo *pós-moderno* remete-se diretamente "ao estado da cultura ocidental depois da queda das grandes narrativas, tais como o Marxismo, o Positivismo, o Idealismo, entre outras", resultando no que o filósofo francês Jean François Lyotard (1924-1998) denominou *Condição Pós-Moderna*:

> O pós-modernismo é marcado por atitudes como o hibridismo e a reciclagem, num contexto onde estilos e linguagens diversas convivem num mesmo espaço delineado por ações irônicas, sarcásticas muitas vezes por meio da apropriação do passado. Sendo assim, não pode ser entendido como uma superação do moderno, pensamento que é reforçado pela análise etimológica da palavra, quando é encarado como o período que se sucede ao modernismo, por isso do prefixo "pós", através do que se pode absorver uma ideia de continuidade (LAMAS, MARMO, 2008, p.2).

Luciano Trigo (2014, p.57) apresenta-nos cinco características pós-modernas (tomando como referência o próprio modernismo): a) descrença nas grandes narrativas - retóricas "universais" passam a ser deslocadas à fragmentação, ao ceticismo, à heterogeneidade, à apropriação, ao relativismo, ao pluralismo de ideias e contextos e o não abandono da história da arte; b) crise da autoridade cultural – aparentemente os valores da arte moderna foram se esgotando e a verdade e o conhecimento passaram a se fundar de maneira relativa, subjetiva, múltipla e diversa, além de dependerem "de um sistema de relações de poder e de jogos de linguagem" (TRIGO, 2014, p.57) ; c) mudança de um modelo de produção para um de reprodução – "a arte é dominada pelo império das citações, apropriações e recombinações de recursos e linguagens do passado, em novas configurações. A imitação de formas passadas produz assim uma arte de mímicos – mas cuja mímica [...] carece de qualquer significação" (TRIGO, 2014, p.57); d) a substituição da realidade, convenção antiquada, por uma ficção – uma espécie de mito criado pela "mídia, pela publicidade e pela indústria do espetáculo – cujos mecanismos são cada vez mais usados pelo próprio sistema da arte", ou seja, na pós-modernidade o real é entendido como uma ficção, "uma construção discursiva e midiática" (TRIGO, 2014, p.57) ; e) a falência das utopias – crenças de emancipação do progresso, da ciência e da política, com base

em Arthur C. Danto e o fim da história da arte e Hans Belting, “afirmam que a arte já atingiu sua linha de chegada” (TRIGO, 2014, p.57).

No que se refere ao termo *contemporâneo*, Lamas e Marmo (2008, p.2) expunham o que se remete historicamente à *Idade Contemporânea*: “período de tempo que vai da Revolução Francesa, em 1789, até os dias atuais”. Sendo assim, movimentos artísticos como expressionismo, fauvismo e surrealismo são contemporâneos da instalação, do *happening* e da videoarte, que possuem suas origens terminologicamente diferentes. No entanto, “se analisarmos o contemporâneo levando-se em conta fielmente a significação da palavra, é contemporâneo tudo o que é do mesmo tempo” (LAMAS, MARMO, 2008, p.2), como Rafael Sanzio (1483-1520) foi contemporâneo de Leonardo Da Vinci (1452-1519) e/ou Vik Muniz (1961-presente) é de Ai Weiwei (1957-presente).

Já “do ponto de vista da Estética, trata-se da produção artística que contempla características e linguagens surgidas na atualidade” (LAMAS, MARMO, 2008, p.3). Portanto:

> [...] uma pintura mimética do gênero retrato, por exemplo, mesmo se realizada nos dias de hoje, não é considerada como arte contemporânea, uma vez que tal comportamento pictórico remonta à Idade Moderna. São linguagens artísticas contemporâneas a instalação e seus desmembramentos (como a *land art*, por exemplo), o objeto, o *happenig*, a *performance*, a videoarte, a *web art*, entre outras, marcadas por comportamentos pós-modernos como os já citados anteriormente, entre eles o rompimento com o suporte e a hibridização. Partindo desse pressuposto observa-se que tudo o que é pós-moderno é contemporâneo, mas o contrário não se pode afirmar. [...] O pós-modernismo do ponto de vista da Estética pode ser encarado como o estabelecimento de uma nova relação entre a obra e o espaço que agora além de integrar e se tornar suporte, passa a ser, em muitos casos, ponto de partida para a criação do objeto artístico (LAMAS, MARMO, 2008, p.3).

Para John Rajchman (2011), a confusão dos termos que apresentam esse conturbado período ganhou mais força a partir das décadas de 1960 e 1970, principalmente em Nova Iorque. Comenta ainda que foram apresentados vários nomes: arte contemporânea, arte moderna/modernista, o “fim” da arte, pós modernismo, neovanguarda etc. A arte desamarrou-se dos cárceres clássicos da pintura e da escultura – também da “genialidade” inalcançável dos artistas e suas habilidades atribuídas a estas linguagens - dos cubos brancos, da criação em estúdio, dos processos envoltos no que chama de arte comercial e/ou da cultura popular, do afastamento da arte e vida, da arte em prol da informatividade etc.

Contudo, para Anne Cauquelin (2005, p.11), a arte contemporânea “não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento”. A complexidade das nomenclaturas da arte é um redemoinho de contextos inclusos na problemática de muitas poéticas ao longo de sua história. Assim, para estudar a arte contemporânea,

> [...] precisamos, então, estabelecer certos critérios, distinções que isolarão o conjunto dito ‘contemporâneo’ da totalidade das produções artísticas. Contudo, esses critérios não podem ser buscados apenas nos conteúdos das obras, em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material, também não no fato de pertencerem a este ou aquele movimento dito ou não de vanguarda. Com efeito, a esse respeito, teríamos ainda que nos defrontar com a dispersão, com a pluralidade incontrolável de ‘agoras’. De fato, os trabalhos que tentam justificar as obras de artistas contemporâneos são obrigados a buscar o que poderia torná-los legíveis fora da esfera artística, seja em ‘temas’ culturais, recolhidos em registros literários e filosóficos – desconstrução, simulação, vazio, ruínas, resíduos e recuperação –, seja ainda em uma sucessão temporal – classificada de ‘neo’, ‘pré’, ‘pós’ ou ‘trans’ – lógica, de evolução bem difícil de manter (CAUQUELIN, 2005, p.12).

Heinich (2014b, p.375) nos questiona: “será que a arte contemporânea é realmente um novo paradigma [...] ou seria ela meramente um período artístico?”. Segundo Nathalie, se ela contemplasse todo a produção artística da contemporaneidade, seria, portanto, um novo período. Entretanto, isso não acontece justamente por termos produções e artistas que se fundamentam de outras épocas ou períodos na contemporaneidade. “A arte de hoje é composta por arte moderna (e, às vezes, até arte clássica) e arte contemporânea” (HEINICH, 2014b, p.376). Nesse sentido, a autora completa que vários expoentes da arte contemporânea, como Yves Klein e Andy Warhol por exemplo, não estão mais vivos, consequentemente não poderíamos reduzir o contemporâneo à apenas artistas em atividade, “já que ela inclui artistas já falecidos e não inclui grande parte da produção artística atual” (HEINICH, 2014b, p.376).

Sandra Makowiecky (2018, p.1968), em seu artigo intitulado *História da arte como partilha de um mundo por vir e a criação de uma comunidade sensível*, esclarece que “o contemporâneo se constrói, não apenas na chave da emergência absoluta, mas pela projeção e dessa espécie de retroprojeção”. A autora faz uma análise a partir dos estudos da história da arte, investigando e comparando artistas, produções e contextos, ora divergentes cronologicamente, ora dialogantes em poética, técnica, temática, filosofia e estética. Além disso, há uma discussão de valor aos clássicos,

suas leituras e heranças artísticas, em que Sandra instiga o leitor a problematizar a arte a partir da história da própria arte na contemporaneidade. “Entendo que a obra de arte é uma obra de arte e não um objeto histórico qualquer, em um país vocacionalmente fadado ao moderno e com tantas resistências ao passado, que parece aspirar a um presente eterno e sem memória?” (MAKOWIECKY, 2018, p.1967). Em outras palavras:

> Contemporâneo é o tempo em que vivemos. Mas muito do que agora vivemos vem de outros tempos. Convivo com Mona Lisa, ela me diz algo - portanto, é contemporânea. Vivo num *pallazzo* renascentista de 500 anos ou num austero edifício modernista de 100: ambos me são contemporâneos. Posso vivê-lo historicamente e posso vivê-lo filosoficamente, sugeriu Marx; de ambos os modos ao mesmo tempo ou de nenhum deles (COELHO, 2006, p.2, *apud* MAKOWIECKY, 2018, p.1968).

Makowiecky (2018, p.1972) defende que “os clássicos fazem parte da herança cultural literária, artística e cultural da humanidade”, pois “inúmeras são as formas pelas quais uma obra, texto ou pintura, subsiste em outra, fenômeno que se identifica com a própria natureza reticular da criação artística”. Essas provocações nos fizeram investigar a vida e a obra dos sujeitos analisados nesta pesquisa, desencadeando também múltiplas elucubrações: ler – no sentido de experiência estética - as produções de Sérgio Honorato, Alan Cichela, Bel Duarte e Gilberto Pegoraro, sujeitaria à uma análise rasa sem tomar conhecimento dos clássicos? Como estudar os trabalhos de Salvio Daré sem levar em consideração a materialidade da pintura americana, como em Rothko (1903-1970) e Newman (1905-1970), e as estruturas dos dípticos e trípticos [pré]renascentistas? Até que ponto as reflexões em torno da pesquisa pictórica de Alexandre Rocha se tornariam superficiais sem lembrarmos do cubismo de Picasso e Braque? Como ignorar a influência das obras de van Gogh no interesse pelas artes de Letícia Cardoso? Essas são perguntas pertinentes e que resultaram em uma reformulação da primeira análise da produção desses e de outros artistas do extremo sul catarinense.

Por outro lado, Heinich (2014b, p.376) reconhece que “como categoria artística, a arte contemporânea se encontra no mesmo nível da arte clássica ou moderna, sendo que cada uma possui características próprias”. São elas: a) clássica - impõe ao artista a execução de modelos padronizados; b) moderna – impõe que ele expresse o que está no seu interior, ultrapassando ou não as barreiras do figurativismo; c) contemporânea – “exige que o artista ultrapasse os limites do senso comum, não da

figuração clássica, [...] mas da própria noção de arte, inclusive a exigência moderna de um vínculo entre a obra e a interioridade do artista" (HEINICH, 2014b, p.376). À vista disso, a arte contemporânea consegue romper com o classicismo e o modernismo nos casos da performance e/ou da instalação, por exemplo, em que "não se enquadra mais na concepção clássica ou moderna de uma obra de arte" (HEINICH, 2014b, p.376). Dessa forma, é comum encontrarmos produções contemporâneas que não demonstram:

> [...] mais nenhum vínculo entre a obra de arte a interioridade, ou até mesmo o corpo do artista; e a ironia e a jocosidade são mais importantes do que a seriedade. Mediações técnicas ou sociais se tornam necessárias, juntamente com técnicas especiais como fotografia ou vídeo para garantir a durabilidade da obra. Além do mais, essas técnicas fogem, muitas vezes, às regras dos museus, a rotinas econômicas, a restrições de transporte e de seguro ou a técnicas de restauração. Em virtude de tudo isso, a arte contemporânea é mais do que um novo período artístico e mais do que uma nova categoria estética. Trata-se de um novo paradigma, que transforma completamente o mundo da arte (HEINICH, 2014b, p.376).

Já para Verlaine Freitas (2003, p.24), "a arte contemporânea pode ser qualificada como, em princípio, antissocial, desprezando normas e preceitos de estruturação preconcebidos, rejeitando modelos éticos, políticos, religiosos". Entretanto:

> [...] o novo, na arte, aponta para aquilo que não foi ainda ocupado pela cultura, o não-digerido, não-domesticado pela concepção cotidiana. O potencial crítico da arte extrai sua força exatamente desse poder de choque na relação com o novo. Isso é mais percebido pelos adversários da arte moderna, que a tomam como absurda, do que pelos seus entusiastas, cujo preconceito favorável acaba obscurecendo seu olhar para esse potencial da experiência estética contemporânea (FREITAS, 2003, p.30).

Diante disso, em Santa Catarina, a partir dos anos 1970, houve uma grande movimentação por parte de artistas relacionados a esse conturbado contexto. Poéticas surgidas de desdobramentos advindos da "repolitização que se seguiu à revolta de 1968 e da nova realidade imposta pela explosão dos meios eletrônicos, comunicacionais", da crise econômica que assolava vários países e das "duradouras ditaduras na América Latina" (FILHO, 2005, p.9), como no caso de Luiz Henrique Schwanke (1951-1992) e Rubens Oestroem (1953-presente):

> Era normal que, no contexto da época, o trabalho de arte de Schwanke, voltado para a simbolização, oscilasse entre a agressividade e a ironia. Nele transitam, com efeito, a imagem demolidora e a visão humorada da sociedade de consumo, que abarca tudo, da religião ao sexo. Nisso o artista joinvilense contrastava com o exercício de Oestroem, que traduzia, dentro do vetor da formalização, a necessidade de discutir o suporte. Ao contrário de Schwanke,

> cuja temática foi estrita e obsessiva, ainda que não-confessional, para Rubens Oestroem cada pintura é uma aventura, que parte, por assim dizer, da terra de ninguém e segue pela vereda que se conquista na perquirição espacial, matemática, crítica, até os limites de uma suma. Mutação e amadurecimento (FILHO, 2005, p.9).

A criação dos cursos de arte, em 1985, na *Universidade do Estado de Santa Catarina* (*UDESC*) e a migração de artistas oriundos do sudeste, do centro-oeste e dos vizinhos Rio Grande do Sul e Paraná "contribuíram para que se ampliassem as oportunidades de inserção do circuito catarinense no mundo cosmopolita das artes" (FILHO, 2005, p.9). Artistas como:

> Betânia Silveira e Rosana Bortolin se destacavam na Suécia e na Espanha; o escultor José Kinceler estabelece uma ponte entre Brasil e País Basco, onde fora se doutorar. Flávia Fernandes sai, incansavelmente, em procura de contatos, no Brasil e no estrangeiro. Vai se consolidando uma tessitura que tira Santa Catarina do isolamento. Nomes significativos da produção nacional, de Guto Lacaz a Carlos Fajardo, passando por Túlio Resende, Dudi Maia Rosa e Nuno Ramos, têm vindo com regularidade ministrar oficinas entre nós. [...] Desafortunadamente o [MASC] não recebeu apoio para trazer a Santa Catarina a retrospectiva de seu mais destacado artista, Ivens Machado. [...] Na produção contemporânea em Santa Catarina, especialmente na capital, notamos o predomínio da vertente que privilegia a postulação crítica (FILHO, 2005, p.10).

As *Diretas Já*, o desejo da democracia sendo saciado tardiamente, o surgimento da Internet, o avanço tecnológico, o bum da AIDS, a aprovação da Constituição Federal em 1988, o Impeachment do presidente da República Fernando Collor de Melo, os problemas sociais, a situação político-econômica, o Impeachment da Presidenta da República Dilma Rousseff, a violência, o conservadorismo, entre outros; até os fatos externos, como a queda do Muro de Berlim, a Guerra Fria, o fim da União Soviética, o *Apartheid*, o terrorismo, os refugiados, o ataque de 11 de setembro 2001, a eleição do primeiro presidente negro nos EUA, a Guerra no Iraque, conflitos na Síria, as ameaças nucleares, as crises humanitárias na África etc., entre outros acontecimentos, são contextos que interferiram de forma significativa para o surgimento de novos artistas contemporâneos e seus trabalhos. Circunstâncias do século XXI, como a "exclusão social, decomposição moral e institucional, egocentrismo endêmico, crise do sujeito cada vez mais narcísico e autocentrado", são problematizados pela arte (PEDROSO, 2005, p.14). A produção artística na contemporaneidade

> [...] nasce como uma resposta ao esgotamento internacional da doutrina modernista da arte pela arte. Em novas bases, os jovens reinventam o mundo. O desejo em rede, em qualquer lugar; corpos moldados por plásticas cada vez mais extraordinárias e complexas, o triunfo da clonagem, arte como exercício experimental da liberdade e como edição que retrata indivíduos divididos, fragmentados (PEDROSO, 2005, p.14).

Pedroso (2005) propõe ainda que a produção artística contemporânea catarinense não é isolada e nem está desconectada dos grandes centros culturais do Brasil. Temos uma produção pautada na diversidade e com um “volume de boas obras condensado na capital” e outras cidades “como Blumenau, Joinville, Criciúma e Tubarão” (PEDROSO, 2005, p.13).

Na região sul do estado de Santa Catarina, deparamo-nos com a produção de Willy Zumblick (1913-2008) em Tubarão/SC. Mais próximo do modernismo do que a produção dita contemporânea, Zumblick representou, em suas telas, a bandeira do divino, as brincadeiras infantis, o terno de reis, o cotidiano, as danças, a religiosidade, os costumes, o folclore, boi de mamão etc. O artista fez uma grande pesquisa em todo o estado de Santa Catarina em busca de particularidades do povo catarinense que pudessem ocupar com ênfase o seu trabalho – considerado uma referência primordial pelos artistas Alexandre Rocha e Edi Balod e pela professora Maria Marlene Milaneze Just. As criações de Zumblick:

> [...] exemplificam mundos particulares, que representam pequenos mundos, cujas perspectivas apresentam a vida exterior histórica e real e a interior de seu criador. Esta polissemia de possibilidades do artista faz a sua arte escapar a toda forma de critérios a priori, inserindo-se no puro intersubjetivismo. No entanto, numa análise mais detalhada e demorada do objeto artístico, deriva uma experiência estética que explicita possíveis mundos, ainda por serem descobertos, manifestando a capacidade de tornar o subjetivismo inicial uma ideia racional (BEZ, SANTOS, 2005, p.21).

Em 1970, o artista pintou uma tela intitulada *Desabamento da Mina – Criciúma*, que está exposta no Museu Willy Zumblick, em Tubarão. A *Ferrovia Tereza Cristina*, que corta muitos municípios da AMUREL e da AMREC para transportar o carvão, faz parte da cultura, da história e do imaginário popular dos moradores locais, bem como é símbolo do desenvolvimento econômico. Em 1945, o prédio, onde funciona a atual Fundação Cultural de Criciúma, surgiu como sede do Departamento Nacional de Proteção Mineral – DNPM - até 1960, e posteriormente, entre 1970 e 1990, passou a ser sede do Conselho Nacional do Petróleo – CNP. As minas e galerias de carvão, à maneira que Zumblick pintou, simbolizam a construção de uma identidade coletiva

muito forte. “Com isso, o panorama econômico e social da cidade, que mais tarde seria conhecida como a ‘Capital Nacional do Carvão’, tornou-se bastante diversificado” (ASSIS, 2004, p.80). Isso é refletido em muitas poéticas contemporâneas de artistas da região, como Edi Balod, Rosangela Becker, Alan Cichela, Daniele Zacarão, Janor Vasconcelos, Sérgio Honorato e Silemar Silva.

Figura 4 - Willy Zumblick. Desabamento da Mina – Criciúma, 1970. Óleo s/ tela, 140 x 125 cm. Museu Willy Zumblick - Tubarão/SC.

Fonte: Museu Willy Zumblick.

Para Joël Candau (2011, p.25), a identidade possui dois caráteres: de estado e de representação. O primeiro é como se fosse uma espécie de documento, que nos identifica em aspectos legais: altura, idade, residência etc. O segundo é a ideia que eu possuo de quem eu sou. “A identidade (cultural ou coletiva) é certamente uma representação”. Esta ideia está muito ligada com a retórica holista: a busca da compreensão da totalidade, do global, do todo; os discursos de identificação de pessoas a partir da seleção de características gerais, de generalizações. “Os atos de memória decididos coletivamente podem delimitar uma área de circulação de

lembranças, sem que por isso seja determinada a via que cada um vai seguir" (CANDAU, 2011, p. 35).

Retórica essa que dialoga com os contextos de imigração europeia na região, datada do final do século XIX e início do século XX. Cidades como Nova Veneza, Morro Grande, Urussanga, Ermo, Timbé do Sul, Meleiro, Turvo e Jacinto Machado assumem com orgulho sua descendência italiana, promovendo festividades e atividades específicas em torno dos costumes e tradições dos antepassados (SAVOLDI, 1998). Já Forquilhinha adere o título de cidade mais alemã do Sul de Santa Catarina (MIZEESKI, 2020); Balneário Arroio do Silva, Balneário Gaivota, Passo de Torres e Araranguá valorizam suas origens açorianas (ROCHA, 2020); Santa Rosa do Sul, Sombrio, Maracajá e São João do Sul consideram a miscigenação de imigrantes alemães, italianos, espanhóis, portugueses e poloneses. As narrativas de reconhecimento de memórias em torno da ascendência europeia, trazem legitimação e orgulho aos descendentes contemporâneos. Indígenas quase nunca são mencionados.

Criciúma promove anualmente a *Festa das Etnias*, em que se comemora a união dos povos imigrantes que ajudaram a fundar a cidade. É, sem dúvida, o município que, no Sul de Santa Catarina, mais recebeu pessoas vindas de vários lugares do Brasil e do mundo, principalmente pela necessidade de mão de obra na extração de carvão mineral. É nesse município que está o *Criciúma Esporte Clube* e o seu estádio *Heriberto Hülse*, time de futebol que expõe a influência do carvão e que assumiu o preto como uma das suas cores oficiais. Além disso, os torcedores do clube são chamados de "carvoeiros" e se apropriam da identidade cultural do "ouro negro" – aspecto que a publicidade do clube vem se apoderando ao longo de sua história.

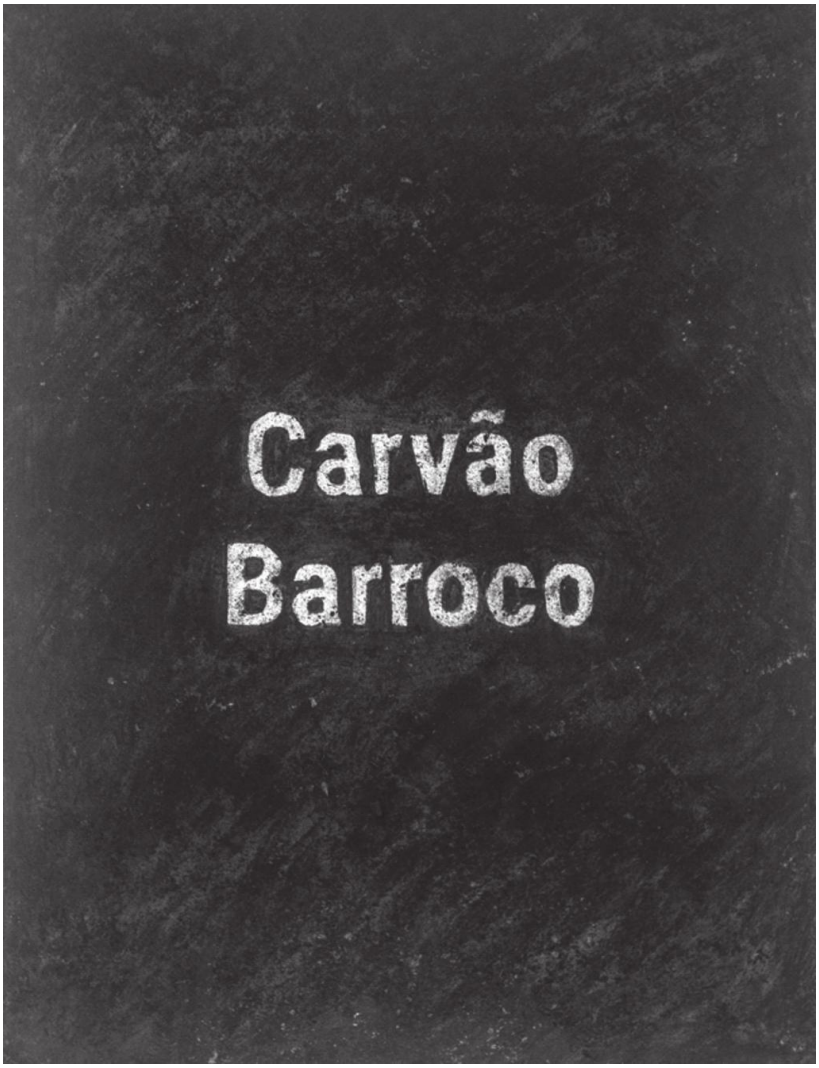
Em diálogo, o artista e professor universitário Alan Cichela, comenta que, a partir da década de 1980, tentaram

> [...] criar uma lenda em cima dessa extração de carvão, um mito. [...] Porque apesar de ele ter impulsionado o desenvolvimento da região ele estragou, detonou, destruiu, né? A nossa água é contaminada, nosso solo é contaminado, as pessoas têm problema de pele, sabe? Câncer aqui é incrível. A água, sabe? Tem gente que tem problema no couro cabeludo porque a água que a gente toma banho é contaminada com carvão. E tudo isso, não é que foi se esquecendo, é uma forma de mascaramento (CICHELA, 2019, p.37).

O artista possui uma série de trabalhos intitulada *Carvão Barroco* (conforme figura 5), que questiona e reflete o desenvolvimento do carvão na região do extremo sul catarinense. Em 2018, Cichela escreveu sobre eles no catálogo da *III Coletiva de Artistas do Sul* que aconteceu na UNESC:

> Partindo do título Carvão Barroco, temos um trabalho em processo que procura estabelecer uma reflexão sobre a percepção dos termos legitimados pela história da arte, e ampliar o campo de atuação desse conceito, investigando possibilidades de criação que relacione o termo a uma experimentação conceitual. O carvão é usado para definir o traço preto, mas também para lembrar que o desenho começa assim, do rascunho em carvão até o final, seja ele qual for (REDDIG, FELDHAUS, ZACARÃO, 2018, p.18).

Figura 5 - Alan Cichela. Carvão Barroco, 2017. Carvão vegetal s/ papel, 60 x 67 cm. III Coletiva de Artistas do Sul – Criciúma/SC.



Fonte: Catálogo da III Coletiva de Artistas do Sul.

Trata-se de uma produção processual, embebida em várias vertentes artísticas e que questiona os apagamentos históricos em torno da extração do carvão e a imigração em Criciúma. Essa pesquisa teve várias fases, formatos e suportes diferentes: zines vendidos a vinte e cinco centavos; desenho feito a carvão, que posteriormente foi queimado e suas cinzas depositadas em potes; um banco de praça, pintado a carvão, que as pessoas "vão usando e a tinta vai saindo, elas vão levando esse carvão com elas" (CICHELA, 2019, p.37); e, recentemente, bottons, para serem comercializados como produto.

Além do carvão, a indústria cerâmica também possui sua importância. No extremo sul catarinense, em 1947, a partir de uma sociedade de famílias tradicionais da cidade de Criciúma, foi criada a primeira indústria cerâmica da região: a CESACA – Cerâmica Santa Catarina Ltda. Em seus primórdios, produzia-se louças e, a partir da década de 1950, azulejos. Em 1953, surgiu a CEUSA – Cerâmica Urussanga S.A.; em 1954, a Cerâmica Cocal Indústria e Comércio Ltda, que, a partir de 1959, se tornou a Eliane S/A Revestimentos Cerâmicos; em 1966, a CECRISA – Cerâmica Criciúma; em 1971, a Moliza Revestimentos Cerâmicos; em 1975, a Itagres Revestimentos Cerâmicos; em 1981, a Angelgres Revestimentos Cerâmicos; em 1986, a Portinari; em 1987, a De Lucca Revestimentos Cerâmicos; em 1989, a Pisoforte; em 1999, a Gabriella Revestimentos Cerâmicos; em 2002, a Cerâmica Artística Giseli, entre outras.

O crescimento constante da indústria de azulejos, pisos e porcelanatos, trouxe para a região do extremo sul catarinense, designers e artistas de outros estados, em especial, do Rio Grande do Sul. Paralelamente, surgiram as empresas que produziam insumos para a indústria cerâmica, como os *colorifícios*: *Ferro Enamel*, *Esmalglass*, *Colorminas* etc.

> A criação desse setor veio para ajudar na fabricação dos corantes, esmaltes, granilhas, e também design. [...] Esses produtos são necessários para a finalização dos revestimentos cerâmicos. Assim, muitas indústrias cerâmicas passaram a depender muito dos colorifícios na questão de desenvolvimento de produto. Os colorifícios, em parcerias com os clientes (as cerâmicas), criam projetos de design a partir de concepções originais de suas matrizes ou de projetos aqui criados. Esse processo, anteriormente, era realizado pelas próprias cerâmicas, pois cada uma tinha seu próprio laboratório de pesquisa e desenvolvimento. As maiores cerâmicas ainda o possuem, mesmo assim não deixam de trabalhar em parceria com os colorifícios (ISOPPO, 2009, p.151).

Dessa forma, Angélica Neumaier, Odete Calderan, Clóvis Ferrari, Rildo Ribeiro Batista, Simone Lourensi, Jorge Ferrro – este último, apontado por Néri Pedroso (2005, p.21) como o artista “que colocou o Sul do estado no mapa nacional” - entre outros artistas, trouxeram uma importante bagagem criativa para trabalhar em projetos com a indústria cerâmica nesses segmentos. Pesquisas com relevo, grafismos, decalque, técnica *monoporosa*, policromia, texturas, novos formatos e cores para superfícies, desenvolvimento de pisos e revestimentos cerâmicos, *monoqueima*, preparação de esmaltes, entre outros, foram desenvolvidas dentro de várias empresas do segmento na região do extremo sul catarinense. De acordo com Ferro (2003, p.97):

> Vê-se como o Design cerâmico tem vida própria ligado a um vasto repertório gráfico-visual e a pequenos ateliês ou pequenas fábricas que trabalham com uma produção artesanal ou por encomenda feita por órgãos públicos ou privados. Artistas plásticos, arquitetos e designers contribuíram para o desenvolvimento do “design cerâmico” no Brasil. [...] Valorizou-se, assim, o design para a produção de um revestimento cerâmico compatível com as condições técnicas de produção industrial cerâmica. Pode-se constatar que o arquétipo do azulejo possui uma carga cultural e simbólica muito particular e significativa, pois a este foi sendo agregado conhecimento e criatividade, servindo também como agente mediador entre as diferentes culturas.

Foi então que surgiu a necessidade de formar mão de obra qualificada para os setores de criação estética dos produtos dessas indústrias. Em março de 1970, foi criado o curso superior de *Desenho e Plástica* na FUCRI – Fundação Educacional de Criciúma, “o que exigiu a vinda de vários artistas para fazerem parte do corpo docente, como a artista ceramista Jussara Guimarães e o artista Gilberto Pegoraro, ambos oriundos da cidade de Porto Alegre (RS) e já falecidos” (NEUMAIER, 2018, p.68). Em 1980, o curso passou a se chamar *Educação Artística* com habilitação em *Artes Plásticas*, com uma grade curricular mais voltada à licenciatura. Em 1999, na atual Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, o curso recebeu o nome de *Artes Visuais* “dividido nas habilitações de bacharelado e licenciatura, com duração mínima de quatro anos” (NEUMAIER, 2018, p.68). É “de extrema relevância para a região, pois é responsável pela formação da maioria dos professores e artistas, sendo o único na modalidade presencial no município de Criciúma e no extremo sul catarinense” (NEUMAIER, 2018, p.69). Jorge Ferro, Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro, Angélica Neumaier e Odete Calderan – que terão suas produções analisadas nos capítulos seguintes – trabalharam, e continuam a trabalhar, na indústria cerâmica e no Curso de Artes Visuais da UNESC paralelamente.

Além destes, muitos outros importantes professores influenciaram diretamente na formação intelectual, estética e filosófica de novos artistas e professores de artes, além de desenvolverem projetos essenciais para a disseminação da cultura na região do extremo sul catarinense na contemporaneidade. São eles: Maria Marlene Milaneze Just, Eduardo Vicente Tasca, Inês Furlanetto, Edite Volpato Fernandes, Aurélia Regina de Souza Honorato, Amalhene Baesso Reddig, Édina Regina Baumer, Rildo Ribeiro Serafim, Daniel Valentim Vieira, Silemar Maria de Medeiros da Silva, Izabel Cristina Marcílio Duarte, Alan Cichela, Helene Sacco, Katiúscia Angélica Micaela de Oliveira, Sérgio Honorato, Marcelo Feldhaus, Daniele Zacarão, entre outros. A partir dessa equipe, muitas exposições, eventos, seminários, palestras, grupos de pesquisa, projetos de extensão, monografias, produções artísticas, viagens, cursos e estudos foram desenvolvidos em inúmeras cidades da AMREC, AMUREL e AMESC. “Durante 48 anos (1970-2018), muitos licenciados e bacharéis foram diplomados pelo curso de Artes Visuais da Unesc, até o ano de 2017, formaram-se 1.257 acadêmicos/as” (NEUMAIER, 2018, p. 70).

Em 2000, a *Pró-Reitoria de Pós-graduação de Pesquisa e Extensão* da UNESC criou o *Setor de Arte e Cultura*, que atualmente é coordenado pela professora Amalhene Baesso Reddig. Segundo o site (2020, p.1) oficial do setor, sua missão é “fortalecer o processo de formação cultural da comunidade interna e externa da UNESC, através dos conhecimentos e experiências estéticas e poéticas, visando a ampliação de repertório, a reflexão e a inserção social”[18]. Muitas ações e projetos foram e são desenvolvidos, como: Quintas Culturais, Espaço Cultural UNESC Toque de Arte, Festival UNESC em Dança, Festival Noite de Luz, concertos, saraus, oficinas, saídas de campos, editais de seleção de artistas, catalogação de produções artísticas do campus, oficinas, Primavera e Paz, exposições coletivas e individuais etc.

Com o envolvimento inicial de Inês Furlanetto, Maria Marlene Milaneze Just, Edite Volpato Fernandes, Mirian Plácido e Maria Isabel Leite, criou-se o *Programa Arte na Escola – Polo UNESC*, que possui uma grande importância na disseminação das artes na região. Atualmente coordenado pelas professoras Silemar Maria de Medeiros da Silva e Izabel Cristina Marcílio Duarte, promove significativos circuitos, pesquisas, ações educativas e experiências teórico-práticas, que possuem um papel de excelência no ensino das artes e na promoção da cultura na região. Encarado como

[18]Disponível em: http://www.unesc.net/portal/capa/index/114/3496/ Acesso em: 12 de maio de 2020.

rede, o polo UNESC possibilita saberes para a pesquisa científica contínua, que se reestrutura e se reorganiza constantemente, ganhando visibilidade nacional nos últimos anos a partir de professores do grupo sendo condecorados com o Prêmio Arte na Escola Cidadã. O *Arte na Escola – Polo UNESC* é conveniado com o *Instituto Arte na Escola* desde 2004 e atua em três eixos: educação continuada, comunicação e midiateca[19].

Em 2016, com forte influência dos professores do Curso de Artes Visuais e do Setor de Arte e Cultura, liderados pelo professor Marcelo Feldhaus, é inaugurada a *Sala Edi Balod - Espaço de Exposições e Laboratório de Artes Visuais*. Segundo o site oficial da sala (2020, p.1), as cidades da "região ganham um espaço destinado a fruição e contato com a arte e a cultura de forma gratuita e intimamente vinculada" ao "[...] ensino, pesquisa e extensão, para promover a qualidade e a sustentabilidade do ambiente de vida"[20]. Importante espaço de movimentação da arte contemporânea no extremo sul catarinense, vem se tornando uma potente referência, mediado a partir das proposições da professora e artista Daniele Zacarão e pela gestora Ana Zavadil. Isso dialoga com a apresentação da sala, descrita no site da instituição:

> Constitui-se como um lócus de experiências artístico-culturais, em especial na linguagem das artes visuais. São apresentadas exposições artísticas fruto de exercícios em múltiplos sentidos, pois, o acadêmico pode mostrar as suas experimentações nos diferentes ateliês que frequenta ao longo do currículo dos cursos, bem como, os formandos, suas pesquisas artísticas de final de curso (TCC). Já os professores agregam práticas curatoriais e expográficas em suas disciplinas que se desdobram na experiência de organizar exposições, passando por todas as etapas de sua realização. Trata-se de um laboratório que possibilita aos acadêmicos experiências com criação, produção, expografia, curadoria, circulação e mediação cultural de/em exposições que tomam como referência a pintura, cerâmica e escultura, gravura e serigrafia, desenho, fotografia, performances, instalações, produções audiovisuais dentre outras manifestações da Arte Contemporânea (SALA EDI BALOD, 2020, p.1).

Em 1979, a professora Jussara Guimarães (1948-2011) e seu marido Vilmar Kestering montaram, em Criciúma, um ateliê de cerâmica. Em seu *blog*, no dia 01 de

---

[19]O Instituto Arte na Escola 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. Tem como premissa que a Arte, enquanto objeto do saber, desenvolve nos alunos habilidades perceptivas, capacidade reflexiva e incentiva a formação de uma consciência crítica, não se limitando a autoexpressão e à criatividade (INSTITUTO ARTE NA ESCOLA, 2020, p.1)". São 50 polos espalhados pelo Brasil, cinco em Santa Catarina, sendo a UNESC um destes.

[20]Disponível em: http://www.unesc.net/portal/capa/index/687/10980/ Acesso em: 12 de maio de 2020.

março de 2011, Jussara citou que, nesse espaço, trabalhavam “com diversas técnicas produtivas, queimas diferenciadas e tipos de acabamentos, conseguindo esta diferenciação na busca da linguagem expressiva da cerâmica”[21]. De produções artísticas à comerciais, do design à arte, a artista produziu esculturas, azulejos, pisos, objetos, revestimentos, luminárias, painéis cerâmicos, pratos, garrafas, vasos etc., a partir da queima com forno elétrico, forno a gás, *rakú*, coque e combustíveis orgânicos – conforme figura 6. Temos, portanto, mais um desdobramento da cerâmica na região a partir da indústria, do design e da arte. No capítulo 3, voltaremos a falar sobre o trabalho de Jussara.

Figura 6 - Jussara Guimarães. Sem título, s/d. Cerâmica, 9,5 x 9,5 x 0,5 cm [cada peça]. Acervo Particular – Laguna/SC.

Fonte: Eduardo Vicente Tasca.

[21]Disponível em: http://studyopachamama.blogspot.com/ Acesso em: 12 de maio de 2020.

Na década de 1980, o artista Edi Balod se tornou colega de trabalho de Jussara e Pegoraro na universidade, criando um forte vínculo de amizade. Entre as décadas de 1980 e 1990, os três organizaram muitas ações artístico-culturais na região de Criciúma, como feiras na praça Nereu Ramos, exposições e saraus. Isso acabou resultando em parcerias com a *Fundação Cultural de Criciúma* – criada a partir da Lei Municipal nº 2.829 de 15 de março de 1993. O prédio que antes pertenceu o DNPM e o CNP, além de ter servido como cárcere na ditadura militar na década de 1960, passou a ser ocupado como sede da fundação e recebeu o nome de *Centro Cultural Jorge Zanatta*. Com um trabalho incessante de Edi Balod, Alexandre Rocha, Gilberto Pegoraro, Rosângela Becker, Sergio Zappelini, Carlos Ferreira, Daniele Zacarão, Jorge Ferro, entre outros, a Fundação Cultural de Criciúma promoveu e foi sede de inúmeros eventos, oficinas, exposições, feiras, saraus e projetos, que colocaram a cidade de Criciúma dentro do circuito artístico catarinense. Em 2007, a partir do Decreto Municipal nº 940, o prédio do *Centro Cultural Jorge Zanatta*, foi tombado como patrimônio cultural da Prefeitura Municipal de Criciúma. A Galeria de Arte da fundação “sempre manteve seu foco na produção artística contemporânea” (PEREIRA, 2018, p. 50). Com o passar dos anos, o prédio sofreu com a falta de reparos e sua estrutura começou a ceder. A partir de 2012, artistas, acadêmicos e professores, se uniam em inúmeros atos de defesa desse espaço, principalmente no processo de interdição e abandono total do edifício.

Figura 7 - Mahira Silveira. Sem título, 2017. Fotografia [sem registros de dimensão]. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo da artista.

Figura 8 - Mahira Silveira. Sem título, 2017. Fotografia [sem registros de dimensão]. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo da artista.

Em 2018, a artista, produtora cultural, curadora e professora universitária Daniele Zacarão compôs sua pesquisa de dissertação de mestrado em Artes Visuais na UDESC, sobre esses fatos citados. A *Visita Guiada*, apresentada por ela, percorreu as ruínas do centro cultural por meio de relatos e fotos. É um trabalho sensível, mas ao mesmo tempo, encarado como uma verdadeira denúncia ao descaso do poder público da cidade. “Por toda parte há sinais de destruição e abandono”, bem como “portas e janelas arrombadas, teto caindo, mofo e poeira” (PEREIRA, 2018, p.31).

Figura 9 - Mahira Silveira. Sem título, 2017. Fotografia [sem registros de dimensão]. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo da artista.

Figura 10 - Mahira Silveira. Sem título, 2017. Fotografia [sem registros de dimensão]. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo da artista

No dia 10 de setembro de 2017, parte considerável do Centro Cultural Jorge Zanatta sofreu com um incêndio de grandes proporções, que destruiu arquivos e a estrutura do prédio. Dias depois, artistas da região fizeram ocupações, protestos e manifestações em prol do centro cultural. Pelas lentes de Mahira Silveira, conseguimos ter uma noção da tragédia – conforme figuras 7, 8, 9 e 10. “O Centro Cultural [...] expõe o que por anos foi encoberto por um discurso normatizado: uma instituição que não compreende sua função diante da gestão de cultura do município (PEREIRA, 2018, p. 83). Aquele domingo foi encarado como dia de luto, uma espécie de ressaca cultural. “O sentimento de derrota e fracasso foi compartilhado por toda a cidade” (PEREIRA, 2018, p.94).

Após ação do Ministério Público de Santa Catarina, o local foi reconstruído e reinaugurado em 2018, a partir de uma polêmica negociação. Atualmente, pela quarta vez na história, o cargo de presidente da Fundação Cultural de Criciúma é ocupado pelo dentista e ex-presidente do PSL Júlio Lopes, nomeado pelo prefeito Clésio

Salvaro em 2019. Além do Centro Cultural Jorge Zanatta, a *Galeria Octávia Búrigo Gaidzinski* e a Casa da Cultura são espaços públicos importantes que promoveram grande eventos artístico-culturais.

Antes da criação da Fundação Cultural de Criciúma em 1993, a professora Maria Marlene Milaneze Just - enquanto Secretária de Educação e Cultura - criou oficinas de arte, exposições, feiras, quermesses e projetos pioneiros nos anos 1980. “Desbravamos sertões”, disse Marlene em sua entrevista (2019, p.5). Principalmente a partir das suas ações com a linguagem da pintura e do ensino das artes nos âmbitos público e privado, Marlene é considerada uma grande referência pelos entrevistados. A maioria dos artistas que são objetos de pesquisa nessa escrita, foram seus alunos, colegas, amigos e/ou são seus admiradores. Marlene conseguia articular universidade, prefeitura e interesse popular de maneira transparente, justa e igualitária, oportunizando experiências significativas não só em Criciúma, mas na região do extremo sul catarinense. De 1975 a 2013, foi professora do Curso de Artes Visuais da UNESC, no qual tive a honra de fazer parte da sua última turma de acadêmicos na universidade. Ao lado de Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro, Edi Balod, Inês Furlanetto, Eduardo Vicente Tasca, entre outros profissionais, lutou por muitas conquistas para a arte e cultura em Criciúma, a partir do seu envolvimento com o curso. Além de colega de profissão, Pegoraro foi um dos grandes parceiros de Marlene na Prefeitura Municipal de Criciúma, promovendo o carnaval na região, além de criar os cartazes das quermesses e auxiliar nos projetos culturais, como o Boi de Mamão da UNESC em parceria com Edi Balod, nos anos seguintes.

Em 2001, Marlene criou o *Ateliê Assisi*, anexo a *Casa Vô Just* - que é tombada enquanto patrimônio cultural do município de Criciúma - sua residência até hoje. É um espaço de potência, rico de experiências e de formação constante. Pessoas de todas as idades, tipos, credos e condições sociais promovem diálogos entre gerações a partir da linguagem da pintura, mediadas incansavelmente por Marlene. Atualmente aposentada das suas funções acadêmicas, continua atuando como professora “graças a Deus”, como ela mesmo diz, compartilhando toda a sua experiência de vida em seu ateliê:

> O Ateliê Assisi é um espaço destinado a realização de oficinas e cursos de Pintura. Os alunos artistas, formam um grupo, “Família Assisi”, com diversos níveis de escolaridades: ensino fundamental, ensino médio, bacharelado, licenciatura, especialização, mestrado, doutorado, das diversas áreas do conhecimento. Todos conectados com a proposta inicial do Ateliê, que é a de

> documentar a identidade cultural da região Sul de Santa Catarina (JUST, 2015, p.12).

Através dessas vivências, Marlene compôs, em conjunto com seus alunos em 2010, o *Projeto Conexão*: “um processo educativo-socio-cultural em contínuo desenvolvimento e expansão, que articula a pesquisa ao ensino da arte” (JUST, 2015, p.16). Entendido como um mecanismo de diálogo entre o passado e o presente, o projeto visou - ao longo dos seus sete anos de duração - costurar saberes populares, memórias, história, cultura e expressividades, a partir de relatos, documentos e fotografias utilizados como base para a criação de produções artísticas. A iniciativa possui, como eixos fundamentais, a preservação e valorização da cultura, seja ela vinculada a imigração e colonização, ou aos aspectos econômico-sociais das cidades da região. As pinturas resultantes desse processo foram expostas em vários lugares no extremo sul catarinense, bem como acentuaram a preocupação do registro artístico dos patrimônios [in]tangíveis estudados.

A partir dos anos 2000, importantes iniciativas vinculadas ao SESC foram determinantes, principalmente com a orientação de Fernando Lindote, Claudia Zimmer, Letícia Cardoso, Charles Narloch, Helene Sacco, Josué Mattos, Fernando Boppré, Mônica Hoff, Daniele Zacarão e Kamilla Nunes. Por meio dessas iniciativas, muitos encontros, grupos de pesquisa, exposições, oficinas, debates, laboratórios e palestras foram realizados.

Em Araranguá, o Museu Histórico foi palco de exposições importantes nos últimos anos, principalmente a partir de iniciativas vinculadas a historiadora Micheline Vargas de Matos Rocha, bem como as escolinhas de arte e oficinas promovidas pela Prefeitura Municipal nos anos 1990. Além disso, o *Hotel Morro dos Conventos* foi palco de muitas ações e exposições promovidas por Edi Balod, Jussara Guimarães, Berenice Gorini e Gilberto Pegoraro entre as décadas de 1980, 1990 e início dos anos 2000. O artista Alexandre Rocha também tem parte importante no processo de disseminação das artes na cidade araranguaense nesse período.

A transição entre arte moderna e contemporânea, na região do extremo sul catarinense, aconteceu de maneira particular e não necessariamente seguindo concomitantes às mudanças do contexto nacional e estadual. Artistas como Jussara Guimarães (entre 1970 e 2000) e Gilberto Pegoraro (entre o final da década de 1960 e 2007) vinham com uma bagagem estética modernista, embebidos de referências

brasileiras do período – como Brecheret (1894-1955) e Carybé (1911-1997) - bem como a relação nas pesquisas com as artesanias e regionalismos. A partir de 1980, percebemos uma pesquisa geométrica e ao mesmo tempo expressiva nas pinturas de Alexandre Rocha, que se aproximam mais de Picasso (1881-1973), Braque (1882-1963) e Malfatti (1889-1964), do que qualquer artista expoente na arte contemporânea. Edi Balod passeou, durante toda a sua trajetória até hoje, por ambos os períodos, sem pretensão de classificar ou separar as suas produções. Angélica Neumaier e Odete Calderan, que possuem influências do design, da indústria cerâmica e de seus segmentos sistemáticos, fundamentam poéticas orgânicas, desconstrutoras e não-mecanizadas na contemporaneidade, assim como foi o caso de Jorge Ferro. Alan Cichela se porta a diferentes momentos da história da arte, como o barroco nas coletas para suas criações atuais, e possui, como principal referência, o irlandês Francis Bacon (1909-1992). João Miot estudou durante muitos anos os desenhos e pinturas renascentistas, que influenciaram suas criações pictóricas até então e, somente em 2019, experiencia a instalação artística. Enquanto Helen Rampinelli, principalmente no início dos anos 2000, pesquisou os espaços e as apropriações, procurando abstrair imagens e sentimentos na pintura, como Pollock (1912-1956) e Kandinsky (1866-1944). Sérgio Honorato buscou o domínio técnico de luz, sombra, traço e cor.

Neste capítulo, percebemos que as influências europeia, nacional e estadual reverberam na produção contemporânea da região do extremo sul catarinense, seja na poética, na técnica ou na formação de cada um desses atores. Tanto artistas, quanto professores e instituições de pesquisa em arte (em especial a UNESC e seu Curso de Artes Visuais) e a Fundação Cultural de Criciúma acompanharam as mudanças conceituais do mundo contemporâneo, propondo espaços de experiências e trocas, formando e oportunizando diferentes projetos, exposições e eventos culturais. Destacamos ainda as relações entre a indústria carvoeira e a ceramista no processo de constituição identitária do local, bem como as relações de desenvolvimento econômico e cultural.

Ao nomearmos o capítulo de *Poética contemporânea no Extremo Sul Catarinense: entre contextos e conceitos*, tentamos situar o leitor a partir de questões que foram citadas constantemente na realização das entrevistas com esses autores. Portanto, mais que uma exposição de referências, são contextos e conceitos que fundamentam diversas poéticas e trajetórias dos sujeitos desta pesquisa.

Mesmo se tratando de um percurso conceitual ocidental, europeu, branco e de supremacia masculina, foi, a partir da história da arte, que a contemporaneidade da região do extremo sul catarinense se alicerça. Por fim, é no clássico e na tradicionalidade, que cânones são desconstruídos, problematizados e refletidos a partir do contexto da incerteza, da inconstância, da interrogação e do ceticismo. Pesquisas essas, que foram analisadas e discorridas no capítulo seguinte, a partir de agrupamentos temáticos, teóricos e técnicos.

3 [RE]MEMORABILIAS CONCEITUAIS: POTENCIALIDADES DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO DO EXTREMO SUL CATARINENSE

> A arte contemporânea ela parece ser cada vez menos papel e tela. Então, eu posso dizer que estou um pouco fora dessa contemporaneidade. Porém, eu já vi muitos artistas contemporâneos por aí produzindo, por exemplo, um estilo de pintura muitas vezes, uma figuração bem definida que me leva a crer e que me leva a perguntar mais vezes, o que é ser contemporâneo? Ser contemporâneo é produzir no século XXI ou ser contemporâneo é apenas produzir uma arte sintonizada com o princípio do século XXI? (ROCHA, 2020, p.47)

Ao ser questionado se considerava a sua produção contemporânea, Alexandre Rocha proferiu as palavras contidas na epígrafe deste capítulo: “o que é ser contemporâneo”? Para Agamben (2009, p.59), a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância”. É interpelar, dividir, problematizar e colocar a prova o agora, dialogando-o com outros tempos, a fim de transformá-lo, de criar um modo de lê-lo e de entendê-lo. “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, [...] não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p.59). Para ser contemporâneo, se faz necessário permitir vislumbrar o arcaico, os vestígios da gênese da atualidade. A infância que se faz imbricada na vida adulta por exemplo, as origens que definem e acompanham as trajetórias, que atuam sobre cada um. Um passado que se vincula ao presente, ora de maneira renovada de fato, ora travestida de inovação. Pensar a contemporaneidade como uma ruptura do tempo linear, parado e estático na sua regularidade significa:

> [...] que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2009, p.72).

No que se refere a memória e identidade, Andreas Huyssen (2000) chamou esses deslocamentos de temporalidades contemporâneas, de passado-presente. Isto

justifica, a partir da década de 1980, o fato de muitos discursos sobre traumas históricos virem à tona na atualidade. Considerou um processo de americanização e globalização de memórias coletivas, uma comoção e incriminação mundial perante os atos cometidos no passado e que estão presentes em filmes, documentários, livros e debates nas mídias contemporâneas. Apontou que “a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta” (HUYSSEN, 2000, p.16) na contemporaneidade. Atribuiu, portanto, os sentimentos e desejos de proteção, discursos acalorados de restauração e conservação de centros históricos, provindos de uma grande comercialização de nostalgia. A “automusealização” é um aspecto contemporâneo, “não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis nesse processo” (HUYSSEN, 2000, p.15). Através dessa lógica, alguns discursos e conceitos de arte contemporânea, portanto, seriam compostos por uma massificação de memórias imaginadas? Seria a arte contemporânea uma memorabilia? Uma junção de conceitos de outrora no tempo presente?

Ao fazermos uma rápida pesquisa na internet sobre o significado de memorabilia, surgiram as seguintes definições: objetos, momentos dignos de serem lembrados ou aqueles que estão guardados na memória; coleção de objetos que alguém guarda porque pertenceu a uma pessoa famosa, por afinidade pessoal ou por ser alvo de um interesse específico; aquilo que faz lembrar, que traz consigo uma lembrança ou memória. É diretamente relacionada com souvenirs comprados em viagens e materializam memórias, relembram cenas e fatos significativos.

Para o artista Edi Balod, conforme figura 11, a memorabilia é uma relação entre o material e o imaterial, um processo de objetificação de saberes, fatos e histórias. Nesta instalação, o artista reuniu fotos, documentos, escritas, louças, esculturas, chaveiros, adesivos, trechos de poesias, santos, crucifixos, artesanatos, estrela do mar, conchas, pingentes e demais objetos variados que lhe representam. “É um conjunto de memórias físicas” (2020, p.5) disse o artista. Uma estante cheia de simbolismos, relações e significados:

Figura 11 - Edi Balod. Memorabilia, s/d. Instalação artística com materiais variados [sem registros de dimensão]. Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do artista.

Apontado pelos amigos e colegas como “patrimônio vivo”, Edi Balod possui 72 anos de idade e é um dos precursores da arte na região do extremo sul catarinense. Mesmo sendo de Orleans, foi em Criciúma que construiu sua folclórica história. Foi professor da UNESC durante muitos anos e presidente da Fundação Cultural de Criciúma. Balod é um acumulador de objetos, saberes e histórias. Reside atualmente na intitulada *Casa Arte Ana Frida Antique*s, um local mágico, repleto de arte, cultura, literatura e história:

Figura 12 - Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Foi esta produção que inspirou a criação do título deste capítulo. Construímos essa escrita a partir de uma analogia com *memorabilias*: uma junção de contextos, conceitos, poéticas, memórias e problematizações [i]materiais. A arte contemporânea da região do extremo sul catarinense sendo encarada como uma união de tempos, de ideias, de momentos, de passados-presentes, de questionamentos e rupturas. No entanto, não temos a pretensão de buscar definições a respeito do que consideramos arte contemporânea ou não, mas sim de refleti-la a partir do contexto da dúvida, das

suposições e das interpretações variáveis, tendo, como fio condutor, a produção dos artistas aqui citados e suas sensibilidades.

Jacques Rancière (2005), no livro intitulado *A partilha do Sensível*, interpretou a arte enquanto três regimes de identificação: *ético*, *poético* e *estético*. Tais pontos desencadearam ressignificações de conceitos já trazidos anteriormente por outros autores, além de importantes nomes da filosofia, para que se fizesse uma análise compreensível dessa classificação. O regime ético das imagens se apropria de dualismos platônicos, como, por exemplo as questões entre o inteligível (o mundo das ideias; o mundo dos conceitos) e o sensível (as formas imperfeitas; os homens), ou até, em outras palavras, a essência e a existência, o bom e o ruim. Houve uma preocupação em classificar a arte nos aspectos de origem e destino (de onde e para quem) para que se pudesse separar uma ideia de "arte boa" ("arte positiva"; que é contemplada; que traz conhecimento) e "arte ruim" (que traz efeitos questionáveis; que deve ser banida). Percebe-se que há uma grande doutrinação de caráter educativo nesses aspectos, conforme Rancière (2005, p.28) nos propõe:

> Neste regime, "a arte" não é identificada enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens. Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem. Pertence a esse regime a questão das imagens da divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são produzidas.

Para Platão, existem os diversos modos para tal (a arte de), como se fosse uma espécie de espelho que reflete o inteligível e o sensível, numa sucessão esquemática de imitação: "para Platão, a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer" (RANCIÈRE, 2005, p.28). Essa imitação, ou ainda, esse reflexo que o espelho (a arte) produz, precisa ser verdadeiro ou, em outras palavras, "positivo, válido, bom e educativo", porque possui um destino. Já o regime poético e/ou representativo se origina da *poiesis/mímesis* aristotélica, que poderíamos considerar no esquema de criação/imitação. Isso não quer dizer que as razões miméticas defendem que a arte copia, normativamente, os seus modelos, mas que "é, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações" (RANCIÈRE, 2005, p.30). Em sentido aristotélico, dá-se a importância para as ações trágicas nas representações

de pessoas superiores (os ricos) em contraposto com a comédia que relativamente está ligada às pessoas inferiores (os pobres); as imitações corretas e as incorretas:

> Denomino esse regime poético no sentido em que identifica as artes – que a idade clássica chamará de “belas-artes” - no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e consequentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações benfeitas. Chama-o representativo, porquanto é a noção de representação ou de mímesis que organiza as maneiras de fazer, ver e julgar. Mas, repito, a mímesis não é a lei que submete as artes à semelhança. (RANCIÈRE, 2005, p.31)

Tais questões estão muito presentes nessa desconstrução que a arte contemporânea nos propõe e o que caracteriza o regime estético. Este último regime, está ligado à leitura de imagem, aos critérios individuais de cada apreciador perante a determinada linguagem da arte e suas qualidades. “Estético, porque a identificação da arte, nele, se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

Nathalie Heinich (2011, p.78) considera registro/julgamento estético quando “há desqualificação pela ausência de beleza” e “encontramos de fato afirmações como “acho isso feio”, “é feio”, “não é bonito””. Além disso, deparamo-nos, na atualidade, com descrições subjetivas “dos efeitos produzidos pela obra: “nenhuma emoção”, “isso não me toca”, “achei chato”” (HEINICH, 2011, p.78). Portanto, o registro/julgamento estético pode ser interpretado a partir da estesia, “próprio para qualificar o efeito subjetivo produzido sobre os sentidos – prazer ou desprazer visual, auditivo, gustativo, olfativo, sensitivo ou erótico” (HEINICH, 2011, p.78). Logo:

> [...] esse deslocamento do objetivo ao subjetivo, que acompanha o deslocamento do estético ao estésico, corresponde talvez a uma estratégia de minimização do próprio julgamento, quando o sujeito se crê insuficientemente qualificado para produzir uma avaliação “objetiva”, isto é, aplicada à obra e ao mesmo tempo generalizável para o conjunto dos espectadores. Ao contrário, um crítico de arte deve poder mobilizar o registro estético sem correr o risco de desqualificar sua competência (HEINICH, 2011, p.78).

Quando falamos em poética na arte contemporânea, nos remetemos às atmosferas imaginárias/sensíveis propostas pela (o) obra/artista ao espectador. No entanto, até que ponto o artista se preocupa em pré-definir o que será interpretado em sua proposta? Isso reduz a experiência estética das pessoas? Aliás, isso é uma

questão para o artista contemporâneo? “Uma obra de arte e, muito provavelmente, uma poética, são construídas a partir de inúmeros elementos dentre os quais o discurso artístico, o tempo histórico e o político estão intima e fortemente interligados” (ARAÚJO, 2017, p.115). A maioria dos entrevistados afirmou que não possui pretensão interpretativa sobre o que quer que as pessoas compreendam ou não do seu trabalho e acha até chato ter que explicar tudo sempre - conforme podemos perceber nas palavras de Alan Cichela:

> Tem alguns momentos que eu não suporto a palavra arte contemporânea porque eu acho que a palavra arte não define mais o que é a arte hoje. A arte é muito mais uma prática, que envolve questões críticas, sejam sociais, políticas, enfim, o que o artista estiver focando naquele momento. Essas práticas se tornam a sua filosofia de vida, a sua vivência, como o artista costuma falar né. Quando a pessoa fala em arte contemporânea a gente remete muito a um museu, quadros na parede, uma escultura, um grande centro, sabe, isso para mim não define mais o que é a arte contemporânea. Nem o termo “arte contemporânea” mais, eu acho que define (CICHELA, 2019, p.24).

Entretanto, esses artistas têm certa preocupação pois, em muitos casos, as pessoas perdem o interesse pela arte por não a entender, mesmo acreditando que sua produção é acessível. É por meio disso que Fernando Cochiaralle (2006) nos provoca a pensar que as pessoas têm medo da arte contemporânea, justamente por ela estar longe daquilo que alguns entendem e definem como arte. Conceito que dialoga com o que Nathalie Heinich (2014b, p.377) traz em seu texto intitulado *Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico*: “na arte contemporânea, a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte [...] já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações [...] provocadas por sua proposição”.

Portanto, encaramos a poética enquanto temática, inquietação, intencionalidade e conceito nesta escrita, composta por interpretações, sem pretensão de dizer o porquê das coisas, mas de potencializar as possibilidades por meio dela. Em outras palavras:

> [...] quando falamos da poética de um autor, designamos o que contribui à coerência e ao simbolismo de sua visão, suas imagens recorrentes ou abundantes, suas obsessões elementares ou instintivas, seu vigor sensorial, em detrimento de sua métrica, suas escolhas formais e sua temática aparente (SUHAMY *apud* DESSONS, 2000, p. 8).

“A arte contemporânea, ela parece ser cada vez menos papel e tela”, disse Alexandre Rocha na epígrafe. Klein e Klein (2012, p.6) afirmam que os artistas contemporâneos “ainda usam tinta óleo, nanquim, mármore e bronze, mas, desde os anos 60, também produzem vídeos, apresentam performances e criam instalações”, além de buscarem “abrir os nossos olhos para nos fazer enxergar o mundo de uma forma diferente” (KLEIN, KLEIN, 2012, p.7). Ou seja:

> A transgressão dos limites da arte significa também o emprego de novos tipos de materiais ou modos de apresentação. Instalações, performances, *land art*, arte corporal, vídeo, fotografias em cores em grande escala, multimídia e arte cibernética fazem parte do vocabulário básico do artista contemporâneo. Esta é outra grande diferença em relação à arte clássica e moderna, pois durante séculos, até o início da década de 1960, as artes visuais eram produzidas com um pequeno número de materiais bem definidos: óleo, pastel, aquarela, lápis, carvão, água-forte; papel, tela, gesso, madeira ou pedra, argila, madeira, bronze... Agora, tudo mudou. Mesmo sem ver a obra, você consegue adivinhar que se trata de arte contemporânea apenas lendo sua descrição, como: “latão”, “feltro e graxa”, “telas de TV”, “corais e pão”, “módulos acústicos”, ou, em termos mais amplos, “materiais variados” ou “dimensões variáveis” (HEINICH, 2014b, p.378).

Alexandre bebe da fonte de grandes artistas clássicos e modernos da história, como vários outros entrevistados dessa lista. “Em todo discurso sobre a arte do passado, existe um discurso subterrâneo sobre a arte do presente, porque a atividade artística é um movimento ininterrupto” (RECHT *apud* MAKOWIECKY, 2018, p.1977). É uma confusão de termos que o artista que vive na contemporaneidade enfrenta, em tentar compreender e definir se sua produção é ou não arte dita contemporânea. Ao questionar sobre isso com os 17 entrevistados desta pesquisa, todos consideraram que sua produção é ou faz parte da arte contemporânea, apesar de ressalvas. Assim, mediante esses e outros contextos, dividimos a análise dos objetos de pesquisa em subcapítulos temáticos, agrupando-os em diálogos e contrapontos.

3.1 Mateando conexões: a [migra]ação dos artistas gaúchos em Criciúma

Foi em Porto Alegre que nasceram duas das maiores referências da arte na região do extremo sul catarinense: Gilberto Pegoraro (1941-2007) e Jussara Miranda Guimarães (1948-2011). Apontados de forma unânime pelos 17 entrevistados como pioneiros e principais atores no desenvolvimento da cultura da região, Jussara e

Pegoraro não separavam a arte da vida; ficavam boa parte do tempo em seus ateliês, tinham prazer em produzir e falar sobre suas pesquisas, estudavam e ensinavam na mesma proporção, dividiam livros e materiais e sempre se colocavam a disposição para qualquer ação na região, que envolvesse ensino, pesquisa, produção, cultura e arte.

Figura 13 - Jussara Guimarães, c.2010.

Fonte: Acervo da UNESC.

Figura 14 - Gilberto Pegoraro, c.1980.

Fonte: Acervo da família Pegoraro.

Sob influência do ceramista italiano Walter Scarpelli, Jussara teve seu primeiro contato com a cerâmica aos 14 anos de idade. Em 1967, ingressou no curso de Artes Plásticas da UFRGS e sua professora, Maria Annita Tollens Linck, se tornou uma das referências principais em sua produção artística. Foi em âmbito acadêmico que provavelmente Jussara conheceu Pegoraro, que também frequentou a Universidade Federal do Rio Grande do Sul na mesma época.

Entre 1960 e 1970, Pegoraro participou de salões universitários e de exposições coletivas em território gaúcho e em Brasília/DF. Com um grande domínio do desenho, pintura e escultura, em 1966 venceu um concurso de arte promovido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, que resultou na criação e instalação do primeiro monumento público do artista, localizado no bairro Bom Fim na capital gaúcha.

Em 1975, um ano após se graduar, Jussara foi convidada, por intermédio da amiga Arlinda Nunes Volpato (provavelmente por indicação), a vir para Criciúma para trabalhar enquanto professora no Curso de Desenho e Plástica da FUCRI. Com a ebulição da indústria cerâmica na região, e com a sua experiência técnica na área, Jussara iniciou um novo rumo em sua carreira: o ensino das artes. “Os primeiros anos foram difíceis, não conseguia me adaptar [...] porém foram anos muito importantes”, disse Jussara à revista argentina *Nueva Cerámica* (1995, p.37).

É muito significativo frisarmos que uma jovem artista mulher, em plena ditadura militar, tenha migrado sozinha para uma região desconhecida, em que o acesso às artes era restrito e a repressão social sofria sua ebulição. “Me encontrava em uma cidade onde as minas de carvão e a indústria cerâmica de pisos e azulejos eram muito fortes*”,* completa Jussara (1995, p.37). Entretanto, mesmo com suas dificuldades iniciais de adaptação, a gaúcha, aos poucos, começou a desenvolver seu trabalho e a formar os primeiros artistas da região.

Em sequência, na mesma época, Pegoraro chegou à cidade para prestar serviços à própria indústria do segmento cerâmico (CECRISA) e para se tornar professor do mesmo curso. Jussara e Pegoraro se tornaram mais que colegas de trabalhos, eram amigos e parceiros de produção artística. Permitiam-se interferir no processo criativo um do outro, desenvolvendo muitas pesquisas técnicas, poéticas e teóricas em torno da escultura, cerâmica, desenho, gravura e pintura. Possuíam uma produção artística ativa, muitas vezes que os levava a exaustão, e que se correlacionava diretamente aos novos lugares experienciados por eles.

Gilberto Pegoraro, popularmente conhecido como *Gi*, é apontado pelos amigos e colegas como um artista performático, múltiplo, expressivo, alto astral e irreverente. Muito interessado nos aspectos culturais, teve forte influência no carnaval de Criciúma, nos projetos do departamento de Cultura da Prefeitura Municipal nos anos 1980 e em exposições ao longo de sua carreira. “O Gilberto, com a produção dele mais em desenho, pintura, veio com outro discurso” - disse sua colega Amalhene Baesso Reddig (2020, p.56) – discurso este que possibilitou novos caminhos de interpretação para a arte na região. Embebido de traços modernos, Pegoraro propôs uma ruptura entre o tecnicismo industrial e a estética expressiva, não separando-as, mas dialogando-as entre si. Essa conversa fundou uma nova proposta de fazer arte, de romper com as separações e uni-las em prol de uma intenção conceitual.

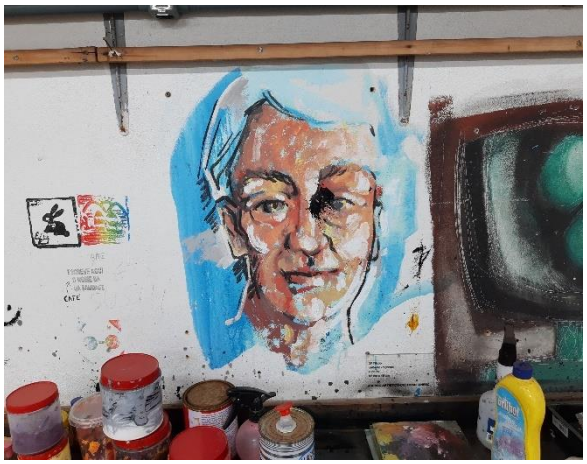
Para Edi Balod (2020, p.56), “o *Gi* tinha um traço fantástico, um domínio da anatomia humana sem precedentes. O uso de cores, a criatividade e o aproveitamento de qualquer material estavam dentro do contexto do *Gi”* – conforme percebemos nas figuras 15 e 16*:*

> [...] Tinha uma expressão também bastante evidenciada no nível social da sociedade, [...] flutuava e [...] não quer dizer que ele não tinha fundamentação. [...] Os trabalhos dele são fantásticos, [...] com uma bagagem cultural muito grande. [...] O Gi explorou a questão da anatomia feminina com entes alados... tipo assim... o corpo feminino com pássaros ou mesmo outros elementos de várias culturas... Aquilo no desenho do Gi era tão bom, era tão marcante... que eu comecei a fazer alguma coisa em madeira (BALOD, 2020, p.56).

Eduardo Vicente Tasca (2020, p.56), seu amigo e colega de trabalho, comentou que Pegoraro tinha uma criatividade invejável, “suas obras maravilhosas” transitavam entre o ser carnavalesco próprio dele e as suas visões para com a sociedade em que fazia parte. Além das artes plásticas, Pegoraro também atuou como apresentador da extinta TV Eldorado, foi locutor de rádio, designer e cenógrafo.

Principalmente com atuação entre as décadas de 1980, 1990 e início dos anos 2000, Jussara Guimarães produziu incansavelmente. Em 1977, conheceu Vilmar Kestering, que se tornou seu parceiro profissional e seu marido. Construíram juntos, um ateliê de cerâmica no final da década de 1970. “Com ele [Vilmar]

Figura 15 - Gilberto Pegoraro. Sem título, s/d. Pintura s/ parede, 62 x 49 cm. Ateliê de Gravura e Pesquisa – UNESC, Criciúma/SC.



Fonte: Acervo do Setor de Arte e Cultura da UNESC.

Figura 16 - Gilberto Pegoraro. Sem título, s/d. Pintura s/ parede, 54 x 32 cm. Ateliê de Gravura e Pesquisa – UNESC, Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do Setor de Arte e Cultura da UNESC

comecei a compartilhar minha paixão pela cerâmica, e [...] paralelamente, tentávamos nos firmar no mercado da cerâmica artesanal", disse a artista (1995, p.38). Chegavam a produzir 1400 peças mensais, com 12 funcionários e mais de 40 modelos em catálogo, atendendo as necessidades de clientes dos três estados sulistas e participando de feiras nacionais e internacionais. "Com o tempo começamos a nos sentirmos insatisfeitos [...] não encontrávamos tempo necessário para investigar e criar peças únicas [...] mais comprometidas com nossas vivências", completa (1995, p.38).

Jussara é lembrada sempre com muito carinho por todos que tiveram a oportunidade de conhecê-la. "Ela era uma excelente artista, domínio técnico da cerâmica como ninguém tinha aqui na região até então. [...] era uma autoridade na cerâmica. Acho que ela levou muito o nome da cidade... elevou", disse Silemar Silva (2020, p.58). "Eu conheci a Jussara, não só pelas suas obras, mas como era a Jussara: um coração maravilhoso. [...] Ela se interessava muito em trazer novidades para a cerâmica. Ela era muito interessada, tinha um repertório muito bom", comentou Eduardo Vicente Tasca (2020, p.58).

Figura 17 - Jussara Guimarães. Sem título, s/d. Cerâmica [sem registros de dimensão]. Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo de Edi Balod.

Edi Balod (2020, p.58) relata que “Jussara era um talento incrível em termos de modelagem, em termos de conhecimento técnico sobre esmaltes” – conforme percebemos na figura 17. “A Ju tinha uma visão muito ampla, [...] um espírito crítico exacerbado e uma questão de observação, de vivência, de sair a campo e de pesquisar material” (BALOD, 2020, p.58). A partir de então, conseguimos identificar o quanto a artista mediava a experimentação, a experiência e a pesquisa em si com a argila e com os materiais que tinha acesso, além da sua produção industrial, modular, em série e mais comercial. “Ela montou vários ateliês... morava... tinha uma produção sistemática de um artesanato feito em cerâmica com a barbotina, figuras, pequenas figuras representativas de pássaros, animais etc.”, completou Balod (2020, p.59).

Figura 18 - Jussara Guimarães. Sem título, c.2011. Escultura cerâmica [sem registros de dimensão]. Studyo Pachamama – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do Studyo Pachamama.

Figura 19 - Jussara Guimarães. Sem título, c.2011. Escultura cerâmica [sem registros de dimensão]. Studyo Pachamama – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do Studyo Pachamama

“Ela era muito potente, porque, não só com a produção cerâmica dela, mas [...] com o pensamento, com as ações que ela constituía junto ao curso de Artes, com as pessoas da cidade. Ela tinha uma energia, um movimento bem bacana”, disse Aurélia Honorato (2020, p.59). Os trabalhos que Jussara considerava artísticos, conforme expostos no seu blog, além de alguns apresentados nas figuras 18, 19, 20 e 21, são pesquisas sobre formas, cores, grafismos, texturas e esculturas. Com forte influência do design, Jussara mediava aspectos decorativos, tradicionais e contemporâneos em sua produção. Dedicou muitos anos de sua vida à técnica do *Raku*, que inclusive foi objeto de pesquisa de sua monografia na especialização em Arte Educação na UNESC em 1988, como comentou à revista *Nueva Cerámica*: “esta investigação me

propiciou, além disso, a possibilidade de estudar a filosofia do Budismo Zen, no qual está baseado o *Raku*, através do conceito de exaltação da beleza contida na simplicidade" (1995, p.38).

Figura 20 - Jussara Guimarães. Sem título, c.2011. Cerâmica [sem registros de dimensão]. Studyo Pachamama – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do Studyo Pachamama.

Figura 21 - Jussara Guimarães. Sem título, c.2011. Assemblage [sem registros de dimensão]. Studyo Pachamama – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do Studyo Pachamama.

Raku é uma técnica de "queima de baixa temperatura, um processo de queima rápida que produz efeitos diversos na superfície cerâmica", criando "desde [...] um simples esmalte craquelado branco a um espectro surpreendente de cores" (SOUZA, 2017, p. 3). Jussara pesquisou materiais disponíveis na indústria cerâmica e nos *colorifícios* da região para aperfeiçoar suas experiências com *Raku*, "o resultado foi uma verdadeira simbiose entre a técnica, a filosofia e o meu modo de encarar a vida", citou a artista (1995, p.38). Com estas e outras produções, Jussara teve a oportunidade de participar de importantes eventos nacionais de cerâmica, como o I e II Encontro Nacional de Arte Cerâmica realizado em Porto Alegre e em Joinville na década de 1980, o 34° Congresso Brasileiro de Cerâmica em Blumenau e o 8° Simpósio Sul-Brasileiro de Ensino de Ciências em Criciúma na década de 1990, o 3º Encontro Latino-americano de Cerâmica Artística em Florianópolis e V Panorâmica de Cerâmica em Porto Alegre em 1993, a 1ª Mostra Sul Brasileira de Arte Cerâmica em Criciúma em 1996, XIII Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul no MARGS em Porto Alegre em 1998, entre outros.

Jussara e Pegoraro fizeram muitas produções, principalmente painéis cerâmicos em conjunto na década de 1990, que estão atualmente em importantes

espaços públicos e privados da região, como no Memorial Dino Gorini e no Terminal Central de Criciúma. Estas serão analisadas no capítulo 4 dessa dissertação.

Pegoraro dedicou muitos anos de sua vida à escultura. Percebemos nas imagens a seguir um estudo específico da forma. As curvas e sinuosidades presentes nas silhuetas e bustos femininos, materializam o olhar sensível de Pegoraro perante o corpo, o sentir e os desvios dele. Vemos Brecheret (1894-1955), Giorgi (1905-1993), de Fiori (1884-1945), Rodin (1840-1917) e Brennand (1927-2019), mas também Jussara, Balod e Gorini, em sua produção escultórica:

Figura 22 - Gilberto Pegoraro. Sem título, c. 1990. Escultura [sem registros de dimensão]. Porto Alegre/RS.

Fonte: Acervo família Pegoraro.

> No ateliê do Gilberto Pegoraro [na UNESC] tínhamos lições sobre o mundo da arte, sobre o desenho, a pintura, a modelagem, a gravura e sobre folclore (orixás) entre tantas outras abordagens. Artista de renome nacional, que trabalhou também na prefeitura de Criciúma, deixou seu legado no desenvolvimento artístico de toda a região (FERNANDES, 2020, p.61).

Figura 23 - Gilberto Pegoraro. Sem título, c. 1990. Escultura [sem registros de dimensão]. Porto Alegre/RS.

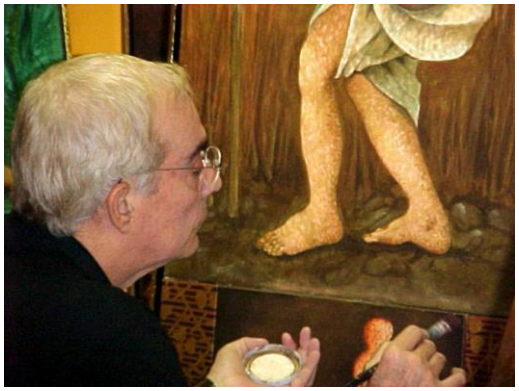
Fonte: Acervo família Pegoraro.

Figura 24 - Gilberto Pegoraro. Sem título, c. 1990. Escultura [sem registros de dimensão]. Porto Alegre/RS.

Fonte: Acervo família Pegoraro.

Em meados dos anos 2000, em seu ateliê em Porto Alegre, Pegoraro passou a pesquisar sobre alguns artistas brasileiros, ler sobre cultura africana e acompanhar o que estava sendo produzido e exposto no nordeste do Brasil. Em entrevista ao extinto *Jornal da Manhã* de Criciúma, no dia 17 de agosto de 2004, Gilberto comentou que, em 1962, teve a oportunidade de ir em uma exposição do artista argentino, e radicado na Bahia, Carybé (1911-1997). Ficou fascinado pelos entalhes em madeira em suas esculturas, principalmente na série dos *Orixás*. Anos mais tarde, ganhou de presente um livro que continha mais produções de Carybé, o que aguçou ainda mais a sua admiração por ele. Segundo a jornalista Patrícia Nonnenmacher (2004, p.1), "mesmo sem conhecer e ser adepto a esta religião [candomblé]", Pegoraro desafiou-se a fazer releituras dos Orixás de Carybé, transformando-as em 27 pinturas feitas em tela com tinta acrílica. "Representam a força da natureza", completou Patrícia (2004, p.1).

Figura 25 - Gilberto Pegoraro retocando a pintura de um dos Orixás em seu ateliê em Porto Alegre/RS [detalhe 1], c.2003.



Fonte: Acervo família Pegoraro.

Figura 26 - Gilberto Pegoraro e os Orixás em seu ateliê em Porto Alegre/RS [detalhe 2], c.2003.

Fonte: Acervo família Pegoraro.

Figura 27 - Gilberto Pegoraro e os Orixás em seu ateliê em Porto Alegre/RS [detalhe 3], c.2003.

Fonte: Acervo família Pegoraro.

Além de Carybé, a série de Pegoraro possui influência dos textos de Jorge Amado (1912-2001), como *Jubiabá* (1935), *Tenda dos Milagres* (1969), *O compadre de Ogum* (1964), *O Candomblé da Bahia* (1958), *O sumiço da Santa* (1988) e *Bahia de todos os Santos* (1945).

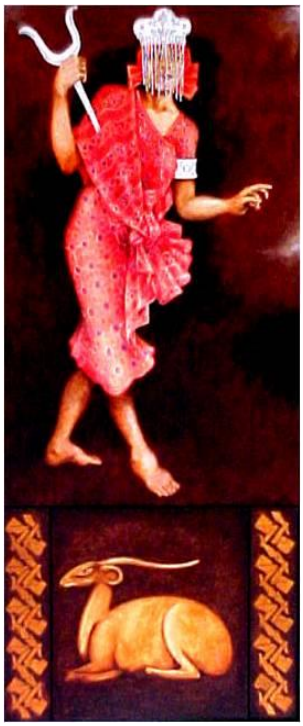
Figura 28 - Gilberto Pegoraro. Oxossi, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm.

Fonte: Família Pegoraro

Figura 29 - Gilberto Pegoraro. Ibeji, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm.

Fonte: Família Pegoraro.

Figura 30 - Gilberto Pegoraro. Axabô, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm.



Fonte: Família Pegoraro.

Figura 31 - Gilberto Pegoraro. Omulu, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm.

Fonte: Família Pegoraro.

Figura 32 - Gilberto Pegoraro. Bayanni, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm.

Fonte: Família Pegoraro.

Figura 33 - Gilberto Pegoraro. Babá Obaolá, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm.

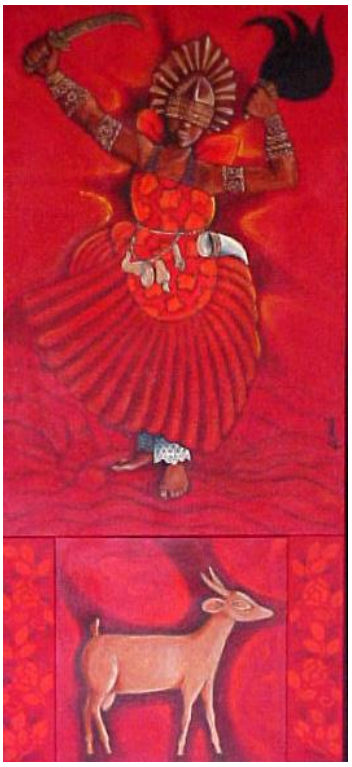
Fonte: Família Pegoraro.

“Já chegaste a ver os Orixás do Gilberto Pegoraro? Lindíssimos, lindíssimos, lindíssimos!”, provoca-nos Eduardo Vicente Tasca (2020, p.10). Esta série foi apontada como uma das mais importantes do artista por considerável número de entrevistados. “Obedecendo a forma e a cor, as obras de Pegoraro se destacam pela harmonia [...] e composição de cada orixá”, diz um dos trechos da reportagem (NONNENMACHER, 2004, p.1). “Todos eles possuem lendas, em que eram pessoas poderosas que se transformaram em deuses, porém com as paixões e defeitos dos seres humanos”, completou Gilberto (NONNENMACHER, 2004, p.1). Em 2004, esses *Orixás* foram expostos pelo artista no Centro Cultural Erico Veríssimo, em Porto Alegre/RS, e, posteriormente, no Centro Cultural Jorge Zanatta e na UNESC em Criciúma/SC – ocasião em que a reportagem foi feita.

Figura 34 – Gilberto Pegoraro. Ibualama, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm.

Fonte: Família Pegoraro.

Figura 35 - Gilberto Pegoraro. Iansan, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm.



Fonte: Família Pegoraro.

Figura 36 - Gilberto Pegoraro. Iemanjá, c.2004. Acrílico s/ tela, 130 x 60 cm.

Fonte: Família Pegoraro.

Percebemos, tanto nos *Orixás* de Pegoraro, quanto nas cerâmicas de Jussara, um estudo embriagante de cor – conforme figuras de 28 à 36. Gilberto se permitia entrar dentro da pintura, entendendo-a como parte de seu corpo. Dessa forma, esse equilíbrio estético, expressivo e técnico, propõe ao espectador uma imersão cultural,

potencializada a partir das relações entre Pegoraro e Carybé. Um diálogo conceitual, particular e contextualizado entre referência e pesquisador. Os *Orixás* são pinturas performáticas, transitantes e eletrizantes, portanto, um retrato do próprio ser de Pegoraro.

Em outubro de 2004, o ateliê de gravura e pesquisa - que durante anos foi o local de trabalho de Gilberto - no Bloco Z da Universidade do Extremo Sul Catarinense, recebeu o nome do artista. Uma singela homenagem preparada pelo Curso de Artes Visuais em decorrência de todos os serviços prestados.

Dois anos depois, aos 65 anos de idade, no dia 05 de junho de 2007, Gilberto Pegoraro faleceu na capital gaúcha, deixando um legado importante para a região do extremo sul catarinense. Dois meses antes da sua partida, o artista escreveu, a próprio punho, um testamento que dizia: “gostaria que minhas cinzas fossem despejadas na Praça Nereu Ramos em Criciúma, num sábado (perto do meio-dia) – bebam por mim*!*”. Seu desejo foi atendido pelos colegas e amigos Jussara Guimarães, Marlene Just, Amalhene Baesso Reddig, Edi Balod, e outros, em setembro daquele ano.

Quatro anos depois da morte de Gilberto, de forma repentina e no dia 19 de maio de 2011, faleceu Jussara Guimarães aos 63 anos em Criciúma. “Jussara Guimarães, professora, colega na universidade, ‘mãezona’ de tantos e uma artista ceramista incrível. Nossa Pachamama! [...] Sua importância, para a UNESC, para Criciúma e toda a região, é imensa*”*, disse Edite Volpato Fernandes (2020, p.67). Angélica Neumaier (2020, p.67), muito emocionada em sua entrevista, comenta que “[...] ela tinha um potencial muito grande para a região, muito maior do que a região soube absorver”. Posteriormente, em 2012 o ateliê de Escultura e Cerâmica, que foi o local de trabalho de Jussara na UNESC, recebeu seu nome em homenagem póstuma.

Em 1996, a artista Angélica Neumaier, de Santa Maria/RS, foi convidada por Jussara Guimarães para lecionar no Curso de Artes Visuais da UNESC, ocupando o lugar de Pegoraro - que havia voltado para Porto Alegre para tratar de um problema de saúde. Angélica nasceu em 1966, na mesma época em que Pegoraro venceu o concurso escultórico da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Graduada em Desenho e Plástica (1984-1988) e especialista em Design e Estamparia (1990-1991) pela Universidade Federal de Santa Maria, Angélica trabalhou por dois anos na indústria têxtil de São Paulo/SP (1992-1994) e veio para Criciúma para prestar serviços à

indústria cerâmica em 1994, no *colorifício Esmalglass do Brasil* em Morro da Fumaça/SC, antes de aceitar o convite de Jussara:

> O que era interessante é que eles buscavam profissionais que tivessem a parte criativa sabe, então a gente tinha bastante parte criativa, mas não tinha a parte técnica da cerâmica, né? A gente ficou três meses trabalhando só no laboratório de cerâmica, para saber o que era esmalte (NEUMAIER, 2020, p.62).

A produção da artista permeia a linguagem da gravura e a técnica da serigrafia[22], bem como as múltiplas vertentes do desenho contemporâneo. Trabalha com os conceitos de memória, principalmente nas séries em que envolve histórias da infância e da escola com seus alunos, no sentido de rememorá-las e analisá-las enquanto cruciais na construção da identidade de ambos – citadas em sua dissertação de mestrado em 2018. Pesquisa constantemente as várias possibilidades dos materiais utilizados na indústria têxtil em seu trabalho. Utiliza de carimbos, estêncil e fotografia em muitas de suas produções e possui uma série de trabalhos em que a abstração das imagens se correlaciona com suas memórias.

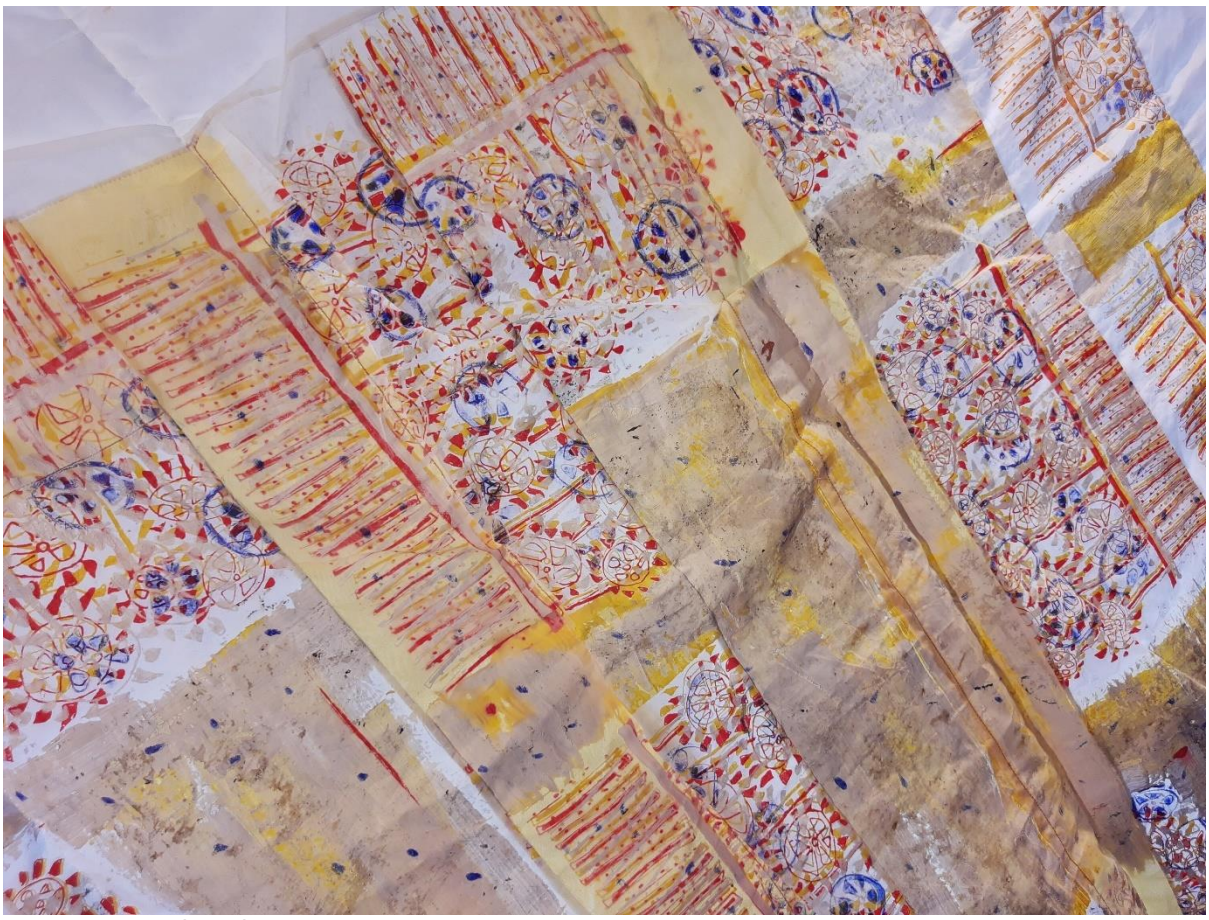
Figura 37 - Angélica Neumaier. Objeto-Impregnante I, 2015. Poliéster serigráfico e costura [sem registros de dimensões].

Fonte: Acervo da artista.

Para Abbagnano (2007, p. 668), memória é a “possibilidade de evocar, quando necessário, o conhecimento passado e de torná-lo atual ou presente: é propriamente a recordação”. Estes conceitos estão presentes na produção de Neumaier, principalmente no que se refere a sua própria trajetória: a infância, a indústria, a condição de professora-artista, a experiência, a maturidade, a política etc.

[22]Trata-se da técnica que consiste em gravar imagens em telas serigráficas e imprimi-las manualmente sobre múltiplos suportes, como o tecido, o papel e o plástico.

Figura 38 - Angélica Neumaier. Objeto-Impregnante III, 2015. Poliéster serigráfico e costura [sem registros de dimensões].



Fonte: Acervo da artista.

É evidente que Angélica fosse diretamente influenciada pela serigrafia industrial, pois está vinculada as atividades que durante anos efetuou nas empresas que trabalhou: “a gente pegava uma folha de poliéster e desenhava toda a serigrafia com a mão né, com caneta nanquim. Então, se o cliente te pedia uma modificação, levava dois dias para fazer” (NEUMAIER, 2020, p.63). Segundo Ana Zavadil, no catálogo da exposição *Tecer no Tempo* de 2016:

> [...] Angélica Neumaier é uma herdeira da pintura e constrói seus trabalhos com base na formalização recorrente da tradição construtivista, pois as pinturas abandonam o suporte tradicional, mas não as formas. Como também é professora de serigrafia (dentre outras linguagens às quais se dedica), apropria-se de materiais dessa técnica, ou seja, a cola – um ingrediente especial para o processo de esticamento de tecido serigráfico no bastidor – e o próprio tecido, que compõem a matéria-prima da pintura. Os pedaços de poliéster com cola são resgatados, depois costurados e posteriormente submetidos a uma nova serigrafia ou as interferências de pastel seco. O processo é construído aos poucos. [...] O tempo faz-se presente em sua ação,

> e o seu descompasso embaralha a cronologia da superfície pictórica (ZAVADIL, 2016, p.1).

Percebemos, entre as décadas de 1980 e 1990, uma produção mais embebida de experimentação em papel artesanal e, a partir dos anos 2000, uma produção mais têxtil e escultórica. Em 2014, Angélica criou a *Série Circular*, onde transformou “a pintura em objeto” e acolchoou “com fibra para que ganhe espessura” (ZAVADIL, 2016, p.1). Portanto, “ao ganhar corpo, essa pintura se caracteriza por impregnar de cores que vão do amarelo até chegarem ao ocre e dourado” (ZAVADIL, 2016, p.1).

Figura 39 - Angélica Neumaier. Série Circular, 2014. Poliéster serigráfico e costura [sem registros de dimensões].

Fonte: Acervo da artista.

Em 1964, em Sananduva/RS, nasceu a artista Odete Angelina Calderan. Graduada em Desenho e Plástica (1989) e especialista em *Design* para Estamparia (1994) pela Universidade Federal de Santa Maria. Em 1992, fez parte do programa de estágio da Eliane Revestimentos Cerâmicos em Cocal do Sul, sendo essa sua primeira estadia na região. Em âmbito acadêmico, em Santa Maria, conheceu Angélica Neumaier, que, futuramente, viria a se tornar sua amiga e colega de trabalho.

Participou de várias exposições e eventos no seguimento da cerâmica no estado gaúcho e fora dele. De 1994 a 1998, Odete retornou à Eliane para trabalhar no setor criativo da empresa (nessa mesma época, teve a oportunidade de participar de alguns cursos ministrados por Jussara Guimarães):

> [...] o grupo dos designers na Eliane no meu período foram privilegiados, cada um atuava conforme as características de criação. Como tenho um encantamento pela pesquisa, trabalhei com relevos, texturas, formatos e cores para superfícies, principalmente no desenvolvimento de pisos na monoqueima. Minha visita era constante ao laboratório (preparação de tintas/esmaltes) e aos fornos cerâmicos que são diferentes do ateliê, queimas muito mais rápidas (CALDERAN, 2020, p.67).

Em 2011, se tornou mestre em Artes Visuais pela UFSM. Com grande experiência na pesquisa artística e científica com cerâmica, Odete fez o processo seletivo para assumir as disciplinas de Cerâmica e Escultura no curso de Artes Visuais da UNESC no mesmo ano. Logo assumiu a vaga, que antes foi ocupada por Jussara. Sobre esses fatos, Calderan (2020, p.68) comentou:

> Eu me lembro até hoje. [...] Segundo semestre e aí eu pego um grupo dolorido, sofrido. [...] Mas nós chegamos com amor, com carinho e eu acho que nós vamos desbravando. Não vou dizer que foi fácil porque não foi. [...] Foi um tempo muito difícil... muito difícil de construir, mas é assim quando você deseja uma coisa, que quer fazer alguma coisa, é algo que vai começando a criar uma vida. [...] Responsabilidade. [...] Você vem, uma pessoa desconhecida que tem que ir desbravando devagarzinho. [...] A minha única referência era a Angélica: a minha grande amiga do coração; amiga irmã [...] que já vem de longa data e os amigos que eu já tinha aqui também. Então, foi um período difícil, mas também importantíssimo, marcante, construtivo [e] de descobertas.

Odete pesquisa a memória por intermédio da escultura e da cerâmica. A artista usa da terra como principal instrumento de sua arte. A coleta do material é feita com auxílio de várias pessoas, em locais diversos, na busca de catalogá-los e refleti-los com histórias em torno desses espaços, as pessoas atingidas diretamente e os deslocamentos cotidianos. O quê e quem emerge dessa terra? Quem vive [n]essa terra? Esses são exemplos de questões que nos vem à mente, quando observamos algumas de suas produções.

A série chamada *Inventário para terras* busca expor, de maneiras adversas, os recipientes de vidro em que estão dispostos os materiais coletados. Que memórias tem essa terra? Parece-nos simbólico imaginar que desde os primórdios sagrados da origem da humanidade – “Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em

suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente", Gênesis 2,7 – da constituição de poder em torno do pertencimento – símbolo de riqueza – até o que cobre nosso corpo na morte. A terra que fica abaixo de nossos pés, se faz protagonista na produção de Odete:

> Ao receber o material, passo a organizá-lo em uma espécie de coleção, um arquivo de deslocamentos (documentos), fragmentos constituídos de partes de lugares, assim como nós mesmos, estranhos, compostos por múltiplos outros, compreendidos aqui pelo gesto; também pela materialidade em cores e texturas, nos volumes impregnados nas raízes, folhas, pedras, areia, enfim. Com isso, percebo que o espaço de criação se encontra sempre "constante inacabamento", pois retorna com frequência sobre si mesmo, produzindo sucessivos desdobramentos e direções para se investir e investigar (CALDERAN, 2016, p. 228).

Figura 40 - Odete Calderan. Inventário para Terras, 2015. Materiais variados [sem registros de dimensões].

Fonte: Acervo particular da artista.

Em 2016, Angélica e Odete fizeram uma exposição juntas no *LabArt 760* – Laboratório para Experimentações Artísticas em Porto Alegre, intitulada *Tecer no Tempo: experiência 3*, com curadoria de Ana Zavadil. No catálogo da exposição, a curadora expôs: "o que os trabalhos [...] têm em comum? [...] A repetição, a apropriação e as redes de colaboração resultam no fazer [...] A dimensão poética de

tecer um ritmo delicado e ao mesmo tempo intenso proporciona encontros sensíveis" (ZAVADIL, 2016, p.1). A amizade construída entre as duas artistas é tão sólida, que inevitavelmente transcende suas produções e as relações que buscam fazer. Portanto, conseguimos identificar uma experimentação muito característica, que permite extrair o máximo de conceito estético e de experiência dos materiais utilizados. Herdeiras da indústria criativa, Angélica e Odete problematizam os cânones classicistas da cerâmica, escultura, pintura e serigrafia em suas produções. O fazer seriado da indústria é refletido na catalogação e na disposição dos inventários de terras de Odete, bem como no estudo de texturas e cores nos trabalhos de Angélica.

Figura 41 - Exposição Tecer no Tempo, 2016. Odete Calderan e Angélica Neumaier. Porto Alegre/RS.

Fonte: Acervo das artistas.

Para Claudia Zimmer (2015, p.3), o pensamento em série de Angélica expõe que "resta algo por fazer, resta um trajeto ainda a percorrer [...] se conseguirmos perceber a seriação como um processo gradual, talvez consigamos alcançar um pouco o significado de multiplicar". Percebemos um tecido que é pele, um pano que pulsa. Almofadas, colchas, lonas, papeis e tecidos, expunham uma costura pintada, uma correlação de extintos e gestualidades. Uma pulsação de amarelos e ocres, em que "nesse p[l]ano, Angélica não só implica, mas replica, duplica, complica, aplica, explica, multiplica cores e formas" (ZIMMER, 2015, p.3). O pictórico tem seu

protagonismo em dado momento, mas também migra ao escultórico, busca novos rumos. “Eu acho que é essa questão da sensibilidade assim... não parar de olhar, de pesquisar, de ser curiosa né... até de ser sensível também. De se chocar com o ser humano... [...] se chocar com esse mundo que está aí”, relatou Angélica (2020, p.70) em sua entrevista, ao ser questionada sobre o que a constitui como artista.

Figura 42 - Odete Calderan. 100% Terra: Projeto Escambo, 2020. Instalação artística [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

No *100% terra: projeto escambo* de Odete - que foi exposto no Centro Cultural Jorge Zanatta, no início de 2020 - percebemos uma relação crítico-reflexiva entre memórias pessoais da artista e o mercado [da arte][23]. Nessa instalação-vitrine, temos uma prateleira que expunha vidros com terras, sacos de juta com plantas e terra e objetos cerâmicos, dispostos como se estivessem em uma mercearia. Uma bancada

[23]Exposição Jardim Interno, curadoria de Claudia Zimmer, Galeria Willy Zumblick, Centro Cultural Jorge Zanatta, Criciúma/SC.

contorna o espaço em que, sobre ela, avistamos uma pequena balança, embalagens de papel e um vaso:

> Tudo muito vem desde a infância... essa relação que nós temos com a família, com o lugar, com a terra, com os encontros e eu acho que nós já vamos construindo as relações que nós vamos pensar depois no futuro. Eu gosto muito de olhar o que eu fazia de criança, assim dessa coisa da brincadeira, da modelagem, do construir objetos, então hoje eu percebo muito que muito veio dali (CALDERAN, 2020, p.70).

A artista experienciou, durante muitos anos, a pequena mercearia de seu pai no interior gaúcho e essas histórias a constituem e, inevitavelmente, respingam em sua produção. A noção de escambo propõe ao expectador a possibilidade de trocar algo que tenha em mãos por um pequeno objeto que está disposto na instalação. Uma circulação de memórias que transcendem a função primeira dos objetos, apropriando-se da experiência contida neles e a partir deles. É um convite a ruptura do mecânico e do senso comum, a partir da "comercialização" destes objetos-imagens. Coletar, rememorar, catalogar, apropriar, dispor, circular e constituir experiência estética. É um recorte [a]temporal, um devir.

Angélica ocupou a vaga que era de Pegoraro, bem como Odete a de Jussara na referida universidade, em termos de função laboral. Percebemos um profundo respeito à carreira e à trajetória artística de cada um. Ninguém substituiu ninguém, isso nunca foi pretensão. "A Jussara é um marco. [...] É um grande referencial Mikael, enquanto artista, enquanto professora, enquanto referência para a cidade", disse Odete (2020, p.71). "Jussara e Gilberto foram [...] grandes artistas e mestres na universidade, ensinavam com o prazer de quem sabe que está plantando sementes. As aulas eram maravilhosas e as lembranças emocionam*",* afirma Edite Volpato Fernandes (2020, p.72)*.* "Pensar em processo, pensar em ateliê, pensar em artista... é difícil você não pensar na Angélica. [...] essas relações que ela vai construindo", completa Calderan (2020, p.72). Tanto Neumaier, quanto Calderan, continuam lecionando na UNESC até o presente momento.

3.1.1 Processos Cerâmicos: o intercâmbio cultural entre Jussara Guimarães e Simone Milak

Simone Milak (nascida em 1980), artista ceramista de Criciúma, trabalhou com Jussara Guimarães em seu ateliê em meados de 2005. Começou na pintura de azulejos, que eram destinados a Cerâmica Portinari – Porcelanato e Revestimentos. “Minha paixão pela cerâmica foi crescendo a cada dia, em pouco tempo eu decidi que era o caminho que eu iria seguir, que eu iria ter um ateliê e que eu iria ser uma artista da cerâmica”, disse Milak (2020, p.73). Jussara ensinou inúmeras técnicas, conceitos e possibilidades que os materiais poderiam propor à cerâmica artística, comenta. Foi uma escola para Simone, a influenciando diretamente em seu modo de ver a arte. Jussara é uma das suas principais referências: “no ateliê dela foi o início de tudo, [...] fui aprendendo novas técnicas de modelagem com ela e algumas técnicas de pintura” (MILAK, 2020, p.73). Logo, fez o curso técnico em Cerâmica Artística e Artesanal na SATC (2007) e graduou-se em Artes Visuais na UNESC (2014), frequentando aulas com a própria Jussara, Angélica Neumaier e Odete Calderan. A partir desta formação, sua visão para com a arte contemporânea ficou mais clara e deu grande suporte teórico e estético para fundamentar sua produção artística.

Uma das primeiras experiências enquanto artista-expositora se deu a partir do *Arte Agora!*, em 2012, exposição coletiva que foi promovida pela Fundação Cultural de Criciúma, com curadoria de Fernando Lindote:

> Eu participei de algumas orientações dele e ele também é uma referência bem importante para mim nesse sentido... porque ele fez muitas análises sobre o meu trabalho, deu algumas orientações e eu acho que foi também bem importante ter esse contato com esses artistas... assim... catarinenses, que olham para o teu trabalho e te dão uma orientação (MILAK, 2020, p. 73)

Em 2013, a artista montou o seu próprio ateliê, anexo de sua casa em Criciúma, que, ao longo dos anos, foi se modificando e se constituindo da maneira que Simone desejava.

A produção de Simone Milak se funda nos fragmentos da natureza, que é o que constitui o próprio ser da artista. A menina, que corria descalça sobre o barro molhado na infância, se apropria dele para externar suas inquietações e suas experiências de vida. Flores, plantas, terra, argila, fogo, madeira, gravetos e pigmentos naturais

costuram o processo de criação de Simone, como uma fusão que transcende o escultórico, que pulsa e migra de um lado para outro. “Eu tento despertar essa questão da natureza. Essa nossa relação [...] com o meio ambiente, essa coisa de que não somos donos e a gente é parte disso” (MILAK, 2020, p.74), comentou a artista.

Figura 43 - Simone Milak. Relicários (Série Impressões da Paisagem), 2016. Cerâmica, tamanhos variados (referência: 12 x 17,5 cm). Ateliê de Simone Milak – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Figura 44 – Simone Milak. Sem título (Série Impressões da Paisagem), 2017. Cerâmica, 5 x 5 cm cada peça. Ateliê de Simone Milak – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Em 2014, Fernando Lindote apresentou os trabalhos de Ana Mendieta (1948-1985) e Brígida Baltar (1959-presente) a Simone Milak, com o objetivo de auxiliá-la na fundamentação de sua pesquisa com a natureza:

> Foram essas as duas artistas que eu trabalhei dentro do meu TCC que eu usei como referência, porque a Ana Mendieta busca essa aproximação com a natureza através daquela série das silhuetas e aquilo me encantou assim de uma forma, que era exatamente o que eu queria, claro que ela trabalha de uma forma bem performática. [...] Então eu vi que a argila era a minha forma de chegar nessa questão, o meu contato com a argila foi a forma que eu encontrei de trabalhar essa questão indivíduo com a natureza. [...] Da Brígida Baltar é aquele trabalho das coletas de maresia, que ela vai para locais que fazem parte eu acho de memórias antigas e vai coletando as maresias, as neblinas... que foi um trabalho que me encantou também muito e me levou para os trabalhos das impressões com plantas que eu também fui buscar nas minhas memórias essa relação com a natureza (MILAK, 2020, p.74)

Os *Brotos/Casulos* de Simone Milak talvez sejam um dos trabalhos mais característicos dessa intencionalidade. Compostos em cerâmica, a fim de intervirem diretamente na natureza, são apropriados por insetos, pássaros, pequenas plantas e raízes. Há, portanto, uma nova condição de entender a produção artística: a natureza toma para si própria o que foi construído para intervi-la. A produção passa a se tornar parte do local e não mais parte da artista. Simone chama estas produções de casulos, no sentido de transformação e do ciclo natural dos seres vivos. Já Lindote os batizou de brotos, no sentido de multiplicação e expansão da ideia e do seu uso apropriado. Esses brotos/casulos interviram vários lugares da cidade de Criciúma, como a Praça Nereu Ramos. A partir de *Nenhuma Intenção Revolucionária*, exposição coletiva que aconteceu em 2014 na Helen Rampinelli Galeria e Ateliê em Criciúma com curadoria do próprio Fernando Lindote, os *brotos/casulos* se tornaram seu objeto de pesquisa acadêmica no Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Visuais da UNESC.

Figura 45 – Simone Milak. Brotos/Casulos, 2014-2015. Instalação artística, tamanhos variados (referência: 200 x 150 cm ao todo). Praça Nereu Ramos – Criciúma/SC. [Plano aberto].

Fonte: Acervo da artista.

Figura 46 - Simone Milak. Brotos/Casulos, 2014-2015. Cerâmica, peças com tamanhos variados (referência: 10 x 6 cm cada). Ateliê de Simone Milak – Criciúma/SC. [Plano detalhe].

Fonte: Acervo da artista.

Em 2015, sob orientação e curadoria de Claudia Zimmer, Simone produziu a *Gaveta de Memórias*, que integra sua série intitulada *Impressões da Paisagem*. Trata-se de pequenas cerâmicas anexadas em divisórias espaçadas igualitariamente dentro de uma gaveta antiga. Simone anexou, aos pequenos blocos de argila, formas decalcadas a partir de flores e pequenos ramos de plantas, retiradas de lugares significativos em sua trajetória pessoal. Os biscoitos de cerâmica, muitos deles

provindos da queima artesanal, conservam as silhuetas desses fragmentos naturais. Nesta gaveta, percebemos uma proposta de materialização de memórias da artista, desenhadas a partir destes elementos como se mantivessem vivas essas experiências nestes objetos. Conceito semelhante foi desenvolvido nas *memorabilias* de Edi Balod, citadas no início deste capítulo. Além da identificação com ele, a artista também vê ligação do seu trabalho com o de Angélica, ao afirmar que “Neumaier é uma pessoa que eu gosto bastante do trabalho e ela também [tem] esse apelo e trabalha as questões de memórias afetivas” (MILAK, 2020, p.75).

Figura 47 - Simone Milak. Gaveta de Memórias, 2015. Escultura, 40 x 42 x 15 cm. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo da artista.

Simone Milak vem participando de importantes exposições nos últimos anos, como *Pretexto* (2015), *A Galeria de Arte vai à Escola* (2015), *Inventário* (2016), *Pretexto: Poéticas Contemporâneas*, 11ª Edição do projeto *Armazém* (as duas últimas em Criciúma), sob curadoria, respectivamente, de Letícia Cardoso, Claudia Zimmer, Ana Zavadil, Rosângela Becker e Juliana Crispe e Daniele Zacarão (entre outras).

Além disso, Milak participou recentemente da 14ª Bienal de Arte Contemporânea de Curitiba – Polo Santa Catarina (2019), no MASC em Florianópolis/SC – sob curadoria de Francine Goudel, Sandra Makowiecky e Juliana Crispe - e da Bienal de Cerâmica em São Paulo (2018).

O trabalho de Simone é sensível e poético. Com sua leveza e simplicidade, nos desloca. Entre esses desvios, o expectador é levado a modelar suas próprias memórias junto daquelas peças, a sentir aquele barro e os cheiros daquelas plantas e flores, a ouvir o som dos pássaros. Aqueles decalques, *frottages* e marcas na cerâmica voam da dimensão escultórica e pictórica, e penetram diretamente os sentidos do espectador. Essas, e outras produções, podem ser conferidas no portifólio digital da artista[24].

3.2 Antropo[fagia]logia cultural: histórias, memórias e imbricamentos contemporâneos

Araranguá é um município do extremo sul catarinense localizado a aproximadamente 42 km de Criciúma. Popularmente conhecida como *cidade das avenidas*, é cortada por um rio homônimo. Suas águas percorrem boa parte do território araranguaense, até chegar no bairro Ilhas – ao lado da praia do Morro dos Conventos – e desembocar no mar. A barra do rio Araranguá, além de ser um atrativo turístico, faz parte do imaginário, da história e da realidade dos pescadores locais e dos habitantes da cidade. Em Ilhas, também encontramos a balsa que, durante anos, é

Figura 48 - Morro dos Conventos, Araranguá/SC.

Fonte: Prefeitura Municipal de Araranguá/SC.

[24]Disponível em: <https://www.simonemilak.com/> Acesso em: 26 de maio de 2020.

um dos meios de transporte mais acessados pelos moradores e que liga o resto da cidade com o bairro. Morro dos Conventos é, de longe, o ponto turístico mais importante de Araranguá, uma praia de águas limpas e calmas, com uma montanha rochosa, que abriga um farol e um hotel sobre ela. O local dispõe de uma vista linda para o mar, o que o torna altamente procurado por turistas no verão e, atualmente, na quarentena, por moradores locais em decorrência do Coronavírus. Os bairros que cercam o rio e a praia constituem a identidade cultural desses moradores, cultivando lendas, crenças, histórias e memórias, além da pesca e a utilização da própria água, até hoje.

Figura 49 - Ilhas, Araranguá/SC.

Fonte: Prefeitura Municipal de Araranguá/SC.

Figura 50 - Foz do Rio Araranguá.

Fonte: Blog Foz do Rio Araranguá.

Edi Balod, nascido em 1943, orleanense de origem e morador de Criciúma, frequentou esses lugares durante anos, o que reverberou diretamente em sua produção artística. Com forte influência de quando era professor da disciplina de *Antropologia Cultural*, criador do grupo do Boi de Mamão e pesquisador, ambos na UNESC, Edi possui em si uma sensibilidade muito grande de ouvir, ver, ler, experienciar e registrar os saberes culturais ao seu redor:

> Cara, eu sempre gostei de lá, aquela falésia em si sempre chama muita atenção, o rio [...] eu ia nadar muito no rio, na barra [...] atravessava para lá e para cá [...] curtia aquelas balsas antigas de madeira. Eu tenho ali [...] o mancal ou o pau de passar balsa que era de maneira manual. Aquilo ali me fascinava, a natureza e a paisagem principalmente (BALOD, 2020, p.78).

Figura 51 - Edi Balod e o mancal coletado em Ilhas, 2020. Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Segundo Gusmão (2008, p.48), “a antropologia [...] coloca seu aparato teórico construído no passado, com possibilidade de, no presente, explicar e compreender os intensos movimentos provocados pela globalização”. É uma ciência que “preocupa-se com a questão das diferenças e busca propor formas de intervenção sobre a realidade, papel a que se dirige qualquer conhecimento produzido a partir das relações entre os homens e o mundo social criado por eles” (GUSMÃO, 2008, p.54). Portanto, a grosso modo, temos aqui um diálogo analítico entre cultura e o indivíduo que habita socialmente nela ou que a constrói. Tivemos, e ainda temos, ao longo da história, inúmeras vertentes, tipologias, aspectos e divisões no contexto antropológico: biológico, pré-histórico, linguístico, psicológico, social e cultural (ou etnologia), sendo esta última a que Edi Balod vem se debruçando ao longo dos anos.

De acordo com Laplantine (2003, p.11), a *Antropologia Cultural* pesquisa tudo que constitui uma sociedade: “seus modos de produção econômica, suas técnicas, sua organização política e jurídica, seus sistemas [...] de conhecimento, suas crenças religiosas, sua língua, sua psicologia, suas criações artísticas”. O autor ainda ousa definir cultura: “é o conjunto dos comportamentos, saberes e saber-fazer característicos de um grupo humano”, sendo compostas de “[...] atividades adquiridas

através de um processo de aprendizagem, e transmitidas ao conjunto de seus membros” (LAPLANTINE, 2003, p.96).

Mesmo Edi não sendo antropólogo de formação, pois cursou Comunicação Social pela PUC/RS na década de 1970, ele estudou durante muito tempo sobre diferentes pesquisadores e suas teorias na área, principalmente quando teve contato com outros professores nos cursos de Arquitetura, História, Geografia e Artes Visuais, e sua paixão pela foz do rio Araranguá. Inclusive isto refletiu diretamente em suas atuações enquanto professor, artista e produtor cultural. Cultura indígena, açoriana, italiana, afro, alemã e polonesa são alguns dos temas que Edi pesquisou ao longo da sua carreira em conjunto com seus alunos. A *etnografia*:

> estuda preponderantemente os padrões mais previsíveis das percepções e comportamento manifestos em sua rotina diária dos sujeitos estudados. Estuda ainda os fatos e eventos menos previsíveis ou manifestados particularmente em determinado contexto interativo entre as pessoas ou grupos. Em etnografia, holisticamente, observa-se os modos como esses grupos sociais ou pessoas conduzem suas vidas com o objetivo de revelar o significado cotidiano, nos quais as pessoas agem. O objetivo é documentar, monitorar, encontrar o significado da ação (MATTOS, 2011, p.51).

Um coletor de histórias, objetos e memórias, Edi Balod transmite as suas experiências nos suportes e produções que faz. A partir dos anos 2000, Balod produziu uma série de *assemblages*[25] sobre os pescadores e suas histórias, a partir da colagem de fragmentos de tecido, madeira e tela:

> Quando eu fui para lá eu me sensibilizei muito, fiz uma série de obras em madeira, em tela, em desenho e fui expor lá no Morro. Expus na beira da praia, expus no hotel Morro dos Conventos. [...] Isso é algo que me fascina e as outras questões, os moradores de Ilhas - os autênticos - com os seus

[25]O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, "vão além das colagens ". O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a "estética da acumulação": todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. O trabalho artístico visa romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana. [...] A ideia forte que ancora as *assemblages* diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo. A referência de Dubuffet às colagens não é casual. Nas artes visuais, a prática de articulação de materiais diversos numa só obra leva a esse procedimento técnico específico, que se incorpora à arte do século XX com o cubismo de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963). Ao abrigar no espaço do quadro elementos retirados da realidade - pedaços de jornal, papéis de todo tipo, tecidos, madeiras, objetos etc. -, a colagem liberta o artista de certas limitações da superfície. [...] Na sequência, o artista caminha na direção das *assemblages* pela incorporação de materiais não artísticos nas telas: areia, gesso, asas de borboleta, resíduo industrial etc.” (ITAÚ CULTURAL, 2020, p.1).

> causos de assombração e as suas benzedeiras... [...] Me fascinam os barcos, as canoas, ainda consegui curtir alguns engenhos de época, as canoas feitas de um pau só, o tronco (BALOD, 2020, p.80).

Figura 52 - Edi Balod e uma de suas *assemblages*, 2020 – Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Figura 53 - Edi Balod. Sem título, s/d. *Assemblage*: tela, madeira, corda, tecido, plástico, papel e linhas variadas. [Sem registros de dimensões]. – Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Edi fez, antes de tudo, um grandioso trabalho de campo. Passou anos convivendo com estes moradores, trocando experiências, escrevendo poesias e entendendo os modos de fazer de cada pessoa, os seus costumes e crenças. Vemos, portanto, uma produção pictórica que busca transcender o suporte.

Em suas andanças por Ilhas, Barranca e Morro dos Conventos, o artista-coletor acumulou muitos objetos que estão expostos em pequenas instalações dentro de sua casa. Parte deles são apropriados nas suas produções e servem como base de intervenção estético-conceitual em suas propostas:

> Tinha umas senhoras ali que trabalhavam a palha fazendo bonecas, fazendo quadros, fazendo uma série de peças muito originais. Eu recolhi esse material delas, claro, com o aval, [além de] roupas, peças de roupas, calças, camisas, toalhas de mesas feitas em tear e manual e coloridos com a lama ou barro que era recolhido das barrancas do Rio Araranguá, [tinham] um tom ocre e um tom de marrom. [...] Então, eu ia e tinha uma infinidade de gaiolas, peças e pedaços de canoas (BALOD, 2020, p.82).

Na série *Morro, por ti de amores*, Edi expõe de forma visual-verbal as suas memórias para com esses lugares. Percebemos aqui uma declaração de amor, um estado vivo e puro de gratidão, de constituição identitária. Ilhas e Morro dos Conventos

ganham um novo pescador, aquele que, nas verdes águas do Rio Araranguá, tarrafeia a antropofagia cultural direto de suas entranhas. Edi Balod se alimenta daqueles saberes populares, se apropria dessas histórias e reproduz o que o constitui enquanto pessoa-artista. Aquelas vivências não são mais somente daquelas pessoas, passam a ser compartilhadas e experienciadas pelo olhar sensível de Balod.

Figura 54 - Edi Balod. Série Morro, por ti de Amores, 2000-2020. Instalação artística, tamanhos variados (referência: 200 x 200 cm). Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Na década de 1980, o artista araranguaense Alexandre Rocha, nascido em 1962, conheceu o místico Edi Balod, que mais tarde, nos anos 2000, viria a ser seu amigo e colega de trabalho na Fundação Cultural de Criciúma. Embebido dos grandes [pós] impressionistas e modernistas, da cultura da cidade de Araranguá e dos desvios da história e da política, Alex miscigena um vasto mundo de ideias, que são expostas em suas produções literárias e estéticas:

> Nos anos 80, eu comecei a me dedicar mesmo a desenho e pintura da maneira que pudesse, fosse de livre manifestação ou fosse quando preciso também comercial, assim me dedicando a produção de retratos e pinturas de natureza-morta e tal, mas sempre fazendo paralelamente uma criação marginal, vamos dizer assim, que era a criação mais crítica, a criação temática, a criação de abordagem que tinha que caminhar junto. Lembrando sempre que nós estamos no interior de Santa Catarina... é o interior Sul de Santa Catarina! E Santa Catarina, como o interior do Brasil, em que viver da arte, e se dedicar a arte, é um ato quase heroico (ROCHA, 2020, p.82).

Percebemos um traço peculiar, embebido de uma geometrização de memórias e histórias, que sobrepujam a pintura. São fragmentos de ideias, de ideais, de atitudes estéticas e de representatividade artístico-cultural. Expressividades essas que surgem intencionalmente e perpassam os aspectos técnicos e conceituais. Herdeiro da História, graduação que fez entre 2003 e 2006, Alexandre buscou, a partir da sua formação acadêmica, pesquisar o folclore, patrimônio cultural e antropologia social. Os pescadores, o cotidiano e os trabalhadores de Araranguá estão entre os seus principais temas – conforme figuras 55 e 56:

Figura 55 - Alexandre Rocha. Três Pescadores – a volta, 1996. Acrílico s/ tela, 70 x 80 cm. Araranguá/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Figura 56 - Alexandre Rocha. Tainhas: Olha o Peixe, 2013. Acrílico s/ tela, 70 x 60 cm. Araranguá/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

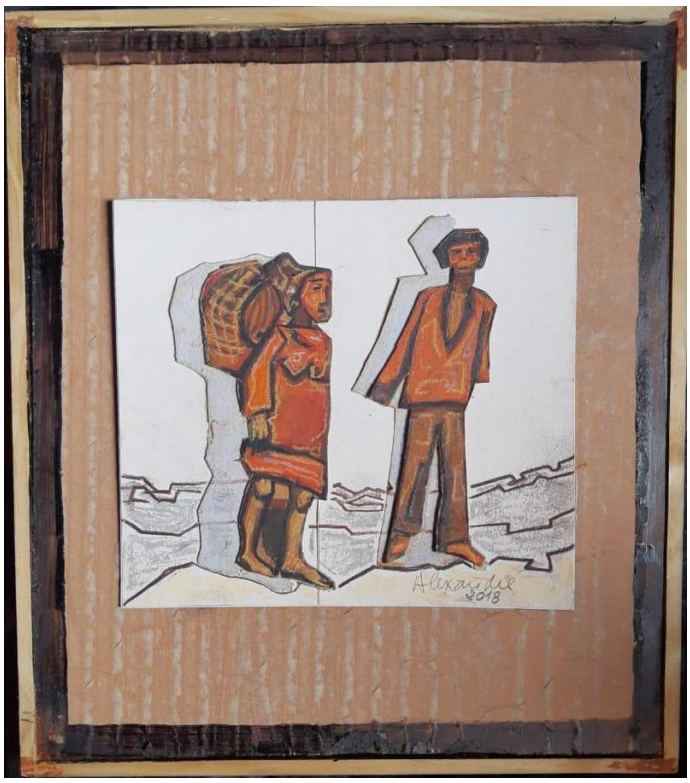
Há uma forte influência do cubismo e das vanguardas europeias na estética de suas produções. Vemos Picasso, Braque e Léger, mas também Tarsila, Malfatti, Portinari, Pléticos (1924-2020) e Balod. Percebemos uma pesquisa intensa de forma e cor, um diálogo analítico entre planos geométricos e orgânicos. “O Picasso me influencia muito pelo que nos revelou a um cubismo super ousado... [...] parece que o Picasso chega e deflagra de vez e ele atravessa o século XX” (ROCHA, 2020, p.83). Linhas quebradas que se sobrepõem, linhas sinuosas que definem personagens e cenas. “Gosto muito do Sílvio Pléticos, eu acho que o Pléticos tem uma simplicidade do traço difícil de se fazer: uma simplicidade difícil”, expunha Alex (2020, p.83).

Há também um figurativismo-abstrato, uma essência teórico-prática que sobrexcede a pintura enquanto registro histórico. Define uma justaposição de temas sociais, uma movimentação tímida que rompe com a rigidez cubista e que dialoga com a excentricidade [pós]impressionista e as preposições estético-reflexivas de Tarsila do Amaral em *A Negra* (1923) e de Anita Malfatti em *A Boba* (1917), por exemplo. De acordo com Alexandre:

> Nenhum artista conseguiria se dedicar plenamente a sua criação e suas abordagens... porque eu sempre levo [uma] abordagem de alguma temática em consideração... Na sintonia e nos contextos atuais que nós vivemos principalmente, o contexto do seu tempo... que você também está produzindo... isso é importante. Ter a capacidade de fazer a análise histórica daquele momento (ROCHA, 2020, p.83).

Em 2018, inspirado pelas temáticas de Portinari, Alexandre Rocha se apropria d'Os Retirantes – figura 57. Percebemos então uma junção de traços expressivos do artista, que expunham de forma estética as suas inquietações histórica, política e social. Traz o povo sofrido que migrou do Nordeste para o Sudeste brasileiros no século XX, mas, também, o martírio dos povos refugiados do mundo contemporâneo do século XXI. Vemos aqui uma necessidade do artista de transpor o pictórico dos quadros e buscar, na colagem, o suporte escultórico para suas produções. Parte disso também se dá a partir de experimentos que Rocha fez nos últimos anos com materiais recicláveis e reutilizáveis.

Figura 57 - Alexandre Rocha. Os Retirantes, 2018. Técnica mista s/ papel, 32,5 x 36 cm. Morro Grande/SC.



Fonte: Acervo do pesquisador.

Quando estivemos em seu ateliê em janeiro de 2020, percebemos uma série de fotografias e desenhos feitos por Alexandre sobre povos indígenas. Tema esse que está correlacionado diretamente com o apagamento e silenciamento histórico na região do extremo sul catarinense. Uma vertente descolonizadora que o artista herda das suas vivências ao estudar sobre os *Xokleng* e os *Guarani*, bem como suas visitas a tribos indígenas na região. Uma pesquisa antropológica de anos, que se apropria de relatos e traumas históricos:

> Eu pintei muito e fiz muitos quadros com temas indígenas. [...] No Sul de Santa Catarina ainda não foi devidamente pesquisado... talvez... e nem abordado o genocídio que nós tivemos aqui dos indígenas. Nós tivemos verdadeiros genocídios em Santa Catarina de indígenas em diversos tempos, desde a exploração do bandeirante ou do devastador de sertão que encontra o aborígine aqui o Guarani, até os Xokleng já no século XIX. [...] Por esta violência contra o homem nativo que habitava essas terras por milhares de anos, talvez sem tê-las deteriorado, sem ter criado problemas com a fauna e flora naquilo que seria a melhor definição de experiência de vida com equilíbrio, com sustentabilidade que é um tema que está em alta hoje. [...] Então, esse tema eu levo para as artes, eu fiz muito trabalho envolvendo os indígenas, sugerindo situações em que viveram e por isso que foi um dos temas (ROCHA, 2020, p.84).

Figura 58 - Alexandre Rocha e as fotografias de indígenas em seu ateliê em Araranguá/SC, 2020.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Segundo Ailton Krenak (2015, p.328), “nenhuma das nossas tradições de povos indígenas deixou registros escritos sobre a sua história, sua geografia”, apenas “da memória que foi sendo passada de geração em geração e chegou a alguns escritos, mas muito raros”. Resultado de um processo de alargamento de “cotovelos, bem ao gosto colonial”, “[...] empurrando os vizinhos mais fracos para o lado” (KRENAK, 2015, p.321). Este silenciamento de memórias e culturas me fez recordar a história de minha

família. Sou descendente de italianos e, desde criança, sempre ouvi histórias dos meus avós sobre o extermínio dos indígenas em Morro Grande e em Araranguá. Retóricas preconceituosas, que fundamentam o estereótipo de selvagens assassinos de brancos, que atrapalhavam o crescimento das cidades e eram verdadeiras ameaças à segurança dos agricultores e a suas lavouras. “Exportar nossa água, nosso solo, criar pobreza nesses lugares, não dar oportunidade para essas pessoas se estabelecerem com dignidade” é apontado por Krenak (2015, p. 334), como proposta de silenciamento dos governos e empresas na contemporaneidade, que dialogam diretamente com as preposições de Alexandre Rocha.

Figura 59 - Alexandre Rocha. Grafismos – estudos, 2019. Técnica mista s/ papel. 104 x 68 cm. Araranguá/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Surgiram classificações generalizadas, criadas a partir da dominação e exploração dos povos colonizados, que refletem diretamente as relações raciais e étnicas. Noções de controle, travestidas de ações político-organizacionais, que resultam na promoção de desigualdades. O colonizador que controla, manipula, domina e detém o poder para tal; o colonizado que é escravizado, que fornece mão de obra e recursos, que obedece. São essas algumas das noções esmagadoras de civilização:

> O colonialismo compreende uma dimensão intrínseca de dominação/exploração de uma sociedade sobre outra, atuando no controle das ações políticas e sociais, na produção e no trabalho das populações em sociedades determinadas e em outra jurisdição territorial (REIS, 2016, p.804)

Segundo Maria Amelia Souza Reis (2016), a *descolonização* surge por intermédio do apelo social de debater, problematizar e desconstruir verdades históricas, generalizações e estereótipos normalizados durante anos. Cita a

importância de dar visibilidade, voz e vez às minorias e povos que sofreram com o processo de silenciamento, difundidos tradicionalmente por espaços elitizados. Além disso, propõe, a partir da diversidade cultural, a valorização do conhecimento popular e de sua acessibilidade por todos. Práticas como possibilitar a afirmação e o reconhecimento das diferenças e de exercitar a liberdade e a emancipação são competências estruturantes dessa lógica. Nos últimos anos, muitos museus brasileiros, como o MASP, vêm promovendo exposições, palestras e materiais didáticos que debatem a descolonização.

Edi Balod, durante muitos anos, também pesquisou a cultura indígena, bem como a sua influência direta nas cidades do extremo sul catarinense. Isso reverberou diretamente na cultura pesqueira, por intermédio dos povos do Sambaqui e da imigração açoriana. O processo de cristianização desses povos acalora debates nesse processo também: “primeiro teve a catequização pelo amor como os freis chamavam, mas teve a escravização pelo ferro e pelo fogo e teve muita morte”, tal como “muita covardia com os povos que moravam aqui”, cita Alexandre Rocha (2020, p.86). Essas influências resultam em aspectos religiosos muito característicos na história de Araranguá.

Andando pela praia de Morro dos Conventos, Edi Balod encontrou um pedaço de canoa dos pescadores de Ilhas. Foi então que, ao se debruçar com as crenças experienciadas por ele com os pescadores, na relação deles com o sagrado, dos rituais e promessas para boa pesca, Edi desenhou símbolos sacros com grafite e carvão nesses cascos de embarcações. Percebemos uma proposta de materialização do intangível: histórias, lendas e mitos sobre Iemanjá ou Nossa Senhora dos Navegantes, Jesus Cristo e Nossa Senhora Mãe dos Homens, além da relação destes com o próprio mar, apresentados pelo artista em um suporte que lhes é cotidiano:

Figura 60 - Edi Balod. Sem título, s/d. Desenho s/ madeira [sem registros de dimensões]. Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Entre os temas principais de Alexandre, podemos destacar o cotidiano araranguaense. “É uma coisa que sempre me chamou a atenção porque o cotidiano é aquele que aprisiona as pessoas, que coisificam as pessoas em função da necessidade das pessoas em se manterem vivas em uma sociedade”, comenta o artista (ROCHA, 2020, p.87). Percebemos, na figura 61, uma exposição de personagens distribuídos no mesmo espaço, sem separação do homem com o seu entorno. Temos os indivíduos fazendo parte do lugar, constituindo-se a partir de onde estão. “O cotidiano, ele representa a tristeza e a alegria” (ROCHA, 2020, p.87), o trabalho, a apropriação de saberes, a cultura, os costumes, as crenças e os diferentes modos de agir e de viver. Temos, portanto, um registro *antropofágico* do que constitui a identidade cultural do morador do extremo sul catarinense, herdeiro de sua gênese indígena-europeia e que se permite influenciar por outros modos de viver sua vida. Um retrato social desconstrutor, não generalizador, sensível, poético e problematizador.

Figura 61 - Alexandre Rocha. Os Marisqueiros: [Re]existentes, 1996. Acrílica s/ tela, 80 x 70 cm. Araranguá/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Segundo Cândido e Silvestre (2016, p.246), “o conceito de antropofagia determina a possibilidade de questionar o sistema colonial e, simultaneamente, abre caminho para se pensar a identidade brasileira em sua complexidade”. Mais que devorar o conhecimento e os saberes culturais do outro, é problematizar os processos identitários e o que constitui estas pessoas. Antropofagia, na sua gênese, provém de uma estrutura colonial de deglutir e explorar a cultura dos colonizados, apropriando-se do que a supremacia branca dita como bom e ignorando o que vai de desencontro com suas crenças. Contudo, na década de 1920, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral fundam e problematizam esses conceitos com o *Movimento Antropofágico*, no âmbito da literatura e das artes plásticas no Brasil.

Oswald de Andrade escreveu o *Manifesto Antropofágico* em 1928, que foi publicado na Revista de Antropofagia no mesmo ano, em que “criticou o artificialismo romântico do índio, a suposição de que os europeus haviam catequizado os índios, legando para nós sua religião” (CÂNDIDO, SILVESTRE, 2016, p.246). À vista disso, “desconstruiu a questão do patriarcalismo, propondo o ‘Matriarcado de Pindorama’, numa clara valorização da figura feminina na cultura brasileira, em abandono a todas as imposições do sistema patriarcal na organização do país” (CÂNDIDO, SILVESTRE, 2016, p.246). Nesse mesmo ano, Tarsila presenteou o seu marido Oswald de Andrade com a pintura *Abaporu*, que se tornou o símbolo principal deste movimento:

> Uma figura solitária, monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado num joelho, a mão sustentando a peso-pena da ‘cabecinha-minúscula’. Em frente, ‘um cacto explodindo numa flor absurda’. Quando uma de suas amigas diz que suas pinturas antropofágicas lembravam-lhe pesadelos, Tarsila então identifica a origem de sua pintura desta fase: “Só então compreendi eu mesma que havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que ouvira quando em criança, contadas na hora de dormir pelas velhas negras da fazenda. Segui apenas numa inspiração, sem nunca prever os seus resultados.” Aquela figura monstruosa, de pés enormes, plantados no chão brasileiro ao lado de um cacto, sugeriu a Oswald de Andrade a ideia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago (ARACY *apud* AZEVEDO, 2005, p. 23).

Setenta anos depois, Paulo Herkenhoff, durante o processo de curadoria da *24ª Bienal de São Paulo* em 1998, evidenciou a necessidade de refletir sobre a cultura e arte ao afirmar que a “antropofagia é importante para a formação do Brasil e nos permite indagar sobre nossos precedentes na História da arte, quais são nossos paralelos e diferenças” (HERKENHOFF *apud* FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO,

1998, p.50). Considerada um dos eventos mais importantes da história da arte brasileira, a *Bienal da Antropofagia* teve curadoria-adjunta de Adriano Pedrosa e foi dividida em quatro núcleos: Histórico; Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros; Representações Nacionais; e Arte Contemporânea Brasileira. O conceito de antropofagia, "além de sua dimensão histórica, como momento de busca por emancipação e atualização da arte moderna brasileira, assume um papel de metáfora nos processos de construção de identidades subjetivas culturais" (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1998, p.62). Metáforas essas, que emergem enquanto práticas simbólicas e que são compreendidas em torno do pressuposto de que somos formados a partir do outro:

> A obra de arte apresenta níveis de relações antropofágicas que atuam no artista, no contexto cultural, histórico e artístico, na diversidade de leituras que se propõe a devorar e na possibilidade de transformação do espectador pela experiência com a obra de arte. [...] Algo que está na base da antropofagia como conceito dinâmico incidente em diversos campos da cultura, ontem e hoje. A antropofagia é exercício de identidade. [...] No campo das ideias, antropofagia e canibalismo são metáforas que aludem às origens, instigam retorno, ida para dentro, tendo por motivo o encontro e confronto de diferentes perspectivas culturais (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1998, p.62).

Essas desconstruções propostas se relacionam diretamente com a produção de Edi Balod e Alexandre Rocha. Ao fazerem suas pesquisas teórico-estéticas, devoram saberes e culturas, porém problematizam-nas a partir de um prisma descolonizador. Mediam a valorização da brasilidade com o sensível, a história e as desconstruções de dogmas. Devoram no sentido de se apropriar, de contextualizar e de representar. Um percurso antropológico de suas trajetórias enquanto pesquisadores, escritores e artistas, tendo como lugar comum a cidade de Araranguá.

3.3 Galerias de *Cresciuma*: entre trilhos, carvão e problematizações

Cresciuma – Cressiúma ou Crixiuma – é um nome de origem indígena, que significa "taquara lisa" ou "taquara pequena", espécie de planta que existia em abundância na época da colonização da atual cidade de Criciúma (PHILOMENA, 2005). A *Capital do Carvão* foi constituída sobre as galerias de extração do *ouro negro*, tendo sua principal ascensão econômica na Segunda Guerra Mundial. "Nos

anos 40 e 50 do século XX, várias minas operavam na região" (INÁCIO, 2008, p.42), extraindo o carvão mineral de maneira braçal e transportando de trem até o seu destino de venda. Paralelo ao crescimento da economia, muitas mortes de mineiros aconteciam de forma constante dentro dessas minas. A descoberta

> da malha de hulha negra provocou a concentração de mão-de-obra no território de Criciúma, que se desenvolveu principalmente por meio da exploração mineral de carvão e indústrias cerâmicas. A sedução pela riqueza do subsolo logo agregou outros colonos migrantes das redondezas. O interesse comum da mineração unificou esses diferentes povos pela religiosidade e devoção a Santa Bárbara, padroeira dos mineiros (INÁCIO, 2008, p.40-41).

Os problemas com a extração ganharam ênfase entre as décadas de 1970 e 1980, "necessitando urgentemente de projetos de recuperação ambiental para reverter a situação da região sul" (INÁCIO, 2008, p.44). Nessa mesma época, a extração do carvão entrou em crise, diminuindo consideravelmente as vendas, a quantidade de empresas carboníferas e, consequentemente, os empregos. Na década de 1990, as siderurgias estatais não foram mais obrigadas a comprar o carvão brasileiro, flexibilizando a negociação de combustíveis exportados. "Com o fim da produção do carvão metalúrgico nacional, a única saída para o carvão catarinense foi o seu uso energético destinado à termoelétrica Jorge Lacerda – Tractebel" (INÁCIO, 2008, p.46-47) – atual *Engie Brasil*, localizada em Capivari de Baixo/SC.

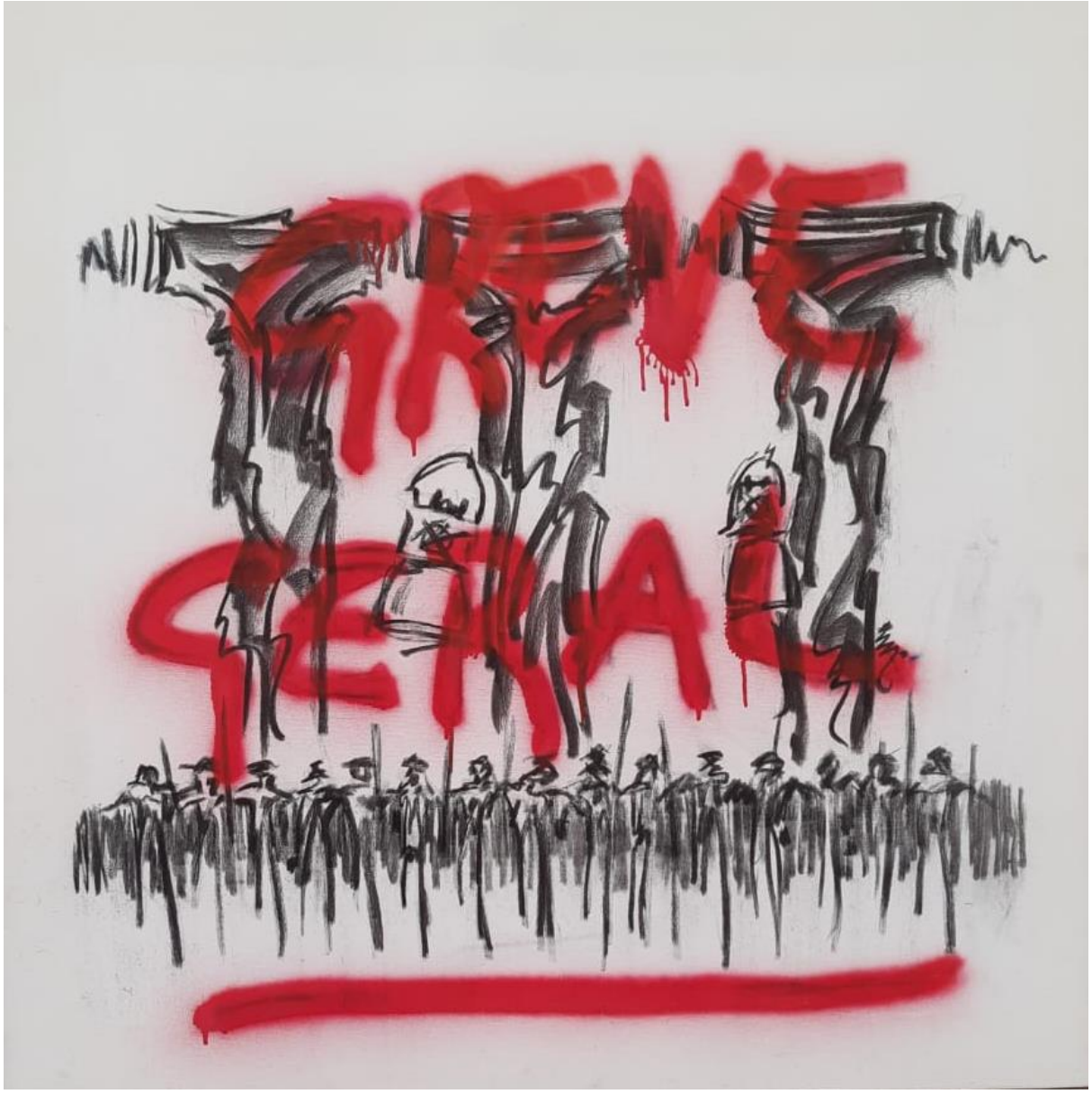
Edi Balod dedicou parte de sua produção para problematizar a extração do carvão mineral na região de Criciúma. Pregos, dormentes (madeiras colocadas de maneira transversal à estrada de ferro em que são colocados os trilhos), capacetes de mineiros, cabos de pá, picaretas, parafusos e madeiras diversas foram materiais utilizados por Balod em sua série de produções sobre este tema. Pinturas, esculturas, instalações e poesias surgiram a partir dos questionamentos do artista perante a construção da identidade cultural das cidades carboníferas. Na figura 62, percebemos uma grande quantidade de telas que foram desenhadas com carvão vegetal por Balod: mineiros, trilhos, ferramentas de extração, peças de ferrovia e vagonetas. Símbolos da cultura carvoeira e suas histórias, externados de forma pictórica.

Figura 62 - Edi Balod e suas produções sobre a extração do carvão em Criciúma/SC, 2020.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Movimentos sindicalistas em defesa dos mineiros começaram a surgir entre as décadas de 1940 e 1950 em Criciúma, mas foi a partir da década de 1960 que houve um grande crescimento de atos em prol aos direitos desses trabalhadores. Em decorrência dessa movimentação, o prédio do antigo DNPM – atual sede da Fundação Cultural de Criciúma - foi utilizado como cárcere na ditadura militar. “Melhorias nas condições de trabalho, mais garantias de segurança nas minas, auxílio saúde e melhores salários” (INÁCIO, 2008, p.43) sempre foram as reinvindicações desses trabalhadores. Edi Balod, acompanhando esse conturbado contexto, criou muitas produções que expunham o seu posicionamento crítico sobre a situação - conforme percebemos na figura 63.

Figura 63 - Edi Balod. Minas e Mineiros, s/d. Carvão vegetal e spray s/ tela [sem registros de dimensões]. Casa Arte Ana Frida Antiques – Criciúma/SC.



Fonte: Acervo do pesquisador.

Uma tela branca contrasta as texturas e desenhos feitos com o preto do carvão vegetal. Os *rabiscos estilizados*, como definiu o próprio Edi Balod, apresentam, ao centro, uma série de pregos de ferrovia. Na parte inferior, temos um agrupamento de mineiros, munidos de suas ferramentas diárias de trabalho. Remete-nos a uma padronização de imagens sombrias, de rostos e de gestualidades encobertas pelo preto do carvão. É inevitável não lembrar do quadro *Operários* (1933) de Tarsila do Amaral (1886-1973), principalmente no que se refere a sensação de falta de perspectiva de futuro impregnada nas faces de cada personagem. Percebemos uma

inclinação ao retrato da classe vulnerável, silenciada com muito sangue. Pessoas cansadas e desesperançosas, que lutam por dignidade. Pés, braços, mãos e mentes sujas de carvão. O vermelho-sangue jorra a necessidade de reinventar uma democracia ferida, órfã e isolada: Greve Geral! Uma classe perfurada pelos pregos da indústria carbonífera. As mortes e as sequelas físicas e psicológicas, são embebidas de muita raiva, medo e angústia. Realidade similar ao que podemos perceber no relato de Daniele Zacarão:

> Lembro-me do meu avô, que ficou surdo devido às explosões nas minas, contando sobre o colega de trabalho que ele viu morrer e não pôde ajudar. Eles costumavam trabalhar com água até a cintura; e, naquele dia, um fio de energia desencapado caiu na água. Meu avô faleceu com Alzheimer aos 87 anos, nos dias que perdia a consciência, achava que ainda trabalhava na carbonífera (PEREIRA, 2018, p.46).

O artista criciumense Janor Vasconcelos (1963-presente) é um dos expoentes na problematização das tensões em torno da extração de carvão e foram esses temas que proporcionaram ao artista um reconhecimento nacional. “No ateliê de modelagem, ele deixa as formas fluírem livremente na argila” e “no estúdio de desenho, é em um caderno de rascunho que ele primeiro detalha efeitos, simetrias e escalas” (MATTOS, 2014, p.106). As relações pessoais com a ferrovia, com os mineiros e com as galerias de carvão, possibilitaram uma espécie de laboratório potente no processo criativo e na poética do artista. As expressões de angústia, dor, tormento, medo e cansaço contrastam com a esperança, fé e necessidade nas esculturas e desenhos de Janor. O pictórico e o escultórico se completam, ora agrupados em modo de instalação e apropriação, ora em modo de produção individual distribuída nos espaços expositivos. “Os múltiplos aspectos de sua arte lhe renderam convite para fazer sua primeira exposição fora do estado, uma individual no Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), em 2013, em São Paulo” (MATTOS, 2014, p.106).

Figura 64 - Janor Vasconcelos. Tormento e Fé, 2013. Cerâmica e óxidos, 29 x 29 cm. Criciúma/SC.

Fonte: VEJA São Paulo, 2013.

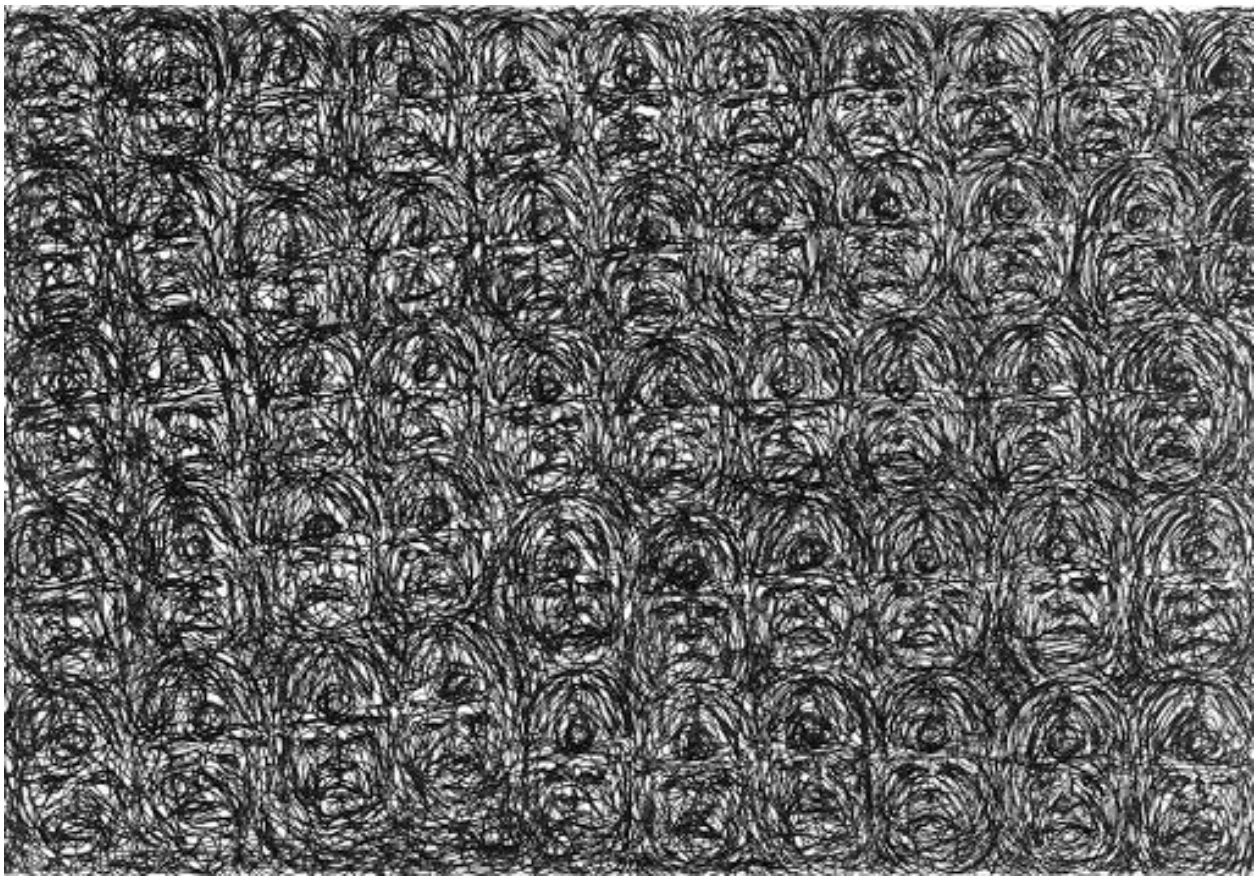
Janor é técnico em Edificações, licenciado em Educação Artística (FUCRI) e especialista em Arte-Educação (FUCRI), tendo uma produção ativa desde a década de 1980. Em entrevista para o portal NSC Total e Diário Catarinense, no dia 29 de junho de 2013, Janor comentou:

> Trabalho em um centro auditivo, não tem nada a ver com arte, mas, ao mesmo tempo, o fato de estar na clínica que faz exames de ouvido, por incrível que pareça, é onde tenho contato permanente com o universo que retrato, que é o dos mineiros. Sempre pensei em fazer algo a respeito dos mineiros porque é algo da cultura de Criciúma. Nos anos 1980 fazia desenhos de edificações e fui contratado para fazer projetos de arquitetura de subsolo. Fiquei por muito tempo em galerias subterrâneas numa mina de carvão envolvido com o projeto e em contato, conhecendo histórias, vivências, o dia a dia, o perigo. Era um período de transição, quando ainda não havia tanta segurança. A área onde eu ficava era próxima ao vestiário. Vi muitas cenas dramáticas. Toda esta carga, acabei trabalhando na arte, transformando-os em personagens (NSC TOTAL, 2013, p.1)

A série *Perfuratrizes* – que também foi título de exposição - de Janor, retrata repetidas vezes rostos de mineiros rabiscados em papel com caneta nanquim preta.

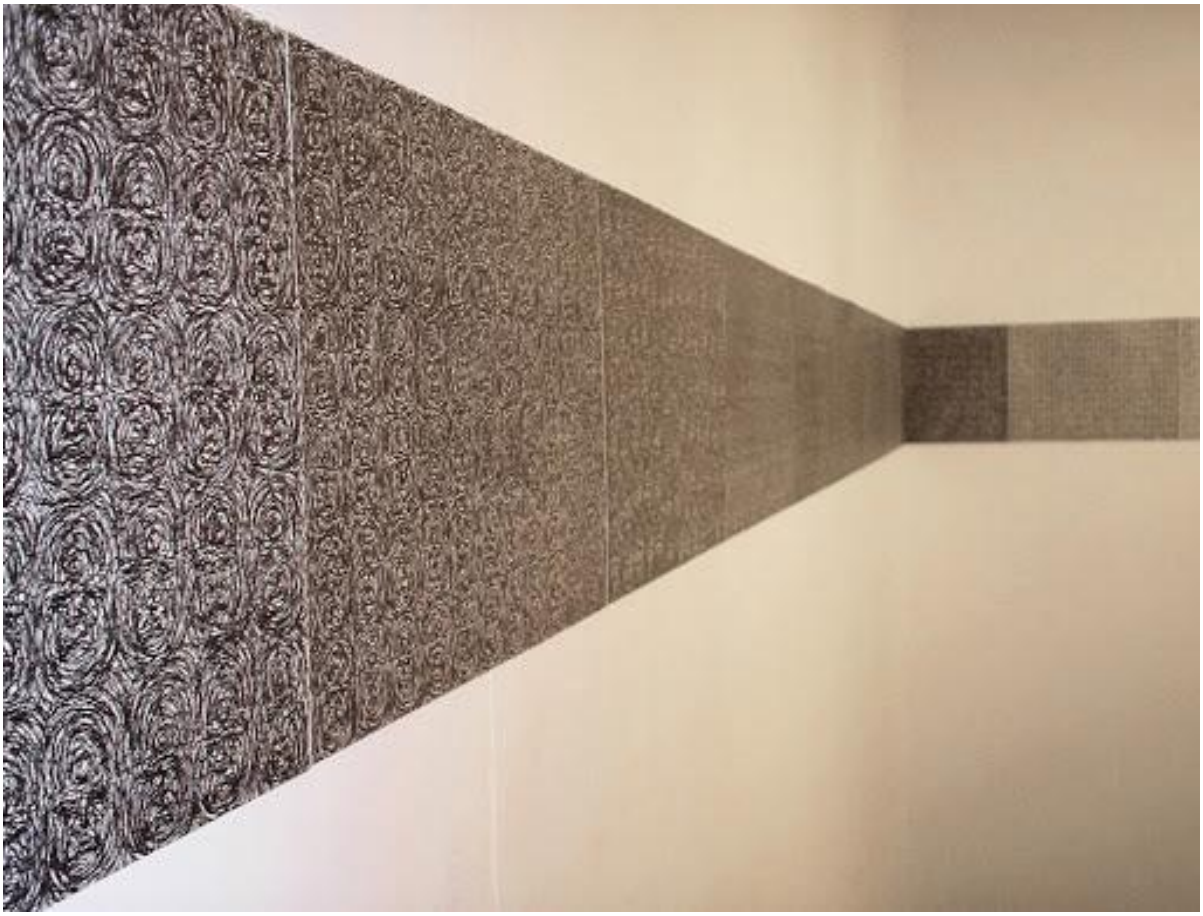
Estes desenhos são agrupados e se estendem por paredes, se apropriando dos lugares. Mesmo cada rosto sendo diferente um do outro, eles amontoados formam uma grande padronização: uma massa trabalhadora. Mão de obra barata, sem voz e direitos. Vemos o capacete como elemento comum em cada um desses personagens, parecendo-nos um símbolo de um processo que, sugestivamente, se assemelha ao de homogeneização de identidades. O sistema, o controle e a exploração (de trabalho e do carvão) são apresentados e distribuídos enquanto deslocamentos atemporais da constituição da história da cidade de Criciúma.

Figura 65 - Janor Vasconcelos. Perfuratrizes, 2013. Nanquim s/ papel, 29 x 2800 cm. Criciúma/SC. [Plano detalhe].



Fonte: Fabiana Langaro Loos (2013).

Figura 66 - Janor Vasconcelos. Perfuratrizes, 2013. Nanquim s/ papel, 29 x 2800 cm. Criciúma/SC. [Plano aberto].



Fonte: Fabiana Langaro Loos (2013).

Esta pesquisa de Janor iniciou-se em 2009, com a influência dos curadores e artistas Fernando Lindote e Carlos Franzoi. “Como ponto chave, o artista resgatou a memória geográfica e social, as minas de carvão e os mineradores, ou seja, o universo que define a cena urbana de sua cidade” (LOOS, 2013, p.1). As perfuratrizes migram do pictórico para o escultórico no momento em que Janor se apropria de 200 canetas nanquim para criar uma instalação. O artista adentra e problematiza a sua condição perante a padronização e seriação, transformando os seus materiais de trabalho em objetos conceituais:

> Em seus desenhos, formados por linhas, tramas, riscos e curvas, o artista faz da caneta sua ferramenta principal e indaga sobre o homem e o tempo contemporâneo. Da mesma forma que a caneta risca o papel, a perfuratriz irá esculpir a rocha, em busca do mineral, o carvão, uma grande fonte de energia. “Se o equipamento ajuda a desvendar enigmas e riqueza do interior da caverna, a caneta expõe faces expressivas carregadas de memórias – espelhos envoltos em bruma existencial”, comenta Franzoi (LOOS, 2013, p.1).

Figura 67 - Janor Vasconcelos. Perfuratrizes, 2013. Instalação artística [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.

Fonte: Fabiana Langaro Loos (2013).

Filha de mineiro, a criciumense Silemar Silva (1963-presente) - em conjunto com Virgínia Yunes e Simone Coelho em 2004 - decidiu descer a mina de carvão para compor um trabalho fotográfico e de videoarte, chamado *Deixando Marcas*. “Minha mãe dizia assim: “Estudem, se não vocês vão baixar a mina, igual ao pai de vocês!”, “e eu que concluí a graduação e tal, eu faço meu mestrado e vou baixar a mina como pesquisadora”, comentou a artista e professora (SILVA, 2020, p.95). Na ocasião, captou imagens e sons dos trabalhadores em plena atividade, na Carbonífera Metropolitana. Sentiu na pele como é estar naquele local: ruídos, sufoco, claustrofobia, medo, frio e o breu constante:

> As galerias subterrâneas, construídas entre 100 e 260 metros no subsolo, são o início do sonho moderno. São elas que produzem e fazem circular economicamente e socialmente a sedução da cidade de Criciúma. O que é extraído do subsolo inicia o processo de verticalização do centro da cidade (INÁCIO, 2008, p.62).

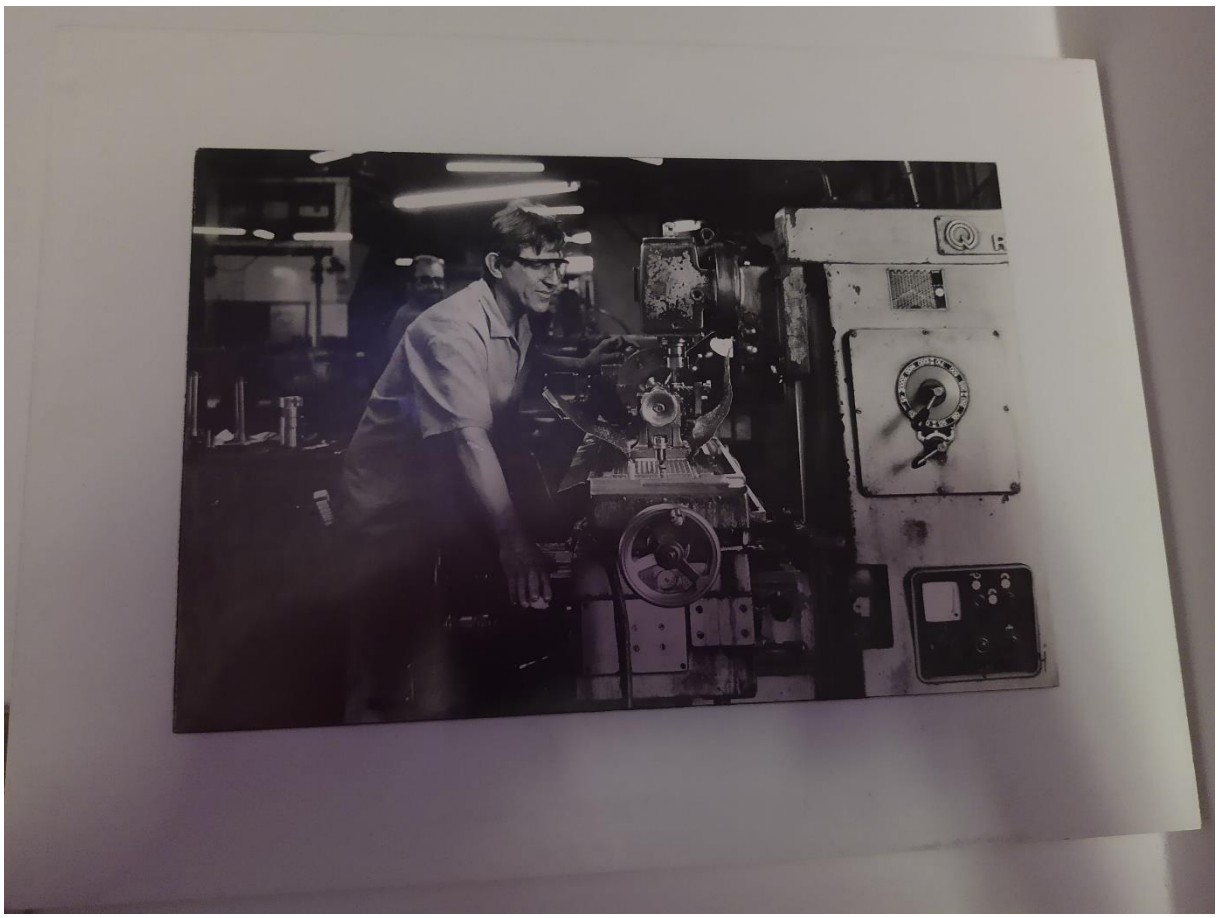
Figura 68 - Silemar Silva, Virgínia Yunes e Simone Coelho. Deixando Marcas, 2004 [fragmento]. 30 minutos e 43 segundos. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo da artista.

Máquinas, pás, capacetes, estrondos, mangueiras, água, perfurações, carvão, explosivos, fios, madeiras, galerias, além dos próprios mineiros e muito *xilame*[26] foram captados pelas lentes da artista. Essas imagens foram anexadas a uma caixa de madeira de dois metros de altura, dois de largura e dez de profundidade, junto ao túnel subterrâneo do terminal de Criciúma – complexo de lojas e lanchonetes no subsolo no centro da cidade, local com grande fluxo de pessoas - ganhando formato de instalação. Dentro desse suporte, foram anexados 500 litros de *xilam*e - extraído pelas máquinas das minas de carvão durante a visita da artista - formando 15 centímetros de profundidade. Os transeuntes do terminal, foram convidados a adentrar a instalação, calçar as botas, pisar no *xilame*, ouvir os ruídos das minas, ver as imagens, sentir os cheiros e se imaginar dentro das galerias de extração.

[26]Espécie de lama encontrada no chão das minas, composta por fragmentos de carvão extraídos pelo maquinário e água.

Figura 69 - Silemar Silva, Virgínia Yunes e Simone Coelho. Deixando Marcas, 2004. Fotografia [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.



Fonte: Acervo da artista.

Deixando Marcas teve curadoria de Fernando Lindote, como comenta Silemar (2020, p.96): “ele gostou muito dessa proposta”, quis “executar ela” e disse “isso tem que acontecer!”. A ideia da proposta surgiu um ano antes, durante uma viagem para São Paulo, compartilhada por Silemar com Virgínia Yunes e Helene Sacco. Posteriormente, Simone Coelho foi convidada para participar do projeto.

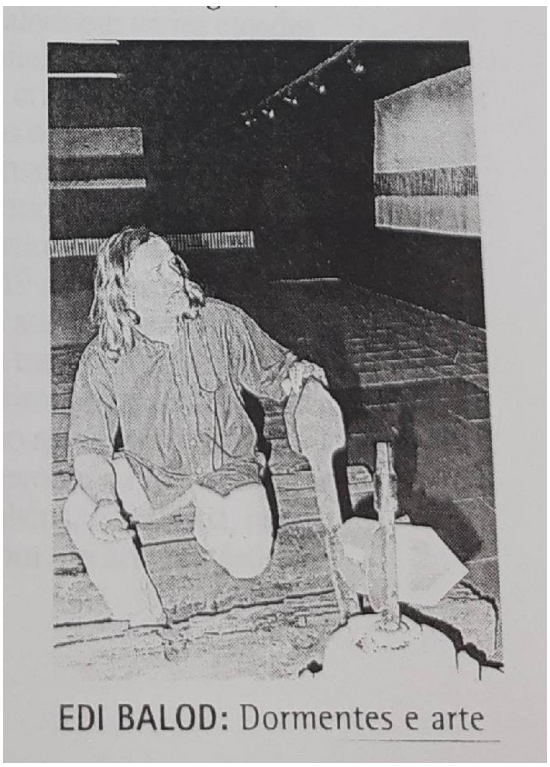
Podemos perceber que a interatividade é um ponto forte em *Deixando Marcas*. As pessoas se tornam parte da produção e constituem, nelas próprias, experiências significativas. Uma quebra de fluxo, um olhar curioso e sensível. O carvão mineral, que lateja nas entranhas da terra, é perfurado, extraído e transportado do subterrâneo das minas para o subterrâneo das galerias de comércio no coração da cidade:

> As pessoas entravam no trabalho [...] tinha duas ou três monitoras que te ajudavam a colocar bota, lanterna [...] Era um trabalho muito potente, repercutiu muito na cidade, ele ficou em exposição quase dois meses. Bom,

> esse ficou tão grande, que depois ficou difícil fazer um outro trabalho, sabe!? (SILVA, 2020, p.97).

Em 18 de agosto de 2001, o jornal *Tribuna do Dia* de Criciúma expôs a seguinte manchete: *Arte que vem dos trilhos*. Trata-se de uma exposição organizada por Edi Balod, com produções individuais que remetem a extração do carvão e a Ferrovia Tereza Cristina que corta a cidade. “Esta vivência levou Edi a utilizar dormentes da estrada de ferro e a transformá-los em uma representação estética” (TRIBUNA DO DIA, 2001, p.10). Ao todo, foram treze trabalhos exibidos, entre telas, desenhos e esculturas, além das instalações, que estiveram expostos no *Shopping Della Giustina*, em Criciúma. A reportagem destaca o preto sendo evidenciado, lembrado e simbolizado como a cor das paredes das galerias de carvão e do óleo derramado pelas locomotivas no transporte do combustível natural. Edi Balod, na ocasião, comentou: “estou valorizando algo que é da nossa terra” (TRIBUNA DO DIA, 2001, p.10). Um dia depois, o jornal *Diário Catarinense* publicou uma matéria jornalística sobre a exposição: *A História Impregnada nos Trilhos*. Destacou-se:

Figura 70 - Clipagem da reportagem do Diário Catarinense sobre a exposição “Trilhos” de Edi Balod, 2001.



Fonte: Arquivo Histórico Pedro Milanez de Criciúma/SC.

> A proposta de Edi é mostrar que existe uma beleza estética na estrutura de um tema marcado por aspectos negativos, com as condições de trabalho dos mineiros e a degradação ambiental. O artista já trabalhou o tema através do entalhe, da colagem e do próprio desenho. “É uma continuidade da pesquisa que faço sobre o tema”, justifica o artista, que costuma passear pelas estradas de ferro da região para conversar com personagens dessa história. Pregos de ferro conhecidos como cabeça de cachorro e cabeça de barata também ganham outra dimensão na instalação (DIÁRIO CATARINENSE, 2001).

A referida exposição evidenciou a relação entre os materiais utilizados e as galerias de extração de carvão ressignificados nas galerias de shoppings centers da cidade enquanto arte. Edi Balod e muitos outros artistas firmaram grandes parcerias com esses espaços, a fim de promover as suas produções as tornando acessíveis à população. Poderíamos também destacar ações artístico-culturais do *Criciúma Shopping*, do *Nações Shopping* e, claro, do próprio *Shopping Della Giustina*, que recebeu a exposição citada anteriormente: mostras, oficinas, disponibilização de espaço para venda de produções artísticas, patrocínios, entre outros.

Rosângela Becker (1962-presente), professora, artista, curadora e produtora cultural de Criciúma, escreveu em 2008 a dissertação intitulada *Suspiros: Fronteiras e Contaminações das Galerias de Criciúma* no Programa de Mestrado em Artes Visuais da UDESC[27]. Ela apresentou um estudo analítico da constituição de sua cidade natal e as suas relações com a extração de carvão, criando metáforas entre os suspiros das minas, as galerias (de carvão, de arte e do comércio), a identidade cultural da região e a arte:

> Parte limítrofe de um espaço em relação a outro, qualquer sistema de ventilação é conhecido como janela de passagem, mas quando se refere à ventilação subterrânea é popularmente conhecido como suspiro ou poço de ventilação. Os suspiros das minas têm como característica a ventilação, mas também são projetados como aberturas de poços ligando os labirintos subterrâneos à superfície. Além dessas necessidades, os suspiros também são abertos para servir como intervalos, simples buracos com a finalidade de isolar um território do outro. Entretanto, os buracos que levam ao subsolo levam ao desconhecido, guardam mistérios das profundezas da terra e desde as primeiras incursões instigaram a curiosidade humana, provocando sedução (INÁCIO, 2008, p.17).

Na ocasião, Rosângela produziu uma série de trabalhos na qual compuseram uma exposição individual intitulada *Suspiros* e que aconteceu no Centro Cultural Jorge Zanatta no mesmo ano: *Coletadora de Ácidos*, *Confrontando os Territórios*, *Suspiros Suspirados*, *Poço dos Suspiros*, *Doces Lembranças*, *Suspiros*, *Inversão dos Suspiros* e *Suspiro do Tempo*.

[27]A referida dissertação foi inspiração para a criação deste subcapítulo.

Figura 71 - Rosângela Becker. Coletadora de Ácidos, 2008. Fotografia, 20 x 25 cm. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo da artista.

A *Coletadora de Ácidos* foi uma personagem criada por Rosângela Becker - e representada por sua irmã - que "percorre lugares afastados da cidade e, simbolicamente, colhe os ácidos das ruas próximas às minas em atividade" (INÁCIO, 2008, p.88). São oito fotografias, que visam "mostrar como ainda hoje há vestígios no ar de poluentes expelidos pela mineração" (INÁCIO, 2008, p.89). Temos, portanto, registros de performance[28], ações pela cidade inspiradas pela série *Umidades* de Brígida Baltar[29] – artista que expôs parte de seus trabalhos na Fundação Cultural de Criciúma em 2006 e autorizou a execução da produção de Rosângela:

> As coletas são empenhos ativos e subitamente vão capturar o que, por ser tangível e por só existir na praia ou na mata, sempre escapa ao aprisionamento material. O material não está no plano ótico, não há uma distinção física; a coleta requer o registro. A proposição da "Coletadora de Ácidos", como a série "Umidades" de Brígida, foram ações performáticas registradas em fotografias. Diferentemente da coleta simbólica de Brígida Baltar, a "Coletadora de Ácidos" capta elementos atmosféricos palpáveis à

[28]"A performance como movimento artístico e autônomo ganha força durante os anos 1970. Na prática performática o artista utiliza seu corpo como suporte, atitude política contra o objeto-produto de arte instituído e precificado" (RAMIREZ, 2017, p.98).

[29]Artista plástica, nascida em 1959 no Rio de Janeiro, que trabalha com ações multimídias e performance.

> visualização — podem ser capturados em vidros e são passíveis de análises laboratoriais, que ajudariam a população da cidade de Criciúma a se manter informada sobre as reais condições da atmosfera da cidade (INÁCIO, 2008, p.89-90).

Figura 72 - Rosângela Becker. Coletadora de Ácidos, 2008. Fotografia, 20 x 25 cm. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo da artista.

A percepção do ambiente da cidade e sua degradação foram refletidas na produção de Rosângela. O carvão que é símbolo de riqueza e desenvolvimento econômico, divide sua imagem com os problemas ambientais herdados da extração desenfreada pelos moradores da cidade. A *Coletadora de Ácidos* está em "uma espécie de suspiro que a desloca da realidade para o tempo das coisas", ou seja, "o tempo em que existia uma visibilidade da degradação" (INÁCIO, 2008, p.90-91). O ar invisível carregado de poluentes, isola a personagem das informações reais enquanto respira e coleta. Ao mesmo tempo que a personagem aprisiona fragmentos da poluição contidas na água da chuva e nos provoca a refletir sobre os seus males, ela também é vítima daquele ácido.

Já no trabalho *Confrontando os Territórios*, a ação performática se deu a partir das relações entre as galerias de carvão e as galerias do comércio. "Criei uma narrativa confrontando dois jovens que olham em direções opostas", em que só foi possível ser feita "depois de estabelecido o entendimento sobre as galerias, [...] as fronteiras e as contaminações destas" (INÁCIO, 2008, p.91). O registro fotográfico dessa performance aconteceu a partir de duas imagens que apresentam os dois personagens utilizando máscaras de filtragem de oxigênio - as mesmas que os mineiros utilizam para descer as minas de carvão. Um dos jovens é mineiro e o outro é funcionário de uma seguradora, destacando-se que "ambos trabalham em galerias separadas geograficamente e em sua função simbólica" (INÁCIO, 2008, p.92). Rosângela ainda complementa:

> As máscaras não só representam as contaminações, como estabelecem o elo, o suspiro que liga os sujeitos. A máscara de oxigênio, aliada ao restante da imagem, pretende reforçar o impacto, a experiência melancólica para o observador, revelando uma proximidade e uma distância. Além disso, cria uma identidade de pertencimento a uma cidade mineradora. A narrativa pretende uma relação funcional entre o objeto fotografado e as pessoas espectadoras da exposição. Essa identidade não é de todo mundo, mas de todos que se identificam com o tema, porque vivem na cidade de Criciúma (INÁCIO, 2008, p.92).

Figura 73 - Rosângela Becker. Confrontando os Territórios, 2008. Fotografia, 70 x 50 cm. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo particular da artista.

Uma das paredes da exposição recebeu vários suspiros (doce feito de clara de ovos e açúcar, também conhecido como merengue), que foram colados em formato circular e aguçavam os sentidos dos expectadores, provocando-os a um desejo de comer os doces. Uma relação entre sedução e desejo, que a artista relaciona com as galerias do comércio da cidade e seus métodos de convencimento no consumo. A instalação, intitulada *Suspiros Suspirados*, ainda continha três fotografias anexadas as paredes: um elevador com mineiros de 1960; um elevador atual de mineração de 2008; e do movimento grevista de 1980; ambas em Criciúma. “Busco, nessas proposições poéticas, por meio das fotos, [...] confrontar os tempos históricos [...] e, por meio dos suspiros (doces), traduzir o prazer ou a sedução — pelo doce, pela mineração ou pelo capital proveniente dela” (INÁCIO, 2008, p.93-94).

Figura 74 - Rosângela Becker. Suspiros Suspirados, 2008. Instalação artística [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo particular da artista.

Rosângela Becker trabalhou durante anos na Fundação Cultural de Criciúma, especificamente com a Galeria de Arte. Essas relações entre galerias e a poética da artista estão interligadas diretamente com as suas vivências profissionais e pessoais. As galerias públicas de Criciúma estão presentes na carreira de Rosângela, seja na função de curadora, diretora e organizadora, seja como artista expositora. Muitas ações de disseminação da arte contemporânea em Criciúma, foram de sua autoria, lembradas de forma recorrente pelos entrevistados dessa dissertação, bem como sua luta e as grandes exposições que organizou. Desse modo, ao falarmos de galerias públicas, é importante destacarmos também aqui a *Galeria de Arte Octávia Búrigo*

Gaidzinski e a Galeria Willy Zumblick, locais de trabalho de Rosângela Becker e, também, de Daniele Zacarão durante anos, as quais iremos analisar na sequência.

Na década de 1980, é construído o *Centro Cultural Santos Guglielmi*, em Criciúma, que compreende o *Teatro Elias Angeloni*, o *Arquivo Histórico Pedro Milanez*, a *Biblioteca Pública Municipal Donatila Borba* e a *Galeria de Arte Octávia Búrigo Gaidzinski*, ambos administrados pela Prefeitura Municipal de Criciúma. A Galeria de Arte Octávia Búrigo Gaidzinski recebeu importantes exposições ao longo de sua história, mas, também, foi usada como depósito e sede provisória da Secretaria Municipal de Infraestrutura e Mobilidade Urbana em 2015 – em decorrência do fatídico incêndio da Prefeitura - além de ter sido fechada durante meses. Isso gerou muitos debates, protestos e ações dos artistas da região em defesa da reabertura e da reutilização devida do espaço.

“A cidade de Criciúma é atravessada por galerias subterrâneas, de comércio e, a partir da década de 90, pela Galeria de Arte da Fundação Cultural de Criciúma”, também chamada de Galeria Willy Zumblick (INÁCIO, 2008, p.58). A galeria está localizada dentro do Centro Cultural Jorge Zanatta, onde - além de receber a exposição *Suspiros* de Rosângela Becker em 2008 - foi palco de exposições de outros grandes artistas em sua história: Diego de los Campos, Hassis, Jussara Guimarães, Jorge Ferro, Nick Rands, Brígida Baltar, Ana Zavadil, Franzoi, Willy Zumblick, Clara Fernandes, Helene Sacco, Gilberto Pegoraro, entre outros. Conforme citado anteriormente, a galeria teve sua interdição em 2012 e, após o incêndio de 2017, foi reformada e reinaugurada em 2018.

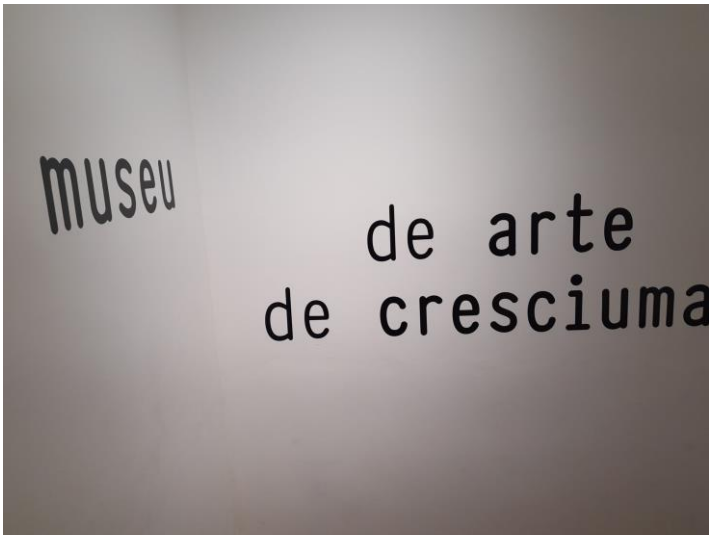
A partir desse contexto, em 2020, surgiu a proposta da artista criciumense Daniele Zacarão (1987-presente): o *Museu de Arte de Cresciuma*. Após sua intensa atuação durante sete anos na Fundação Cultural de Criciúma e desde 2016 como professora do Curso de Artes Visuais da UNESC, Daniele decidiu criar um museu de artista ou museu-fictício; um projeto artístico que problematiza a ausência de museus de arte em Criciúma, o silenciamento de memórias e seus atores, o processo de institucionalização da arte, o museu, a expografia e (a falta de) políticas públicas para arte e cultura na cidade:

> Um museu como prática, um museu como ideia. É assim que surge o Museu de Arte de Cresciuma, um museu em construção permanente, inventado pelo desejo de repensar criticamente nossas histórias e contextos socioculturais. [...] O Museu de Arte de Cresciuma pretende re/criar espaços expositivos, investigar o papel da preservação, do arquivo ou do acervo e repensar as

> práticas institucionais e seus contextos precários. No Museu de Arte de Cresciuma: Nós somos a instituição da arte (ZACARÃO, 2020, p.1).

Em sua fase inicial, o *Museu de Arte de Cresciuma* propôs investigar e catalogar arquivos, como documentos, imagens, textos, catálogos, convites e clipagens de notícias de exposições que aconteceram ao longo da história da cidade. Entre 27 de fevereiro e 27 de março de 2020, na Galeria Willy Zumblick, o projeto se tornou uma instalação que exibiu esses arquivos coletados, além de livros (referências). Ao adentrarmos a sala, somos convidados a sentar nos bancos em volta de uma mesa para iniciarmos uma viajem no tempo e identificar, nesses arquivos, o quão potente é a produção contemporânea da região do extremo sul catarinense. Somos deslocados a tomarmos conhecimento do quanto esta produção é fruto da luta e da resistência desses artistas, além de rememorar, refletir, reviver e ressignificar o que já foi conquistado e perdido ao longo dos anos.

Figura 76 - Daniele Zacarão. Museu de Arte de Cresciuma, 2020. Instalação [sem registros de dimensões] – Galeria Willy Zumblick, Criciúma/SC. [Plano detalhe].



Fonte: Acervo do pesquisador.

Figura 75 - Daniele Zacarão. Museu de Arte de Cresciuma, 2020. Instalação [sem registros de dimensões] – Galeria Willy Zumblick, Criciúma/SC. [Plano aberto].

Fonte: Acervo do pesquisador.

Assim como a maioria das instituições museológicas, o *Museu de Arte de Cresciuma* também teve uma lojinha que vendeu canecas, bolsas, botons e lápis. Além disso, o nome da instituição fictícia estampou uma das paredes, bem como os dizeres:

Figura 77 - Daniele Zacarão. Museu de Arte de Cresciuma, 2020. Instalação [sem registros de dimensões] – Galeria Willy Zumblick, Criciúma/SC. [Plano detalhe – identificação do “museu”].

Fonte: Acervo do pesquisador.

No período em que a instalação ficou em exibição, o *Museu de Arte de Cresciuma* recebeu várias doações de livros, que foram demarcados com um carimbo institucional da biblioteca fictícia do “museu”, além de proporcionar visitas guiadas e aulas abertas. Esta primeira iniciativa de Daniele Zacarão mobilizou vários outros artistas, pesquisadores e acadêmicos da área, com o intuito de dar continuidade a criação de novas ações do “museu”. Inclusive, gravamos alguns relatos e doamos alguns documentos coletados nessa dissertação para serem utilizados pelo *Museu de Arte de Cresciuma*.

Figura 78 - Daniele Zacarão. Rio Criciúma: instruções para escuta, 2015. Instalação artística [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Daniele Zacarão propôs, em 2015, uma intervenção artística intitulada *Rio Criciúma: instruções para escuta*, utilizando placas cavaletes. “Criciúma cresceu em cima de corredeiras, seus córregos foram canalizados e cobertos por ruas e

edificações", onde "o rio homônimo não é mais visto" (ZACARÃO, 2015, p.1). Essas placas foram distribuídas sobre o percurso canalizado e/ou aterrado do rio, propondo às pessoas instruções de escuta: 1 – agache-se; 2 – Direcione seus ouvidos ao chão; 3 – Escute. A intervenção "não propõe apenas ouvir o rio que não pode ser visto, mas também põem em questão as relações dessa cidade com o seu rio" (ZACARÃO, 2015, p.1).

A proposta aconteceu durante a Semana de Ocupação Urbana (SOU), promovida pelo coletivo Laborativo entre os dias 29 de novembro e 04 de dezembro de 2015 em Criciúma. No entanto, no dia 30 de novembro, as placas cavaletes foram apreendidas por intermédio da Fundação do Meio Ambiente de Criciúma – vinculada a Prefeitura Municipal. Segundo o *Portal Engeplus* (2015), Daniele "recebeu uma ligação de alguém dizendo ser um fiscal, [...] alegando que as placas da intervenção foram retiradas porque estariam denegrindo a imagem do prefeito" (NORONHA, 2015, p.1). Na ocasião, a prefeitura emitiu uma nota dizendo que "o uso do espaço urbano não havia sido previamente autorizado pela autoridade ambiental", em que "parte da população se sentiu prejudicada no seu direito de ir e vir" (NORONHA, 2015, p.1). Em resposta, os organizadores do SOU também se manifestaram: "a artista Daniele Zacarão [...] apresentou, junto a sua proposta, autorização emitida pela Fundação Cultural de Criciúma para a concessão do uso do espaço público" (NORONHA, 2015, p.1).

Figura 79 - Placas-cavaletes do "Rio Criciúma: instruções para escuta" apreendidas pela Polícia Militar em Criciúma/SC, 2015.

Fonte: Acervo da artista.

Em entrevista concedida no dia 18 de dezembro de 2019, Daniele Zacarão comentou:

> Recolheram as placas... ficou só um dia e elas foram presas pela polícia. E são esses acontecimentos que eu acho que é importante para nós pensarmos a relação da cidade com a sua produção artística. Ainda vemos que é um conceito muito tradicional. [...] O meu caso ali é a relação com o rio, com a poluição e com o desastre que foi a expansão econômica. [...] E o fiscal me falou que o prefeito não queria. Eu falei "não, mas tem autorização da prefeitura". E ele falou "mas o prefeito não quer!". [...] É que eles sempre acham que nós fazemos para incomodar. Não é! Não foi! Eu juro que não foi com esse sentido. [...] A proposta do SOU era de reativar espaços abandonados da cidade, então eu entendia que o rio era um espaço abandonado (ZACARÃO, 2019, p.101).

Percebemos, nessa intervenção, que a artista se apropriou de um dos problemas mais graves e históricos da cidade: o silenciamento de um rio que pulsa no subterrâneo. Que pulsa calado. Um trauma, um acuamento. Assim, destacam-se duas principais atitudes interpretativas: a degradação e a carapuça. A primeira está relacionada a repensar nossas ações degradantes, a urbanização, que se apropria da natureza, que esmaga tudo que vê pela frente e cresce alicerçada a partir da inconsequência do poder que o ser humano acha que tem. E a segunda é para servir a quem se sente culpado, se sente responsável, que toma “as dores” dos outros para si ou que tenta fugir dessa condição. Creio que foi neste sentido que a intervenção de Daniele tenha sido alvo de censura e, apesar de não estarmos aqui buscando justificar os motivos que levaram a estes atos, é indiscutível compreender que, nos últimos anos, muitos depreciam aquilo que os fazem pensar, deslocar e questionar.

3.3.1 Helen Rampinelli Galeria Ateliê

A artista, professora e produtora cultural Helen Rampinelli (1961-presente) – natural de Urussanga e criciumense de coração há mais de 36 anos - dedicou boa parte de sua carreira às pinturas e instalações processuais. Teve uma grande influência de Edi Balod, Marlene Just, Gilberto Pegoraro e Jussara Guimarães a partir do contato com eles na universidade, quando fez licenciatura plena em Educação Artística na FUCRI em 1990. Suas primeiras produções, em âmbito acadêmico, foram pinturas de mineiros que considera estudos processuais e experimentações, com o objetivo de tentar buscar um estilo próprio de produzir. “O Edi [...] foi muito forte para mim nessa época, porque ele passava por mim e dizia: “eu estou te encontrando aí, vai fundo... é isso aí!”, incentivava” (RAMPINELLI, 2020, p.108). Por causa desses incentivos, Helen dedicou-se a ler e entender mais sobre os trabalhos de Balod, principalmente as séries que representam a cidade de Criciúma e as suas relações com a extração do carvão. Os diálogos poéticos entre a pintura e a escultura foram fortemente influenciados pelas aulas destes artistas:

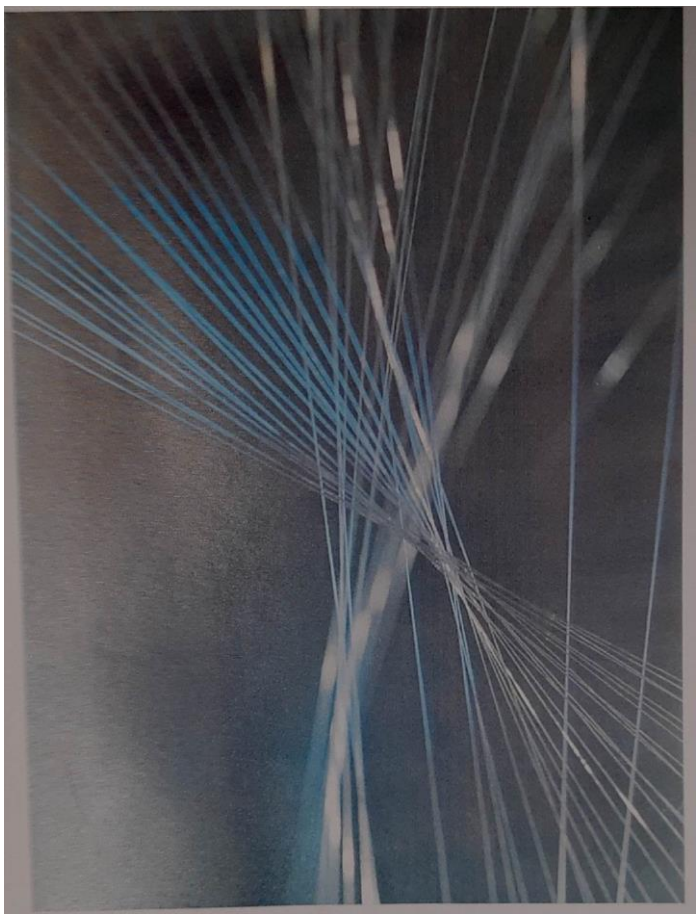
> E juntamente com o Edi, tem o Pegoraro e a Marlene. Eu fazia cerâmica com a Jussara e nós estávamos em uma fase de experimentação de esmaltação. Então a Jussara pedia amostras, tijolinhos assim, pecinhas com as amostras,

> e algumas delas ficaram escuras, pareciam umas pedrinhas de carvão sabe. Uns tijolinhos e eu adicionei na minha obra algumas dessas peças, colei junto, fiz uma bandagem - pode se dizer assim -, misturei técnicas e colei esses pedacinhos de cerâmica. Não sei se eu queria ter a Jussara junto comigo, talvez fosse isso também, que era uma pessoa que estava muito ligada a gente ali. Além, claro, do incentivo de sempre da Marlene. Eu começava a pintar a partir do amarelo, isso a Marlene sempre dizia "Helen, tu começa sempre do amarelo, porquê? Por que tu quer dar essa luz que sai de ti? Eu disse: "Não sei". Mas o amarelo era presente, era o começo de tudo assim sabe. Talvez porque eu quisesse mostrar um pouco do carvão e o carvão era uma coisa muito escura e para contrastar com o carvão eu buscava a luz e ela vinha deste amarelo. Já era um traço meu, sabe? (RAMPINELLI, 2020, p.109).

Desta experimentação inicial, surgiu a vontade de criar um espaço para debater ideias e pintar. Com mais quatro amigas, Helen criou o *Movimento 5* em Criciúma: "nós montamos um espaço para trocar ideias, para pintar, para estudar, para discutir alguma coisa sobre pintura, arte... nós levamos livros. Ninguém estava pensando em ser grandes artistas. Nós queríamos dividir um amor" (RAMPINELLI, 2020, p.109). O *Movimento 5* propôs um ateliê comunitário, aberto para trocas e vivências com o pictórico, influenciado e referenciado diretamente pelas vivências que algumas delas tiveram com a professora Marlene Just. Ela "sempre incentivou né: "Não copia, cria! Se você tem dificuldade de criar, parta de alguma coisa e dá uma cara nova, isso é o começo de uma grande criação. [...] A partir daí, coisas novas vão se desdobrando e você acaba criando algo novo" (RAMPINELLI, 2020, p.109).

Depois de quatro anos o *Movimento 5* se desfez. A partir deste ciclo que se encerrou, Helen e uma das amigas decidiram seguir com as experimentações, surgindo então um novo ateliê na cidade: *Arte 2*. "A Rosimere da Cunha Antunes continuou comigo mais um período e aí a gente abriu um outro espaço. Eram duas artistas em algo mais profissional" (RAMPINELLI, 2020, p.109). Dessa parceria, surgiram inúmeras produções em conjunto, frutos de pesquisas que se interligavam e debates sobre arte. Depois de algum tempo, as duas passaram a assinar os trabalhos com o pseudônimo *Méri-Hélen*. "Foi um período muito valioso para mim, porque a Rosimere acrescentou muita coisa. Nós tínhamos o pensamento complementar, [...] foi um período rico de produção" (RAMPINELLI, 2020, p.110).

Figura 80 - Mére-Hélen. Estorvo I, 2002 [plano detalhe]. Instalação com fios de Nylon, 300 x 200 x 250 cm. Criciúma/SC.

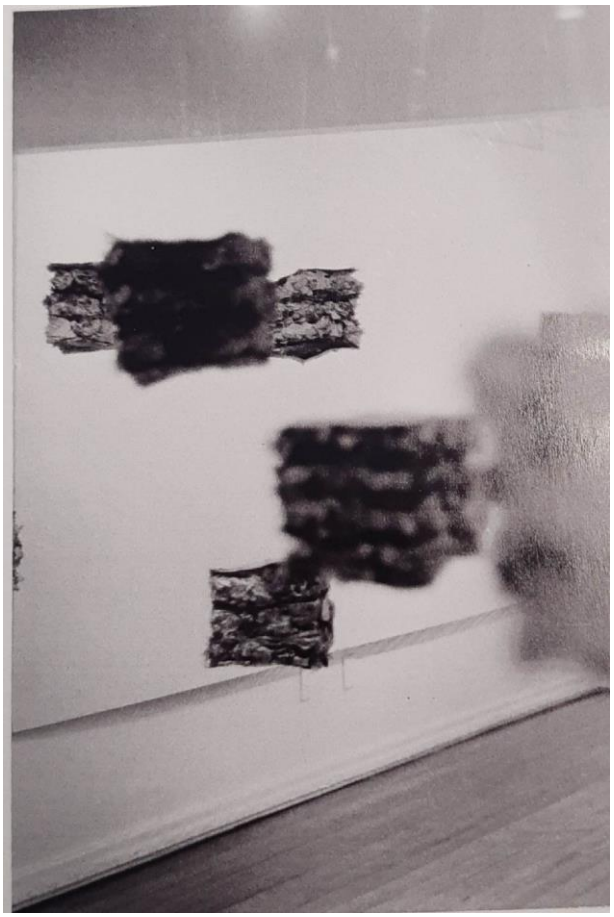


Fonte: Acervo Helen Rapinelli Galeria Ateliê.

A instalação interativa, intitulada *Estorvo I*, consistia na trama de mais de 800 metros de fios de nylon, presos no teto e no chão com ganchos metálicos em suportes de madeira, disponíveis para que as pessoas tentassem atravessar por entre estes fios. “As pessoas transitavam por dentro deles, como eles tinham uma certa transparência e a luz que incidia era amarela, eles pareciam fios dourados. Então hora aparecia, hora não aparecia” (RAMPINELLI, 2020, p.110). Essa produção foi uma das contempladas no edital do *1º Salão Luiz Henrique Schwanke de Arte Contemporânea*, que aconteceu entre 2002 e 2003 em Jaraguá do Sul, Florianópolis e São Paulo, tendo curadoria de Charles Narloch. No Memorial da América Latina, em São Paulo, o *Estorvo I* teve de ser adaptado e ampliado em “uma coluna de aço no meio da galeria”, sendo “realmente um desafio” para as duas artistas (RAMPINELLI, 2020, p.111).

Já a instalação *Estorvo II* era composta por 25 blocos de jornais (páginas enrugadas, lisas e amaçadas) – medindo 20 x 20 x 20 cm cada um – suspensos por fios de nylon, amarrados no teto e distribuídos em alturas e distâncias aleatórias. As pessoas tinham a experiência de desviar por entre esses estorvos, criando espécies de caminhos e trajetos individuais trilhados dentro da exposição e dentro das produções. Há uma ruptura na condição passiva do expectador, que, tradicionalmente, foi educado pelas galerias e museus de arte para não tocar, não fotografar e não ultrapassar a linha, sendo convidado a fazer parte da produção e a desconstruir todos os limites entre quem aprecia e quem produz.

Figura 81 - Mére-Hélen. Estorvo II, 2002 [plano detalhe]. Instalação com fios de Nylon e jornais, 400 x 220 x 300 cm. Criciúma/SC.



Fonte: Acervo Helen Rapinelli Galeria Ateliê.

Após uma longa caminhada em conjunto, com muitas exposições e produções no currículo, as artistas decidiram romper com o *Arte 2* e com a parceira poética. Mesmo com a separação, Helen manteve o desejo de continuar com um espaço de produção, e também para exposição, comercialização de obras, oficinas e projetos múltiplos. Após anos de estudos e de muitas economias, a artista criou em 2011, a Helen Rampinelli Galeria Ateliê[30] em Criciúma. O edifício se divide entre espaço expositivo e ateliê da artista, promovendo uma maior interatividade entre o processo criativo e o produto final. Além de expor os próprios trabalhos de Helen, o local foi palco de exposição de outros artistas, como a mostra fotográfica *Bianca e Nero* de Fabiano Limas e a coletiva *Arte Agora!* com curadoria de Fernando Lindote em 2012.

[30]Site oficial disponível em: http://helenrampinelli.com.br/ Acesso em: 17 de junho de 2020.

A Helen Rampinelli Galeria Ateliê também promoveu inúmeras oficinas para crianças, como os eventos de Colônia de Férias, além das oficinas de papel *maché* e criação artística para adultos.

Figura 82 - Helen Rampinelli. Sem título, s/d. Acrílico s/ tela [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo Helen Rapinelli Galeria Ateliê.

As pinturas de Helen Rampinelli são fruto da experimentação de materiais diversos, seja na apropriação de recortes e colagens, seja na expressividade do acaso. “Uma tela de um abstrato, claro que tem alguma coisa tua ali, tem um momento teu, tem uma intenção, uma troca na tela... tu limpas o teu pincel, troca a tinta, faz a escolha, para, viaja, tu te transporta para aquele momento da pintura “(RAMPINELLI, 2020, p.112). Há um processo de alquimia, uma aventura mística entre cores e formas que transcendem a função labutária da artista. Os abstratos de Helen são registros de experiência, materializações de memórias expressivas, resultantes da relação pessoal e da vivência de anos com o fazer artístico. A seleção desses materiais e memórias acontece de forma processual. Há uma gestualidade performática no criar, um envolvimento íntimo e libertário, resultantes do amor de Helen Rampinelli pelo que faz. “Aquilo te envolveu e tu está no teu processo, faz parte de ti. [...] E esse processo todo, ele acaba sendo dispersado ou dividido com o teu pincel e o paninho com o qual tu estás limpando o teu pincel” (RAMPINELLI, 2020, p.113).

Figura 83 - Helen Rampinelli. Registro, 2012 [plano aberto]. Instalação artística [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo Helen Rapinelli Galeria Ateliê.

Figura 84 - Helen Rampinelli. Registro, 2012 [plano detalhe]. Instalação artística [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo Helen Rapinelli Galeria Ateliê.

Estes registros de experiência da relação de Helen com os materiais migram das paredes para ocupar outros espaços. Durante anos, a artista utilizou fitas crepes em seu processo criativo pictórico e, a partir de 2012, esses materiais se tornaram parte da sua produção. Uma junção de descartes, que seriam destinados ao lixo, foi resgatada pelo olhar sensível de Rampinelli e se transformou em objetos artísticos. A instalação *Registro* possui 9 metros dessas fitas coladas uma a uma: “anos de trabalho, pinceladas esquecidas, paleta de cores do tempo. Um registro que se adapta ao espaço expositivo assim como se adaptou ao tempo e a oxidação da tinta sobre o material” (RAMPINELLI, 2020, p.9). O som das fitas sendo descoladas e utilizadas nas pinturas das telas também foi registrado pela artista, recebendo o título de *Ruína* (2018)[31]. “Ao mesmo tempo que desnuda a tela, a fita cria outra imagem e com ela o som de “Rasgo’”. Destruição?... ruína?... ruína ou ascensão? [...] O que trazem as memórias deste som?” (RAMPINELLI, 2020, p.10).

Helen ainda se apropria dos panos em que limpa os pinceis e dos isopores que utiliza para misturar tinta. Percebemos uma experiência que é documentada,

[31]Disponível em: https://soundcloud.com/shopping-de-ideias/audio-ruina-2018 Acesso em: 18 de junho de 2020.

costurada e registrada, uma coletânea de histórias e memórias com o fazer artístico. Uma memorabilia, uma biblioteca, uma estante, um arquivo.

3.4 Feminino e feminismos: entre [xilo]gravuras, quadrinhos e performance

O artista e professor criciumense Alan Cichela (1980-presente), desde a adolescência, se interessa pela “perspectiva do corpo, a imagem do corpo, a narrativa do corpo, principalmente o corpo feminino” (CICHELA, 2019, p.115). Influenciado diretamente pelos quadrinhos, literatura e as múltiplas representações do feminino na história da arte, Alan busca refletir no desenho e na ilustração as “censuras que esse corpo vem recebendo” (CICHELA, 2019, p.115). Segundo o artista, é possível identificar dois olhares em sua produção: o desejo e a falta. Uma fronteira tênue entre a carne e a forma, a atração e a experiência, o sagrado e o profano:

> Qual o corpo da pintura? Podemos pensar em duas partes desse “corpo”. O suporte. Tudo aquilo que suporta em sua superfície o pigmento, seja essa superfície bidimensional ou tridimensional. Pode ser madeira, tela (os mais clássicos), papel, papelão, plástico, vidro, entre outros. O pigmento. Pode ser qualquer coisa que se use para “marcar” o suporte. Desde terra, carvão, grafite, tinta, giz, fluídos, velas, fogo, qualquer coisa mesmo. A tinta para a pintura pode ser suporte e pigmento? Buscar a simplicidade. Procurar minimizar tudo. Olhar para todos os objetos, bens e produtos e pensar em como simplificar o uso de cada um deles, melhorando e aproveitando melhor os espaços. Isso vale para a vida ou vale para a arte? (CICHELA, 2020, p.1)

Figura 85 - Alan Cichela. Sem título, 2019. Lápis de cor e caneta hidrocor sobre papel. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do artista.

Figura 86 - Alan Cichela. Sem título, 2019. Lápis, caneta hidrocor e giz de cera sobre papel. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do artista.

Figura 87 - Alan Cichela. Sem título, 2019. Nanquim sobre papel. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do artista.

Figura 88 - Alan Cichela. Sem título, 2019. Nanquim sobre papel. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do artista.

Alan resumiu sua produção na entrevista concedida em dezembro de 2019, em três aspectos principais: a narrativa, a imagem e a memória. Cadernos, *sketchbooks*, pastas e livros registram os seus desenhos e seus respectivos percursos criativo, experimental e processual. Suas ilustrações digitais se apropriam de suas redes sociais, bem como os sites e portfólios de divulgação[32].

Segundo o filósofo irlandês Richard Kearney (2012, p.412) “toda existência humana é uma vida em busca de uma narrativa”, isto é, “cada vida humana é quase sempre implicitamente uma história”. Assim, pela condição efêmera do corpo, temos a tendência de potencializar memórias e projetar significações em torno das nossas próprias trajetórias e das relações que constituímos com outras pessoas. “A coisa mais importante em nossas descrições da temporalidade [...] é um latente entretecer do passado, do presente e do futuro (ainda que não necessariamente nessa ordem)” (KEARNEY, 2012, p.414). Em outras palavras:

> [...] narrativas podem implicar conjuntos de signos que se movimentam temporalmente, casualmente ou de alguma outra forma socioculturalmente

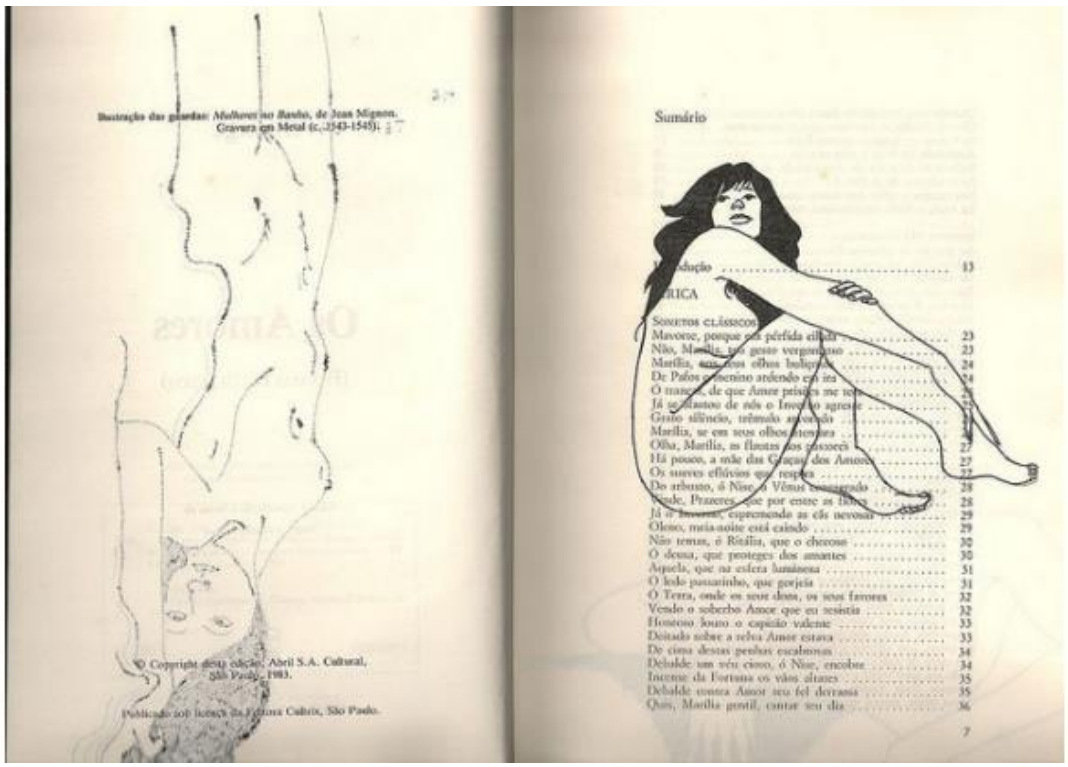
[32]CICHELA, Alan. Alan Cichela Art. Criciúma/SC. Instagram: @alancichela_art. Disponível em: https://www.instagram.com/alancichela_art/?hl=pt-br. Acesso em: 02 jul. 2020.
CICHELA, Alan. **Alan Cichela**. Criciúma/SC. Behance. Disponível em: https://www.behance.net/alancichela. Acesso em: 02 jul. 2020.
CICHELA, Alan. **Alan Cichela**. Criciúma/SC. Radar Contemporâneo. Disponível em: http://radarcontemporaneo.com.br/artistas/Alan_Cichela/Alan_Cichela.html Acesso em: 02 jul. 2020.

> reconhecível e que, por operarem com a particularidade e não com a generalidade, não são reduzíveis a teorias. Nesta definição, a narrativa pode operar em várias mídias, inclusive em imagens imóveis. Ela deriva simplesmente da sucessão de signos, independentemente do sistema de símbolos, da mídia ou da "matriz semiótica" em que esta sucessão ocorre. [...] As vidas se desenvolvem no tempo, e assim o fazem o ouvir ou ler histórias, e a capacidade das histórias de andar paralelamente ao curso da vida nesta dimensão muitas vezes é entendida como determinante do valor delas. Mas apenas porque elas acontecem no tempo, isso não significa que o tempo seja seu principal princípio organizador. Afinal, elas também acontecem no espaço, e os pesquisadores de narrativas muito mais raramente gastam tempo explorando os paralelos entre as dimensões espaciais de corpos e vidas, e a extensão espacial de vozes, da escrita, da imagem. Além disso, a não linearidade de narrativas aparentemente dispostas temporalmente também é reconhecida como altamente significativa na teoria literária e cultural (SQUIRE, 2014, p.273).

É perceptível um diálogo entre narrativas de vida do artista e outras pessoas que são [re]apresentadas em suas criações e narrativas visuais, resultantes da influência dos quadrinhos no processo teórico-criativo de Alan. Há uma grande e detalhada experimentação de materiais, quase que verdadeiros registros de experiências plásticas, que não possuem origem no inatismo ou no acaso, mas sim nos conflitos e costuras cognitivas do criador. "Muitas vezes eu nem mesmo consigo entender como cheguei àquele traço, mas sei que estando ali foi minha criação, foi um ato criador daquele momento" (CICHELA, 2011, p.26).

Apesar do artista considerar que nunca teve uma noção clara do seu trabalho e do seu processo criativo, percebemos que há uma construção imagética, um estudo analítico do corpo feminino que narra sua produção, uma espécie de culto pessoal. "Meu processo de criação é extremamente simples, parte do princípio da satisfação, seja pelo olhar ou pela memória, é a partir desse ponto, um ou outro, que eu começo o desenho, diretamente na folha com ou sem rascunho" (CICHELA, 2011, p.27-28). As personagens desenhadas por Cichela repousam sobre o papel como se estivessem em uma relação direta com o artista, se apropriando das memórias, dos diálogos estéticos e das coletas visuais do criador, permitindo-lhes um ato criativo despretensioso. Não há uma preocupação com interpretação disso ou daquilo, há uma necessidade daquele traço existir, uma satisfação pelo prazer do processo. Não são esboços ou estudos, mas parte de uma narrativa.

Figura 89 - Alan Cichela. Os Amores, s/d. Nanquim sobre página de livro, intervenção [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.



Fonte: Acervo do artista.

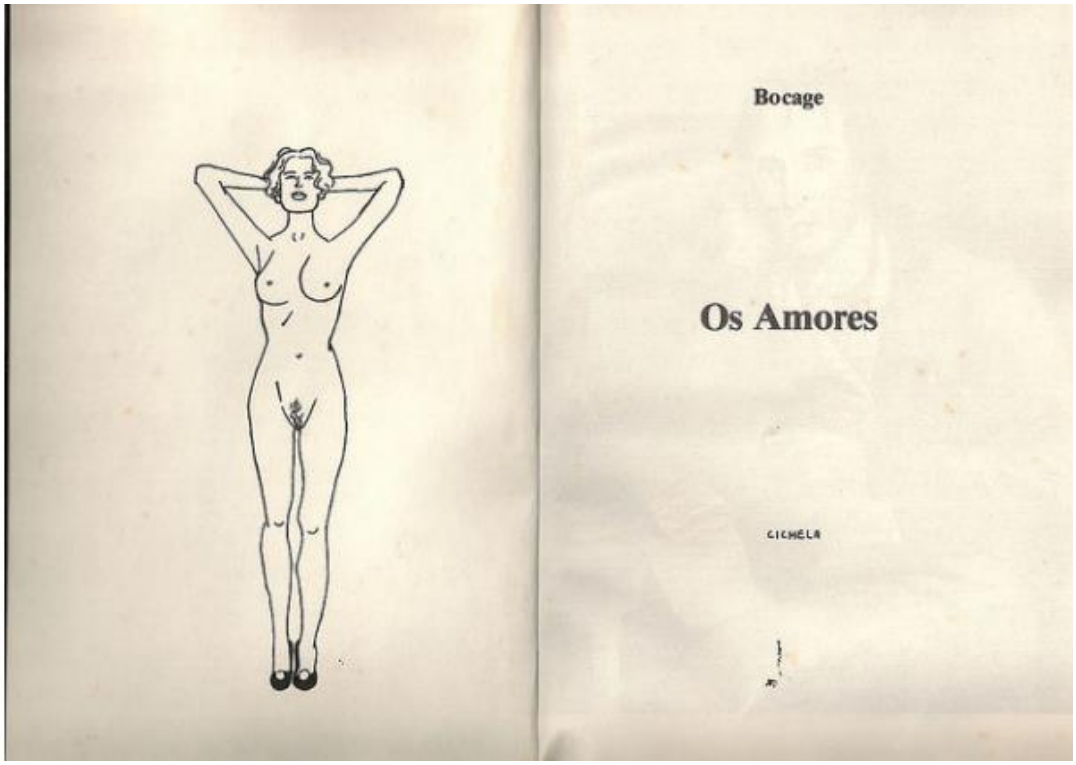
Segundo o artista, a memória é uma questão evocativa no seu trabalho. Momentos que vêm à tona com o passar do tempo, bem como conversas na época em que era acadêmico do Curso de Artes Visuais da UNESC com a professora Jussara Guimarães, além de experiências, lugares e pessoas. Por isso, há uma necessidade de externar estas lembranças no papel, seja de forma escrita, seja de forma pictórica. Assim, ao folhearmos as páginas dos livros e cadernos embebidas com desenhos de formas femininas apropriadas por Alan, percebemos uma pesquisa processual que nos alude a dois itens:

> [...] o livro de artista, onde tomo notas e crio sem qualquer coerência uma Gênesis pessoal, aqui eu não busco qualquer realidade, apenas juntar ideias e pensamentos que poderão ser considerados como instrumentos de meu trabalho, ou não. Esses livros são meus estúdios e minha memória, se me fosse possível expô-los seria com a forma de livros, nunca iria desmembrá-los, rasgá-los ou transformá-los em algo que não fosse o livro, pois para mim são pedaços de minha vida, se os perdesse não teria mais volta. O outro seria o Livro-objeto, um trabalho dependente da estrutura do livro, totalmente confeccionado em um livro pronto e acabado, um livro que só deixou de ser livro para se tornar um trabalho de arte, pelo fato de me transmitir uma sensação que me levou a desejar modificá-lo, não estruturalmente, pois possui cada uma de suas folhas, sua lombada, capa, mas modificá-lo para

> minha apreciação e de outro, assim eu transformo esse livro que já existe em outro objeto, que não diz mais somente respeito ao que era, mas ao que se transformou (CICHELA, 2011, p.26-27).

Registrar, guardar e olhar. Estes três verbos se correlacionam diretamente às funções desses suportes na visão de Cichela. São livros de memórias, registros do processo, coletâneas imagéticas e/ou *memorabilias* conceituais. São, portanto, livros autorais. Tanto os desenhos feitos sobre os textos e páginas de livros de outros autores, quanto as pastas que organizam ilustrações em papeis diversos, evidenciam o percurso pictórico e do pensamento do artista. São fragmentos de uma biografia. Cada traço costura uma espécie de colcha de retalhos, que se funde no prazer da inconsistência e da complexidade do homem. Os cadernos de Alan Cichela não buscam responder quem é o seu criador e nem podem ser encarados sobre ótica una, eles são um convite à contradição, à incerteza e à instabilidade. Todavia, metaforicamente, estes cadernos funcionam como espelhos, que refletem não só trechos da história pessoal do artista, mas também os conflitos e as mudanças que ocorrem na sociedade como um todo.

Figura 90 - Alan Cichela. Os Amores, s/d. Nanquim sobre página de livro, intervenção [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.



Fonte: Acervo do artista.

É perceptível uma espécie de olhar *voyeur*, um estado de criação em Cichela, que cultua as imagens do cotidiano do corpo. Diferentes circunstâncias do banal, que assumem uma condição iconoclasta em suas produções. Noção de contemplação que configura um caminho delicado e polêmico. Segundo Luciana Gruppelli Loponte (2002, p.285-286), “na história da arte ocidental, os corpos femininos são um tema recorrente, construindo e consolidando através de pinturas e esculturas um olhar masculino sobre a imagem das mulheres”. Entendimento que assumiu diferentes condicionamentos, em que “sistematicamente vem privilegiando um determinado modo de ver como o único possível” (LOPONTE, 2002, p.286). Sexo, erotismo, santidade, pureza, enfim, são algumas das noções que reverberaram/reverberam na sexualidade e na materialização deste corpo:

> A sexualidade não é algo ‘dado’ pela natureza, que esteja simplesmente ancorado em um corpo que é vivido da mesma forma em todas épocas e lugares. A sexualidade envolve processos culturais e plurais, e como uma invenção social se constitui historicamente a partir de inúmeros discursos que a regulam e a normatizam, produzindo saberes e verdades’. Discursos que ‘inventam’ sexualidades femininas e masculinas circulam em torno das imagens produzidas por artistas, assim como sobre os próprios artistas – mulheres e homens (LOPONTE, 2002, p.285-286).

Discursos preconceituosos, machistas e retrógrados voltaram à tona nos últimos anos no Brasil, resultantes de uma distorção das noções sobre sexualidade e gênero. As censuras, o processo de objetificação do corpo da mulher, a comercialização e a condenação do prazer feminino, a erotização do cotidiano deste corpo, a falta de bom senso e o olhar homogêneo perante a diversidade etc., fizeram Alan

Figura 91 - Alan Cichela. Musas, 2016. Grafite e caneta sobre papel [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do artista.

refletir sobre a sua própria produção e as suas atitudes enquanto homem branco cisgênero. Em dado momento, o próprio Cichela retoma a história da arte com um olhar mais crítico, que lhe propõe desconstruir noções tradicionais de sociedade, política e sexualidade. É importante ressaltar que o artista expôs nunca ter estudado, de forma aprofundada, sobre feminismo e que nem acredita que sua produção se configure como tal. Entretanto, ele acredita que seu trabalho se relaciona com as questões de objetificação das mulheres, ideias que vieram à tona no percurso criativo e na mudança de pensamento de Alan, não só enquanto artista, mas também como cidadão[33].

Já Mahira Silveira (1985-presente), artista e produtora cultural de Criciúma, buscou, na performance, questionar a condição do corpo da mulher na contemporaneidade. Ela teve seu primeiro contato com a *Body Art*[34] em 2012, no Curso de Artes Visuais da UNESC, por intermédio do professor Marcelo Feldhaus na disciplina de *Performance e Intervenção*: “foi uma das pessoas mais importantes que apareceu na minha vida. [...] E quando ele trouxe o primeiro texto da disciplina... Nossa! Ali foi quando eu pensei: “É isso que eu quero fazer, é performance!” (SILVEIRA, 2020, p.129). Mahira sempre se intrigou com as narrativas preconceituosas e machistas da sua cidade, embebida de referências femininas - como a sérvia Marina Abramović (1946-presente) e a brasileira Lygia Clark (1920-1988) - decidiu pensar em algumas possibilidades de usar seu próprio corpo não apenas como suporte, mas também como espaço de experiência e experimentação artística para propostas em torno dessas inquietações.

[33]Informações compartilhadas na entrevista pelo próprio artista.
[34]“A body art é aquela que usa o corpo, geralmente o próprio corpo do artista como um meio. Desde o fim da década de 60 foi uma das mais populares e controvertidas formas de arte e disseminou-se pelo mundo” (DEMPSY, 2003, p.244).

Figura 92 - Mahira Silveira. Vendo este Corpo, 2012. Performance. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo da artista.

A performance *Vendo este Corpo* (2012) aconteceu a partir da ideia de encarar o corpo como mercadoria, enquanto produto. A venda deste corpo se interliga diretamente à prostituição e como ele é compreendido pela mídia, sociedade e religião. “Decidi que trataria esse corpo como um objeto, um objeto de venda”, expôs Mahira (2020, p.125). Realidades semelhantes são estampadas nos outdoors, nas revistas, na TV, na Internet e, também, nas ruas - como no caso das mulheres e travestis em situação de prostituição na Avenida Centenário, principal via que corta a cidade de Criciúma.

A performance foi realizada no dia 27 de novembro de 2012, em uma terça-feira, no calçadão da Praça Nereu Ramos. Mahira, com roupas alusivas ao estereótipo de prostituta, andava calmamente, entre os transeuntes, no local mais movimentado da cidade, segurando uma placa com os dizeres: *Vendo este Corpo*. Em minutos, a repercussão da ação tomou grandes proporções: um grupo de evangélicas orava e cantava ao seu redor, ao mesmo tempo em que algumas pessoas xingavam a artista,

e outras queriam saber quanto custava “este corpo”. Curiosos se aglomeravam em volta da artista, também para ver o que estava acontecendo e fotografá-la.

Na ocasião, o *Portal Engeplus* produziu uma reportagem intitulada *O trabalho acadêmico que parou a praça Nereu Ramos*, em que entrevistou algumas pessoas que estavam passando pelo local no momento da ação:

> Enquanto a apresentação se desenrolava, homens, mulheres, crianças e idosos pararam para ver o que acontecia. Sem entender, as pessoas olhavam-se e buscavam uma resposta para exposição de uma mulher com um cartaz na mão, no qual estava escrito Vendo este corpo. [...] Uma das espectadoras na praça Nereu Ramos era a estudante Vanessa Lobo, de 21 anos. “Eu estou sabendo o que está acontecendo, mas não estou falando para ninguém, pois o objetivo é provocar mesmo a curiosidade e a reflexão das pessoas”, pontua. Já a comerciante Fatiane Vital achou muito interessante a iniciativa. “A vida é assim, temos que estar preparados para ver e saber de tudo”, destaca. Próximo do local, a missionária Miriam Ribeiro, de 33 anos, não aprovou o trabalho do grupo. “Acho um absurdo, é uma falta de respeito, tantas coisas para exaltar, acho que a prostituição é desnecessária. Sei que é um trabalho, mas tem lugar para tudo e aqui não é local para isso”. A comerciante Dilma Cascaes, de uma loja em frente onde acontecia a apresentação, aprovou o trabalho acadêmico. “Ela é uma verdadeira atriz, está representando muito bem”, destaca (SAVIATO, 2012, p.1).

Percebemos reações adversas com relação ao corpo da mulher e o frisson que ele causa. Poderíamos destacar, a partir dos relatos do *Portal Engeplus* e da própria artista, seis reações interpretativas no momento da ação (não necessariamente nesta ordem):

a) Territorialidades – o corpo, que deveria ocupar as ruas e vielas na madrugada, foi deslocado a um local movimentando e à luz do dia. Ele saiu do seu contexto original e tradicional de Criciúma para ocupar uma nova condição de objeto. Dessa forma, Mahira migra metaforicamente a prostituição, forma de comércio velado na cidade, para um centro comercial repleto de lojas e shoppings que comercializam o corpo feminino a partir do padrão estético. Há um choque entre dois modos diferentes de vender o mesmo produto: pela prostituição e mediante a indústria da beleza. Logo, temos a tendência de encarar apenas o primeiro como exemplificação mais clara do processo de objetificação do corpo feminino, porém:

> [...] a indústria da beleza, ao tratar a mulher como um objeto, lucra tanto com a insegurança introjetada nas mulheres desde muito jovens e que as acompanha ao longo da vida, quanto contribuindo ainda para “manter intacto o domínio masculino”, visto que, ao incentivar a disputa entre o sexo feminino e o cuidado excessivo com a beleza, há, consequentemente, o enfraquecimento das lutas feministas (SOUSA, SIRELLI, 2018, p.330).

b) Hipocrisia - dentre os xingamentos e provocações, poderíamos destacar um jogo de aparências. A exposição de um corpo em condição de prostituição, em um local em que transitam pessoas de todos os tipos e idades, abala os discursos de família tradicional ou do “cidadão de bem” criciumense. O sexo e o erotismo ainda são grandes tabus. O homem que consome esse corpo de forma oculta, é o mesmo que o condena na frente de todos. “Isso acontece todos os dias e as pessoas acabam não vendo, inclusive, muitos destes homens que estão aqui já [...] compraram um corpo”, disse Mahira (SAVIATO, 2012, p.1). Nesta direção, boa parte desses homens sente a necessidade de afirmar a sua heterossexualidade perante a sociedade, se apropriando de atitudes, falas e atos retrógrados. Por outro lado, o prazer feminino passou por um processo de santificação e profanação histórica, que impede as mulheres de falarem e agirem abertamente sobre seus desejos. Assim, a artista assumiu um caminho oposto a isso em estado de performance, personificando um sentimento de liberdade sexual, que é podado em muitas mulheres em suas construções sociais. Ou seja, o que é atraente em uma prostituta, jamais pode ser atraente em uma esposa ou mãe de família. Atitudes fundamentadas no preconceito e na ignorância histórica das verdades sociais masculinas:

> [...] nascer homem ou mulher confere “lugares e papéis sociais”, imagens, atributos diferentes que são construídos a partir do sexo genital. Esses papéis, entretanto, são construídos de formas assimétricas e muito bem sedimentados em nossa cultura, tendo a mídia papel importante nesse processo. [...] Jornais, revistas, televisão, rádio e internet, estão cheias dessas caracterizações estereotipadas, onde a imagem da mulher ideal reproduzida é “a bela, recatada e do lar”, enquanto corrobora com a propagação do mito da beleza, da imagem da mulher objeto, subalternizada, inferiorizada, coisificada etc. (SOUSA, SIRELLI, 2018, p.331)

c) Moral – a condenação do corpo interliga-se diretamente às questões religiosas, pregadas historicamente enquanto valores morais. O Cristianismo, assim como na maioria das cidades do extremo sul catarinense, impera em Criciúma, portanto o pecado e a noção de impureza são retóricas frequentes. A prostituição, o sexo, a exposição do corpo, o desejo e o erótico atingem determinado número de pessoas de maneira ofensiva e repugnante. A artista, em estado de performance, é encarada enquanto símbolo de heresia, blasfêmia, profanação, perversão e violação dos valores morais e de tudo que é defendido na igreja:

> É a necessidade de manter o excedente que traz possibilidades para a criação da família patriarcal, como a conhecemos hoje, e é essa forma de organização que dá ao homem o poder sobre os membros da família — mulheres e crianças. A mulher passa assim a ser propriedade do homem, destinada à procriação, a cuidar da casa e dos filhos, bem como dar prazer sexual ao homem — reprodução da força de trabalho a ser explorada. É o desenvolvimento da noção de família, de monogamia (feminina), de heterossexualidade compulsória, que vai paulatinamente construir a "supremacia absoluta do homem sobre o sexo feminino" (SOUSA, SIRELLI, 2018, p.332).

d) Desejo – a erotização do corpo feminino é uma construção social que resulta de vários aspectos que caminham entre a coisificação da libido e a atração física. A mulher, exposta enquanto objeto que pode ser comprado, aguça todos os sentidos da curiosidade, da fantasia, do tesão, da sedução e do entretenimento. É a legitimação de desejo do homem de se sobrepor ao da mulher, uma espécie de combustível que alimenta o ego de muitas pessoas:

> Daí se constroem, a partir de uma base econômica, diversos mecanismo de ordem cultural e política, ancorados muitas vezes em argumentos biológicos, moralistas e religiosos, de manutenção da desigualdade de classe, que agudizam a condição da mulher enquanto propriedade e objeto. É nessa esteira que o sexo se constitui como uma forma de prazer para o homem, e o corpo da mulher uma mercadoria ou um objeto que pode ser utilizado para esse prazer (SOUSA, SIRELLI, 2018, p.332).

e) Social – percebemos uma boa parcela dos relatos a favor das inquietações da performance, no que se refere aos motivos e condições que levam essas pessoas a venderem seus corpos e as que compram também. Não estamos falando apenas da prostituição nesse aspecto, mas também do consumo da idealização da beleza feminina. A compra e a internalização de uma imagem normalmente aceita pela sociedade, parte de uma noção de comercio midiático que coisificam as mulheres. Em outras palavras:

> A cobrança sobre o corpo perfeito é um importante fato para o aprisionamento objetivo e subjetivo das mulheres, uma das formas de repressão e opressão mais difíceis de identificação e libertação. A padronização da beleza, que acarreta uma série de problemas de proporções físicas e psicológicas, em que a mulher se vê na obrigação de estar enquadrada a determinado tipo de corpo, de cabelo, em que até mesmo algo inevitável e comum a todos como o envelhecer lhes é negado. [...] A ideia propagada de que a beleza está intrinsecamente ligada à felicidade contraditoriamente causa o sofrimento de muitas mulheres que farão de tudo para alcançar essa felicidade falsamente vendida (SOUSA, SIRELLI, 2018, p.329).

f) Estereótipo - segundo o professor Marcelo Feldhaus, o corpo "é um veículo da arte contemporânea, que traz questões do cotidiano a serem debatidas", em que

“as pessoas acabam se chocando, pois são questões da atualidade que acontecem, mas não são vistas” (SAVIATO, 2012, p.1). O estereótipo de prostituta, a partir das roupas utilizadas pela artista, conotam preconcepções automáticas presentes na sociedade, que generalizam e enquadram padrões nas pessoas. Como uma prostituta se veste? Quais roupas são para prostitutas e quais são para uma mãe de família? Nas palavras da artista:

> Fui julgada pela minha roupa, minha aparência, meu comportamento. Mas, e se não estivesse segurando a placa? Passaria despercebida? Dessa experiência, hoje respeito muito a mulher que usa o corpo como profissão, porque tive a mesma sensação de uma mulher que usa o corpo; viver por alguns minutos o que elas vivem diariamente, o olhar de julgamento, o desrespeito e a coragem que todas elas têm, o que está além do estereótipo da roupa. Todas as questões que condicionam essas pessoas a estarem nas ruas (SILVEIRA, 2014, p.44).

Paralelamente, a artista criciumense Bel Duarte (1974-presente) busca na xilogravura[35] meios de expor suas inquietações em torno do feminino e do feminismo na religiosidade, na sociedade e na educação. Suas produções acontecem de maneira seriada, partindo de um processo de criação que permeia, ainda, relações com suas experiências enquanto professora de artes na educação básica pública e no ensino superior em Criciúma.

Foi na graduação em Educação Artística na FUCRI, entre 1994 e 1997, que Bel teve a oportunidade de conhecer a xilogravura, por intermédio do professor e artista Jorge Ferro – que terá suas produções analisadas no capítulo seguinte. Foi Ferro quem apresentou as noções hibridas de arte contemporânea a Bel, principalmente no que concerne a união de linguagens em prol de uma ideia e a desconstrução do encaixotamento das classificações da história da arte. Foi através dele, que a artista se permitiu pesquisar a arte contemporânea com mais afinco. No entanto, as inquietações sobre feminismo surgiram antes disso:

> Os meus irmãos gostavam de jogar bola e eu adorava, mas a mãe não deixava: “Não, tu não pode porque tu é menina!”. Se eu estava com as pernas mais abertas: “Fecha essa perna, tu é mulher!”. “Filha, vai lá lavar os tênis dos teus irmãos”. “Ué mãe, é o tênis deles, porque é que eu tenho que lavar?”. “Ah porque é mulher!”. Que saco ser mulher né! Por que é que eu nasci

[35]“A xilogravura – arte de gravar em madeira – é de provável origem chinesa, sendo conhecida desde o século VI. No ocidente, ela já se afirma durante a Idade Média, através de iluminuras e confecções de baralhos. Mas, até aí, a xilogravura era apenas uma técnica de reprodução de cópias. Só mais tarde é que ela começa a ser valorizada como manifestação artística em si” (LOPES, 1982, p.16).

> mulher!? Claro, era um olhar daquela época e que já me incomodava, [...] tanto que os meus irmãos dizem: [...] “Olha a feminista revoltada!” [...] Então sempre teve esse incômodo, mas para a época era assim no comportamento, hoje a gente tem uma visão mais ampla disso. A gente sabe o quanto a mulher ela ainda tem esse papel secundário, embora venha mudando muita coisa né, muita coisa (DUARTE, 2019, p.124).

Figura 93 - Bel Duarte. Santa Bárbara, 2017 [matriz perdida]. Xilogravura [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.

Na adolescência, pela influência dos pais católicos, Bel Duarte entrou para o grupo de jovens da igreja do seu bairro. O discurso religioso em torno da mulher a incomodava e passou a ser questionado internamente pela artista. “Eu me percebia muito diferente dos outros, [...] eu sempre tinha um pezinho atrás, sabe?”, comenta Bel. O mundo religioso começou a não fazer mais sentido quando narrativas preconceituosas começaram a ser frequentes: histórias machistas, racismo, ridicularização da mulher em torno do divórcio etc. Em contrapartida, Bel comenta que foi por meio da igreja que ela conheceu o teatro, a música e aperfeiçoou suas técnicas de desenho.

As histórias de santos e santas, cenas bíblicas e os sermões dos padres intrigavam Bel Duarte. Ao mesmo tempo que a igreja se demonstrou arcaica, foi nela que a artista conheceu as primeiras histórias de mulheres fortes “que tinham um ideal de vida, um pensamento, que foram contra toda a sociedade da época, sofreram violências físicas, com certeza violência sexual também, só que não é falado” (DUARTE, 2019, p.125). Bel passou a questionar os enredos dessas narrativas, percebendo uma grande quantidade de mortes trágicas de mulheres no contexto religioso. Então, o heroísmo dos santos e a fragilidade das mulheres começou a ser problematizado pela artista na vida adulta, bem como a nudez do corpo feminino

enquanto símbolo de pureza e os papeis de esposa, aquela que cuida dos filhos, da casa e do marido.

Figura 94 - Bel Duarte. Santa Priscila, 2018. Xilogravura [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo pessoal da artista.

A partir de 2017, Bel Duarte materializa essas indagações em uma série de xilogravuras, intitulada *A Violência no Sagrado*, em que pesquisa histórias de santas católicas, como Santa Catarina, Santa Filomena e Santa Bárbara e cria novas imagens a essas mulheres, desconstruindo a sacralidade idealizada do catolicismo e centrando-se na interpretação pessoal dessas narrativas. Essas santas são selecionadas a partir da violência que sofreram, no qual os objetos de tortura e as causas destas mortes, são evidenciados por pequenos símbolos em cada uma das imagens. Acerca disso, Bel Duarte escreveu em seu blog pessoal:

> Tenho me debruçado e desdobrado em pesquisas relacionadas a mulher, arte, feminismo. Lembrei das Santas Católicas que sempre me trouxeram uma imagem de sofrimento e muita dor [...] principalmente dores físicas, de torturas, abusos e com certeza estupros escondidos nas escrituras "sagradas". Mas o que me chama atenção é as histórias que envolvem [...] um olhar de conformismo, de naturalidade, diferente do olhar que já percebi nos santos que em número bem menores sofreram violência física, [...] que até nos dias atuais eles atraem olhares de piedade e compaixão. Com as mulheres esse olhar não comunga deste sentimento, ou então é bem mais

> ameno. [...] As mulheres sempre foram severamente violentadas e essa violência naturalizada em várias épocas, séculos e contextos históricos. Pautada nesta ideia, passei a desenhar algumas santas que pesquisei no qual sofreram muita violência, de forma até surreal e nesta corrente elaborei desenhos utilizando a linguagem da xilogravura (linguagem no qual me encontrei na arte), com o objetivo de mostrar meu trabalho, trazer esse tema (A violência no Sagrado) (DUARTE, 2017, p.1).

Com essa série, Bel Duarte não está apenas problematizando a religião ou o passado histórico, ela também faz uma denúncia à violência contra a mulher contemporânea, aos abusos, aos traumas, às agressões, aos medos, às torturas e censuras. Violências romantizadas pela religião que continuam acontecendo até hoje. Santa Bárbara de Nicomédia (atual Turquia) no século IV e Luciana A.S.F.[36], de Gaspar/SC, em 2019, foram decapitadas e violentadas. Santa Catarina de Alexandria no século IV e Aline C.[37], de Abelardo Luz/SC, em 2018, tiveram os corpos mutilados até a morte. Estes são apenas alguns exemplos de possíveis relações atemporais de violência contra a mulher, a partir das xilogravuras de Bel.

Em 2014, Mahira Silveira decidiu problematizar e pesquisar, em suas produções, a influência da religião evangélica no corpo, nas vestimentas e nas atitudes das mulheres, bem como o preconceito e a discriminação de gênero e sexualidade. O controle moral sobre as pessoas, em forma de discursos de salvação e de pecado, aguçou Mahira na criação de intervenções e performances na cidade de Criciúma. Estas experiências foram analisadas e compostas a partir do trabalho de conclusão do Curso de Artes Visuais – Bacharelado da UNESC, intitulado *Performance artística e religião: da crítica a poética da criação* (SILVEIRA, 2014). Questões iniciais foram levantadas pela artista: por que cabelo comprido? Por que saia? Por que não ter preocupação com a vaidade?

A partir dessas questões, a artista decidiu experienciar, de forma artística, esse conturbado mundo religioso e conservador. A primeira proposta se deu em suas redes sociais, em que alterou todas as suas informações, incluindo a foto de perfil, e passou a postar frases e imagens bíblicas alusivas a sites evangélicos, além de posts que indicavam sua conversão. “Após alguns dias, iniciei a criação dos meus próprios salmos com palavras de reflexão e alguns questionamentos sobre os escritos da

---

[36]Disponível em: https://www.nsctotal.com.br/noticias/quatro-suspeitos-sao-presos-pelo-assassinato-de-jovem-em-trilha-de-gaspar Acesso em: 06 de julho de 2020.

[37]Disponível em: https://www.diariodoiguacu.com.br/noticias/detalhes/reus-sao-condenados-matar-e-esconder-o-corpo-de-aline-correa-em-abelardo-luz--48237 Acesso em: 06 de julho de 2020.

Bíblia”, comentou Mahira (2014, p.61). A proposta era perceber como amigos e conhecidos repercutiriam essa “nova condição” da artista, sem saber que se tratava de uma pesquisa artística.

Figura 95 - Mahira Silveira. Salmos, 2014. Postagem em rede social. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo pessoal da artista.

Comentários de incredulidade logo surgiram, assim como a possibilidade de um *hacker* ter invadido a conta da artista. Algumas pessoas encaram com sarcasmo e humor, outras ficaram sem entender o que estava acontecendo. A cada escrita, Mahira assumiu um caráter mais crítico e forte perante a religião que, ao mesmo tempo, se mesclou a uma linguagem mais formal e se apropriou de vocabulários bíblicos:

> Minha reflexão, presente em meu processo de criação artística, parte do pressuposto que o senhor não salva ninguém, e sim, que cada pessoa, ao longo da vida precisa ter atitudes e comportamentos de humildade e respeito para o próximo sem condicionar sua salvação a Deus. As pessoas esperam uma salvação vinculada a cura e o perdão dos pecados, dos atos pecaminosos, ou a salvação de seus problemas. A proposta tem como essência a reflexão sobre a salvação e o perdão e a partir dessa concepção evidencia os processos de dogma criados pelas religiões, porém antes de atingir pessoas que não faziam parte de meu contexto, era necessário que eu pudesse viver o processo de forma interna e consequentemente despertar em meu círculo de amigos o processo da dúvida e do estranhamento sobre minhas escolhas (SILVEIRA, 2020, p.62).

No dia 15 de maio de 2014, Mahira propôs uma nova intervenção: a criação de um templo religioso ficcional, a partir de uma página nas redes sociais, intitulado *O Templo Conservador da Graça do Senhor*. Os posts agora passam a ser totalmente escritos e idealizados pela artista, remetendo-os a uma nova conotação. “A partir daí,

meus hábitos foram sendo modificados e minhas atitudes com meu grupo de amigos foram se transformando", explanou Mahira (2014, p.64). Deixou seus cabelos crescerem, passou a não depilar mais seu corpo e as vestimentas mudaram do colorido e do decote para cores neutras e mais largas. As transformações foram radicais, e a artista passou a viver o estado performático, deixando de lado seus antigos hábitos, costumes e vivências[38].

Figura 96 - Mahira Silveira. Criciúma/SC. Templo Conservador da Graça do Senhor, 2014. Postagem em rede social. Criciúma/SC.

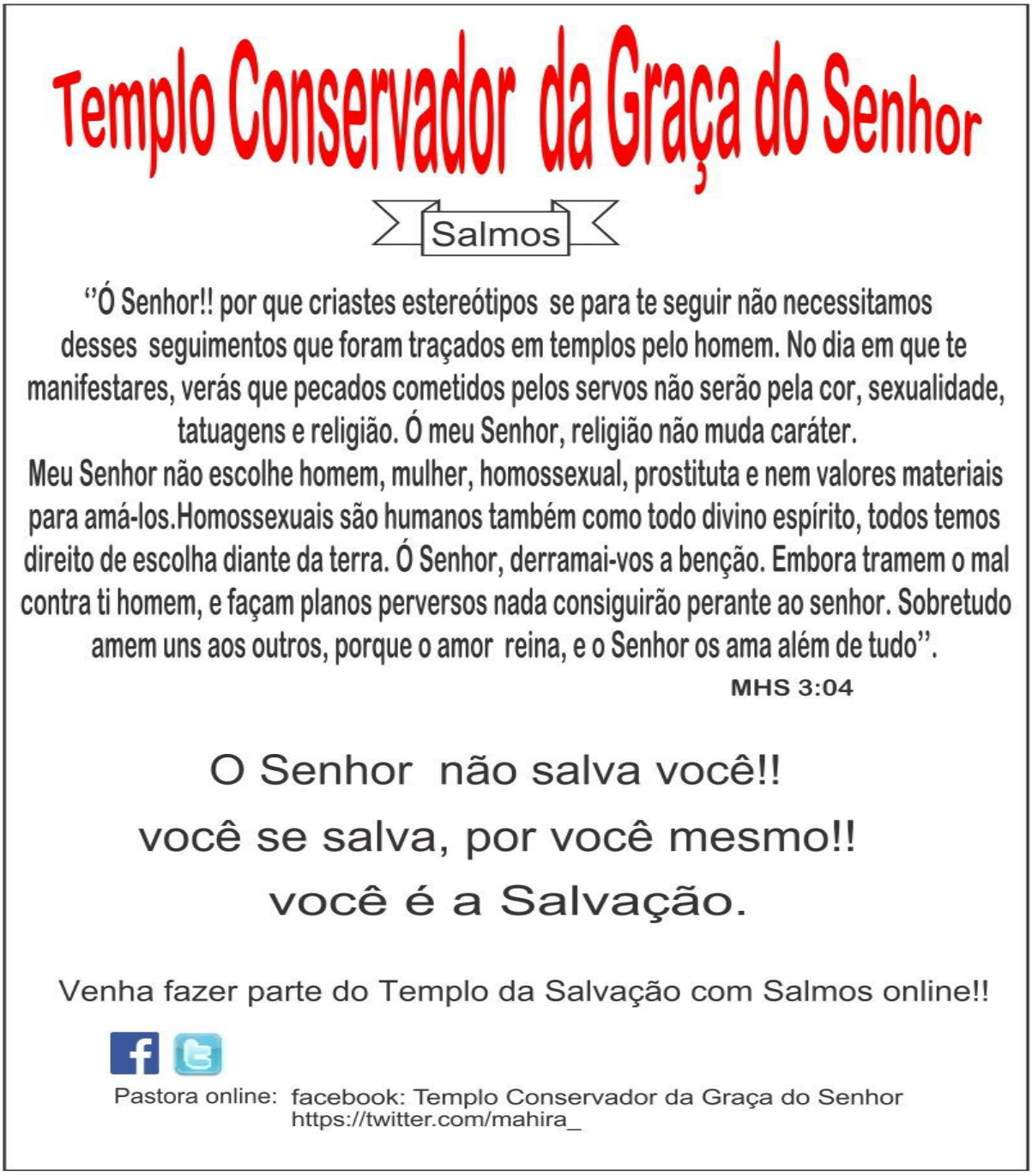
Fonte: Acervo pessoal da artista.

"Munida de todos estes estereótipos, e com uma identidade já transformada nas redes sociais, e em especial em meu psicológico, fui a praça Nereu Ramos [...] para abordar os passantes com panfletos que divulgaram salmos de minha autoria", comentou Mahira (2014, p.67). Em um sábado ao meio-dia, no 24 de maio de 2014, a artista assumiu a sua nova identidade perante o estado de performance, espalhando suas ideias de forma escrita e verbal como uma missionária evangélica do *Templo Conservador da Graça do Senhor*. "No conteúdo do salmo, faço uma reflexão sobre os estereótipos da sociedade, o homossexualismo e a ideia da salvação" (SILVEIRA,

[38]Todas as escritas postadas na página do "templo", passaram a ser assinadas com a sigla "MHS", em alusão ao próprio nome da artista, como podemos perceber na figura 96.

2014, p.67). Confira, na página a seguir, a filipeta original que Mahira usou em sua ação:

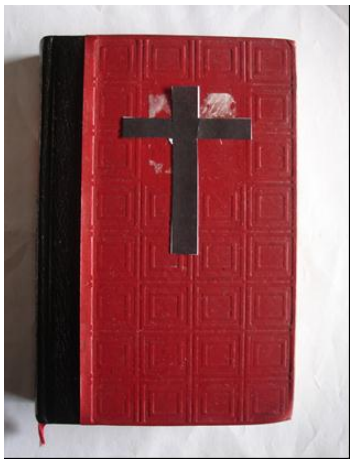
Figura 97 - Mahira Silveira. Templo Conservador da Graça do Senhor, 2014. Impressão, 10 x 20 cm. Criciúma/SC.



Fonte: Acervo pessoal da artista.

Na performance, Mahira carregou consigo uma bolsa e um pequeno livreto, que simbolizou uma “nova Bíblia” ou uma nova escritura da qual seu novo “templo” se apropriou. Este livreto nada mais é do que um livro de artista, em que Mahira detalhou todo o seu processo artístico na realização dessas ações. Este livro recebeu o título de *Bíblia Consagrada por Mahira*.

Figura 98 - Mahira Silveira. Bíblia Consagrada por Mahira, 2014. Caderno, 14,8 x 21 cm. Criciúma/SC.



Fonte: Acervo pessoal da artista.

O deus que Mahira venera em seu “templo” é uma divindade que não faz distinção de cor, sexualidade, padrão e nem de servos mais ricos e pobres. Em seu contexto inicial, esse “deus” não se difere na sua essência do Deus cristão, porém, as atitudes feitas em seu nome pelos seus seguidores afastam as concepções de liberdade propostas pela artista. O estado de performance de Mahira Silveira se encerrou no dia 03 de julho de 2014, concluindo, dessa forma, suas transformações corporais, intervenções e ações. Para Magalhães e Leal (2016, p.104),

> A performance como crítica social foi utilizada como meio de ativismo e intervenção, discutindo identidades minoritárias, dissidentes, subalternas, tornando o espaço do corpo estratégico para a manifestação de transgressões por meio de paródias e ironias, por exemplo. Em outras palavras, a arte performativa foi usada como laboratório para desconstruir identidades hegemônicas e criar consciência política.

Figura 99 - Mahira Silveira. Templo Conservador da Graça do Senhor, 2014. Performance. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo pessoal da artista.

Voltando à linguagem do desenho, assim como Alan Cichela, Bel Duarte também possui influência dos quadrinhos. Durante muitos anos trabalhou com tirinhas e cartuns no *Jornal da Manhã* em Criciúma. Criou vários personagens, como o *Butre*, *as Véias*, *Zoraide* e *Zulma*: a pedagoga exonerada. É desta última que vamos falar neste momento, pois é uma das personagens mais desconstrutoras que a artista elaborou. Surgiu a partir das experiências de Bel Duarte enquanto professora de Artes na educação básica. Zulma é uma mulher desbocada, irreverente e que não se dá bem em nenhum emprego, justamente por ser desengonçada, estourada e falar muito palavrão. Zulma é a personificação da impaciência, que se distancia das regras, do comportamento e das boas maneiras vinculadas às mulheres durante anos. Bel então pôs em xeque todas as expressões que podaram sua personalidade, como fechar as pernas ao sentar-se, não falar palavrão e se comportar seguindo etiquetas. Zulma faz tudo ao contrário do que se espera de uma mulher em uma sociedade machista, aliás, ela se apropria de comportamentos comuns aos homens e que foram normalizados durante muito tempo. A exoneração de Zulma não é apenas dos empregos que assume, mas sim da sociedade em que a condena.

Figura 100 - Bel Duarte. Zulma: A Pedagoga Exonerada, s/d. Quadrinhos s/ papel, 21 x 29,5 cm. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo pessoal da artista.

Tanto as produções de Bel Duarte, quanto as de Mahira Silveira, denunciam problemas sociais, assumem posições políticas e rompem com os padrões. Há uma relação direta com as experiências de vida de cada uma delas, baseadas no que elas mesmas passaram ou perceberam no lugar onde vivem. Não há uma individualização de traumas, mas um compartilhamento de atos e comportamentos historicamente silenciados e diretamente atingidos em um processo de invisibilidade social, que normaliza todo tipo de violência e discursos normativos contra a mulher e seu corpo. Há um conjunto de vozes, que buscam problematizar o senso comum e quanto essas atitudes corriqueiras atingem a todos e todas. Foi nesse sentido, que Alan Cichela percebeu, em sua própria produção e em si mesmo, ações internalizadas que corroboram com o discurso patriarcal e estereotipado de mulher ao longo de sua trajetória. Desse modo, as mudanças sociais fizeram o artista perceber que precisava mudar os seus hábitos e repensar o seu trabalho. Alan é amigo de Mahira Silveira, assim como é colega de trabalho de Bel Duarte na UNESC, e tem relação direta com outras artistas e integrantes de movimentos feministas. Assim, percebemos um exemplo claro de desconstrução, deslocamento e mudança social por meio da arte e suas potencialidades. Esses objetivos vêm sendo amplamente alcançados nos últimos anos, presentes principalmente na poética e nos processos de formação acadêmica e artística de novos artistas, conforme comentou Bel Duarte: “eu fico feliz, porque eu tenho contato com a gurizada das artes visuais... estão vindo com uma cabeça muito bacana, com aceitação maior, um respeito maior com as mulheres” (DUARTE, 2019, p.139).

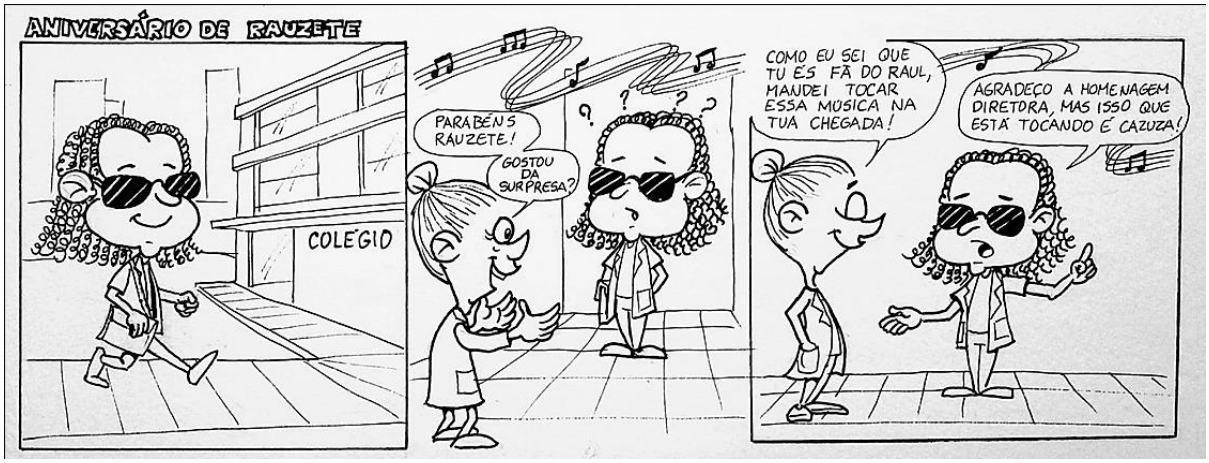
3.5 Cotidiano[s]: pessoas e lugares

É comum encontrarmos artistas contemporâneos que se aproximam de técnicas clássicas, com uma vertente próxima aos movimentos modernos ou tradicionais na arte. Não é pré-requisito para o artista, na atualidade, ser preso a tempos ou denominações. Esse é o caso do criciumense Sérgio Honorato (1963-presente). Sua produção artística passeia pelo desenho, pintura, charges, caricaturas,

quadrinhos, fotografia e mosaico cerâmico[39]. Honorato é um exímio observador e possui um domínio bem específico da técnica em seus trabalhos. Suas produções acontecem de forma seletiva, geralmente, a partir de fotos que ele mesmo faz. Possui uma variedade de experimentações que envolvem materiais diversos, dos tradicionais – lápis, giz pastel, nanquim etc. – aos incomuns – azulejos, pisos, tecido, açaí, papelão, compensado naval etc. O cotidiano e o social são temas recorrentes em sua obra:

> O que eu mais gosto de fazer é desenhar ou retratar pessoas nas suas expressões mais diversas. Eu gosto de pegar o sentimento da pessoa e retratar isso no papel. Eu não tenho muita vontade de desenhar objetos, desenho as vezes por conta de necessidade, [...] mas não é pelo prazer de desenhar. Quando eu desenho por prazer de desenhar, eu desenho pessoas. [...] Esse é o jeito que eu me vejo, essa é a minha forma de enxergar a arte. Eu gosto de desenhar gente que eu acho que são no planeta as criaturas mais expressivas e que conseguem transmitir o sentimento a partir da expressão do próprio rosto. Essa é a parte que eu mais gosto (HONORATO, 2019, p.139).

Figura 101 - Sérgio Honorato. Aniversário de Rauzete, s/d. Tirinha, nanquim s/ papel [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.



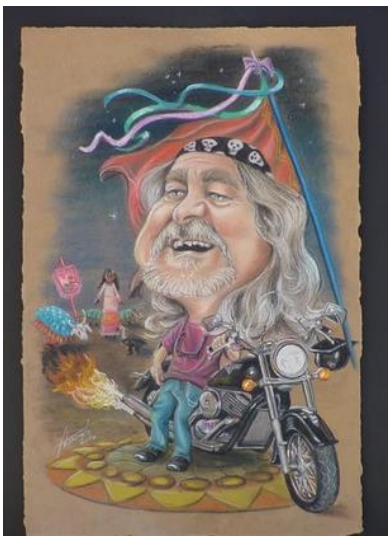
Fonte: Acervo particular do artista.

Assim como Alan Cichela e Bel Duarte, as histórias do cotidiano aguçam Sérgio desde a infância, sob influência dos quadrinhos. O interesse pelo desenho e pintura, surgiu a partir dos gibis e dos almanaques de Walt Disney (1901-1966):

[39]Trata-se do processo de seleção e colagem de material cerâmico sobre suportes diversos, a fim de montar imagens. No caso do Sérgio Honorato, ele usa pedaços de pisos e azulejos colados sobre compensado naval e madeiras diversas, além de paredes usando argamassa.

> As minhas lembranças mais antigas, com referência à arte, datam de quando eu tinha cinco anos de idade. É, pena que eu não tenho nenhum registro físico disso, mas, de memória, eu me lembro de estar lendo os gibis do Walt Disney, da coleção do Tio Patinhas, Pato Donald e eu tenho a lembrança muito clara de ver os desenhos dos personagens e de desenhar esses personagens no papel e não ter noção do que estava escrito nos balões de fala, porque eu tinha cinco anos e eu não sabia ler. [...] E é claro o incentivo da família, dos amigos e das pessoas que ficavam próximos incentivando para que eu continuasse desenhando talvez tenha sido um forte estímulo para eu continuar na área, mas não tem como dizer que foi uma escolha, porque é tão nato, é tão natural para mim que ela precede a leitura. Ou seja, eu desenhava antes de saber ler. Então hoje, com cinquenta e seis anos, eu posso dizer que tenho cinquenta e um anos que eu estou desenhando. Então, desenhar e pintar para mim é mais natural do que escrever, sabe? É tão natural quanto falar. E aí, claro, que o processo de aprendizagem foi evoluindo, eu entrei na escola e aprendi a ler e aí a surpresa de ver o que estava escrito nos balões de fala é próximo do que eu tinha entendido das histórias a partir dos desenhos. Então, foram muitas surpresas nessa área (HONORATO, 2019, p.141).

Figura 102 - Sérgio Honorato. Edi Balod, s/d. Caricatura, lápis e pastel s/ papel, 21 x 29,7 cm. Criciúma/SC.



Fonte: Acervo do artista.

Fatos e situações engraçadas do dia a dia, relações com amigos, lembranças da infância, relatos de viagens e experiências variadas se transformam em tirinhas e ilustrações de Honorato. Conforme podemos perceber na figura 103, Bel Duarte – amiga e colega de trabalho de Sérgio na UNESC – se tornou personagem de uma tirinha de Honorato, a partir de um fato compartilhado por ela. O artista busca exaltar a simplicidade do cotidiano das pessoas ao seu redor, que passa a ocupar com destaque a sua produção. Assim, na caricatura, Honorato (2019, p.141) propõe “estudar a personalidade de uma pessoa e tentar reproduzir, no papel, essa personalidade do [seu] jeito de ser e de ver”. A excentricidade de Edi Balod, a dedicação de Marcelo Feldhaus e o amor de Angélica Neumaier pelos animais são exemplos de pesquisas feitas por Sérgio Honorato na caricatura – conforme figuras 102, 103 e 104.

Figura 103 - Sérgio Honorato. Marcelo, s/d. Caricatura, lápis e pastel s/ papel, 21 x 29,7 cm. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do artista.

Figura 104 - Sérgio Honorato. Angélica, s/d. Caricatura, nanquim s/ papel, 21 x 29,7 cm. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do artista.

A paixão de Sérgio pelo cotidiano também se deu a partir da fotografia, que é a base para suas produções. “Eu sempre quis ter essa possibilidade de capturar esses momentos de expressão de sentimento das pessoas com uma câmera” (HONORATO, 2019, p.141). Por esse motivo, o artista dedicou anos de sua trajetória para estudar aspectos técnicos fotográficos. Praticamente todas os métodos e linguagens artísticas que Honorato pesquisa, partem desta linguagem. Sua câmera o acompanhou durante muito tempo, captando imagens nas ruas e praças, em torno do cotidiano de pessoas de vários tipos e formas:

> Uma das coisas que eu mais gosto são as lentes teleobjetivas, por conta da “tele” ter essa habilidade de fotografar pessoas a certa distância sem que elas estejam constrangidas com a presença da câmera. A câmera dá um close no rosto da pessoa, pega toda a expressão que ela tem, sem que ela se sinta com aquela pressão, aquele constrangimento que uma lente próxima do rosto dela provoca (HONORATO, 2019, p.141).

Essas coletâneas de imagens migraram das câmeras e dos papeis fotográficos para os mosaicos cerâmicos. Uma série de trabalhos realizados a partir dos anos 2000 expunham pessoas em variadas situações do dia a dia. Honorato coletou toda a matéria prima usada nestas produções, na indústria cerâmica de Criciúma e região. A CEUSA, empresa de revestimentos cerâmicos de Urussanga, mantém uma coleção de mosaicos de Sérgio em exposição permanente até o presente momento.

Figura 105 - Sérgio Honorato. Vendedor de Algodão Doce, 2001. Mosaico cerâmico e acrílica s/ madeira [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo particular do artista.

Segundo Blanchot (2007), o valor do cotidiano é herdado de sua insignificância. Não são reis, rainhas, príncipes, princesas, políticos ou heróis que venceram batalhas importantes, ou estão munidos de significância histórica, que estão sendo representados nos trabalhos de Sérgio. São pessoas simples, invisíveis aos nossos olhos na rotina diária e que são captadas a partir da sensibilidade do artista. “O insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é talvez também o lugar de toda significação possível (BLANCHOT, 2007, p. 237).

Em diálogo, João Miot (1993-presente) - artista de Araranguá - também compartilha desse fascínio pelo cotidiano por meio da linguagem da pintura. Em 2019, deu início a sua pesquisa sobre os ambulantes, pessoas que são alvo de preconceitos

na sua cidade natal. Xenofobia, racismo e homofobia, são algumas das situações que Miot presenciou cometidas pelos seus conterrâneos. Os carrinhos utilizados por estes trabalhadores para expor suas mercadorias, foi apropriado pelo artista como símbolo de luta diária e problematização das invisibilidades cotidianas.

Figura 106 - João Miot. Hey, esse emprego é meu, 2019. Acrílico e nanquim s/papel [sem registros de dimensões]. Araranguá/SC.

Fonte: Acervo do artista.

Nordestinos, senegaleses, haitianos, angolanos, entre outros, migram constantemente ou estão de passagem por Araranguá todos os dias. Os refugiados chegaram as cidades do extremo sul catarinense, recentemente, em busca de novas oportunidades. A [i]migração não foi bem vista por muita gente, pois o discurso de que estariam “roubando” o emprego dos moradores locais ganhou cada vez mais força. “A hipocrisia é tanta que tem gente que enche a boca para falar mal dessas pessoas, [...] que estão ali na esperança de uma vida melhor” (MIOT, 2019, p.1). Logo, João sentiu a necessidade de promover o respeito e a igualdade em sua produção, na tentativa de dar visibilidade a esses [i]migrantes.

Figura 107 - João Miot. Sem título, 2019. Instalação [sem registros de dimensões]. Araranguá/SC.

Fonte: Acervo do artista.

Figura 108 - João Miot. Sem título, 2019 [detalhe 1]. Instalação [sem registros de dimensões]. Araranguá/SC.

Fonte: Acervo do artista.

Figura 109 - João Miot. Sem título, 2019 [detalhe 2]. Instalação [sem registros de dimensões]. Araranguá/SC.

Fonte: Acervo do artista.

Com curadoria de Daniele Zacarão, e por intermédio do projeto *Arte na Cidade* do SESC Araranguá no mesmo ano, o carrinho dos ambulantes migrou do pictórico para o escultórico, a partir de uma instalação exposta na mostra *Novas Rotas*. João foi a campo coletar histórias e entender a [i]migração por outro prisma. À medida em que vozes e seus sotaques expuseram uma realidade fria e sombria, também direcionavam para uma narrativa de resistência. Nas conversas e trocas, João passou a comprar inúmeros artigos dos ambulantes, que foram apropriados para criar o seu próprio carrinho a partir das experiências com essas pessoas. Os diálogos entre os relatos e os objetos faziam, da instalação, uma coletânea de memórias. Bandeiras dos países e estados brasileiros, registraram o local de origem dos ambulantes que João ouviu. Assim como os [i]migrantes, a instalação viajou para outros destinos, como a capital Florianópolis no MASC - em decorrência da 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba – Polo SC.

João Miot também pesquisa, mediante a pintura, os lugares cotidianos de Araranguá. Destacam-se casarões históricos (que ainda existem ou foram demolidos) e a memória contida nesses espaços. Seu processo envolve fotografia e colagem, experimentando novas possibilidades em torno da tradicional tela. Ele faz um breve reconhecimento do patrimônio em questão, levantando dados como o ano de construção, quem construiu e quem viveu naquele espaço ou para que ele serviu. Seu processo pictórico envolve traços e formas sutis, na intenção de registrar os espaços perante um olhar sensível, próprio de quem observa com atenção o que passa despercebido pela maioria das pessoas. Além disso, a cor tem uma função essencial, na busca simbólica do envelhecimento e da falta de conservação.

Figura 110 - João Miot. Casa da Cultura, 2018. Acrílico s/ tela [sem registros de dimensões]. Araranguá/SC.

Fonte: Acervo do artista

Henri-Pierre Jeudy (2005) comenta que o processo de urbanização dos patrimônios está ligado com a proliferação de signos, aparentemente devorados pela ânsia do restauro, presentes na desordem visual das cidades, que propõem as pessoas, criarem suas múltiplas formas de ver e relacionar esses espaços. De forma positiva ou não, o patrimônio, no estado que estiver, acaba se integrando como signo de uma época, inclusa na nova realidade do local. A produção de João, em diálogo com Jeudy, nos faz questionar para quem serve esses casarões e por que eles são importantes para a cidade. Esse resgate problematiza a sua importância para uma memória coletiva em correlação com a constituição da identidade cultural da cidade.

Já a artista Malu Dal Pont (1994-presente), de Meleiro/SC, experiencia o cotidiano por intermédio da fotografia e da aquarela. Em decorrência do trabalho de conclusão do Curso de Artes Visuais – Bacharelado da UNESC em 2015, intitulado *Corpo, Memória e Cicatriz na Arte Contemporânea* - Malu entrevistou e fotografou pessoas com cicatrizes e marcas adversas no corpo. Cicatrizes que se tornaram cotidianas nas histórias de vida de cada entrevistado, em decorrência de doenças, transplantes, queimaduras, acidentes etc. A artista registrou, através das suas lentes, os desenhos que essas marcas compuseram na pele das pessoas. Ao mesmo tempo que as imagens expõem registros de dor, também se correlacionam diretamente com a superação. “Defrontei-me com momentos extremamente pessoais e significativos, escorrendo por todos os lados sentimentos e sensações” (COLOMBO, 2015, p.48).

Figura 111 - Malu Dal Pont. Sem título, 2015. Fotografia em arquivo digital. Meleiro/SC.

Fonte: Acervo da artista.

Figura 112 - Malu Dal Pont. Sem título, 2015. Fotografia em arquivo digital. Meleiro/SC.

Fonte: Acervo da artista.

Figura 113 - Malu Dal Pont. Sem título, 2015. Fotografia em arquivo digital. Meleiro/SC.

Fonte: Acervo da artista.

Figura 114 - Malu Dal Pont. Sem título, 2015. Fotografia em arquivo digital. Meleiro/SC[40].

Fonte: Acervo da artista.

Na aquarela, Malu se apropria de imagens midiáticas do cotidiano, no que se referem à música, aos filmes e séries. Personagens, que possuem algum tipo de ligação pessoal com a artista, se tornam parte de sua produção. A aquarela, para Malu, resulta da experimentação e do prazer com os materiais. Não há uma pressão

[40]Tarja preta anexada pela própria artista em suas produções.

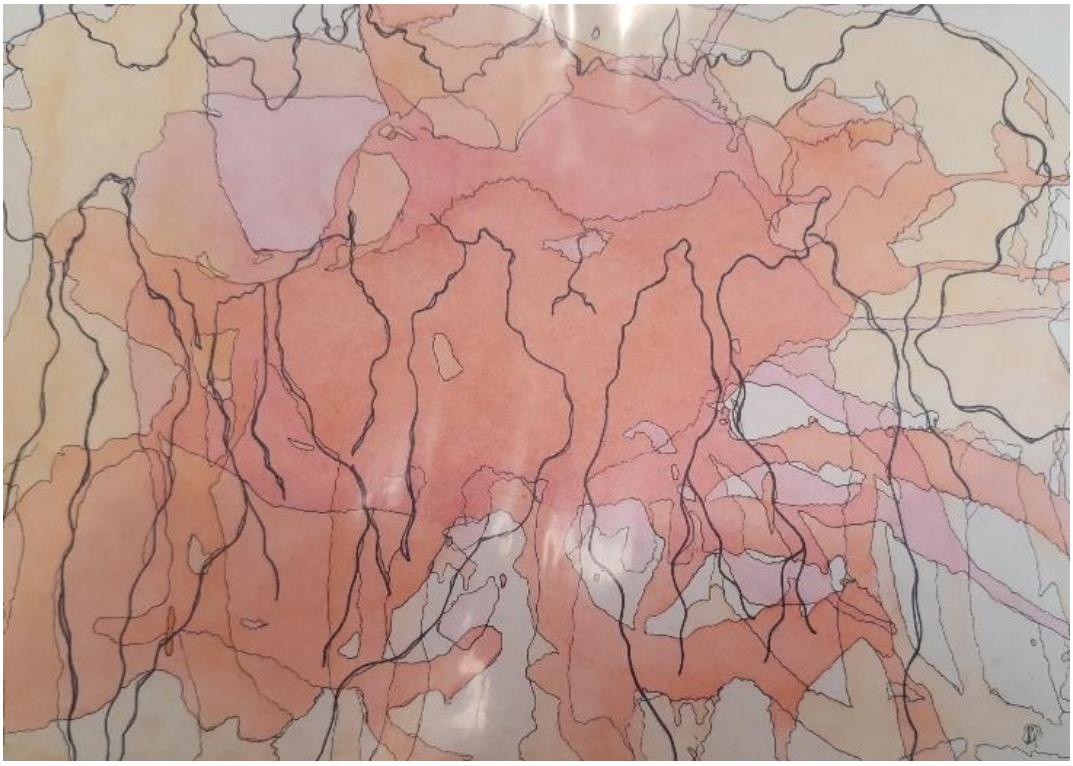
conceitual sobre esses trabalhos e nem pretensão de explicar alguma coisa. As aquarelas de Malu são acontecimentos, registros de expressividades que se apropriam de figuras públicas. Há um toque pessoal, particularidades de momento. Malu consegue ressignificar personagens mundialmente conhecidos em figuras íntimas e singulares. Parte de suas aquarelas são embebidas em café, criando um aspecto de cor mais escurecido e amarronzado, criando tons de cores bastante peculiares.

Figura 115 - Malu Dal Pont. Walter White (Breaking Bad), 2019. Aquarela e nanquim s/ papel, 21 x 29,7 cm. Meleiro/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Concomitante com essa série de figuras conhecidas, Malu sente a necessidade de abstrair, de se voltar para o seu íntimo e de se relacionar diretamente com seus próprios conflitos e o seu cotidiano. À medida em que a água passeia pelo papel, Malu revisita suas experiências pessoais e vivencia uma espécie de processo sensorial. “Eu faço porque ela vem, vem a vontade de fazer, me satisfaz”, comentou Malu (2020, p.147). Uma vez que o papel seca, a artista faz pequenas alterações com caneta nanquim, criando desenhos, hachuras e texturas que complementam as produções.

Figura 116 - Malu Dal Pont. Abstratos, s/d. Aquarela e nanquim s/ papel, tamanhos diversos (referência: 21 x 29,7 cm). Meleiro/SC.



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador.

Malu Dal Pont, Sérgio Honorato e João Miot são três artistas parceiros do projeto Morro Grande em Arte. Junto de meus alunos, tivemos a oportunidade de experienciar a produção de ambos em três edições (2017, 2018 e 2019). Várias turmas do ensino fundamental tiveram a oportunidade de conhecer Honorato pessoalmente em Criciúma. Tivemos vivências sensíveis nas rodas de conversa com o artista, na leitura de algumas produções e na socialização de dicas e técnicas artísticas, experiências significativas que resultaram em pesquisas, estudos e exercícios potentes em sala de aula. Em 2019, ele esteve pessoalmente na exposição da 6ª edição do projeto. Já Malu Dal Pont promove anualmente oficinas de aquarela

para meus alunos, em que expõe seu processo criativo, suas referências e materiais e auxilia na criação de novas produções com eles. Suas oficinas são mágicas, repletas de experiências significativas. A artista esteve presente em várias exposições do projeto. Por fim, João Miot nos emprestou inúmeras vezes suas produções artísticas para serem estudadas em sala de aula, sempre se colocando à disposição para tirar dúvidas e explicar seu processo.

Percebemos que os três artistas, que possuem uma forte influência do cotidiano e da memória de pessoas, e a relação delas com lugares em suas poéticas, transformaram o cotidiano de alunos que nunca tiveram a oportunidade de estar em um museu, em uma exposição de arte e nem de conhecer um artista pessoalmente. Houve uma ruptura não só da rotina diária dessas pessoas, mas também dos seus modos de perceber, produzir e experienciar a arte. Foi construída uma ponte sobre o abismo que distanciava os habitantes do município de Morro Grande da arte da sua própria região.

O capítulo *[Re]memorabilias conceituais: potencialidades do Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense* abordou as produções dos artistas ora analisados e de artistas circulantes na região, acionando conceitos para as interpretações sem restringir e reduzir olhares sobre um único modo de apreciação. É um convite à identificação de potencialidades artísticas e patrimoniais, da experiência estética, à desconstrução, ao transe entre passado e presente, ao deleite e ao conhecimento sobre arte.

A seguir, iremos analisar esses e outros atores e suas produções, a partir dos tensionamentos entre arte contemporânea e patrimônio cultural, institucionalização e legitimação, reconhecimento e visibilidade e os processos de artificação/desartificação.

4 O PATRIMÔNIO ARTÍSTICO NO EXTREMO SUL CATARINENSE: DESAFIOS, LEGITIMAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

> É notório que, nas últimas décadas, a categoria "patrimônio" vem circulando intensamente em diferentes meios sociais e acadêmicos, podendo, evidentemente, assumir significados bastantes variados. No entanto, é possível, numa perspectiva mais ambiciosa, perceber uma dimensão estrutural nos usos dessa categoria, dimensão talvez presente, sempre de modos diferenciados, em quaisquer formas de vida sociocultural. Essa dimensão consiste no poder de mediação exercidos pelos chamados patrimônios. Sejam eles classificados, como é o caso dos contextos ocidentais contemporâneos, como "materiais" ou "imateriais", sua existência se justifica pelo exercício dessas mediações entre diversos domínios sociais e cosmológicos. É curioso que, no Ocidente contemporâneo, quando se fala mais e mais de "patrimônio imaterial" ou "intangível", torna-se flagrante a "materialidade" dos patrimônios. Afinal, como separar a materialidade e imaterialidade de uma edificação, de uma prática culinária ou de determinadas festas populares? Essa separação, que tão facilmente tomamos como natural, será mesmo de validade universal? (GONÇALVES, *et al*., 2013, p.11)

Quem define o que é ou não Patrimônio Cultural? Para quem e para quê serve? O que é materialidade e imaterialidade? De maneira recorrente, ouvimos falar sobre a importância dos patrimônios histórico-culturais nas mídias em que consumimos, nas quais discursos românticos de proteção, conservação, restauração e reconstrução de bens patrimoniais são idealizados enquanto desejo comum de quem preza por "manter a memória viva no presente". Claro que há também interesses econômicos, turísticos, religiosos etc., entretanto, as narrativas em torno do gosto pessoal (subjetivo ou compartilhado pela maioria do grupo social em que se está inserido), da nostalgia e do conservadorismo sustentam as concepções de salvaguarda, devoção, pertencimento e reconhecimento. Uma vez experienciados e evidenciados enquanto símbolos da nação, os patrimônios passam a ser encarados enquanto merecedores de proteção, como uma espécie de "garantia de preservação" para que as gerações futuras também tenham a oportunidade de vivenciá-los. Sentimentos de luto universal pelos incêndios recentes do Museu Nacional do Rio de Janeiro, da Catedral de Notre-Dame de Paris, do Museu da Língua Portuguesa em São Paulo e do Centro Cultural Jorge Zanatta em Criciúma colocam em xeque a perspectiva de *patrimonializar para*

proteger, quando as sensações de impotência, negligência e displicência vêm de encontro a essas questões (HUYSSEN, 2000).

De acordo com a Constituição da República Federativa do Brasil, em seu artigo 216, é considerado patrimônio cultural:

> [...] os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: (EC no 42/2003) I – as formas de expressão; II – os 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, 2016, p.126).

Nessa perspectiva, para o site brasileiro da UNESCO[41] (2019, p.1), o "patrimônio cultural é de fundamental importância para a memória, a identidade e a criatividade dos povos e a riqueza das culturas". Complementa ainda que "é composto por monumentos, grupos de edifícios ou sítios que tenham excepcional e universal valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico" (UNESCO, 2019, p.1).

Tradicionalmente, quando falamos em patrimônio, logo nos vêm à mente os monumentos e edifícios: "obras arquitetônicas, de escultura ou pinturas monumentais, elementos ou estruturas de caráter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos"; bem como os conjuntos: "grupos de construções, isoladas ou reunidas, cuja arquitetura, unidade e integração à paisagem tenham um Valor Universal Excepcional desde o ponto de vista da história, da arte ou da ciência" (BRASIL, 2008, p.11). E os lugares: "obras do homem ou obras conjuntas do homem e da natureza assim como as áreas, incluídos os lugares arqueológicos", que são reconhecidos pelo seu valor "histórico, estético, etnológico ou antropológico" (BRASIL, 2008, p.11).

Segundo Ribeiro (2012), o escritor modernista Mário de Andrade (1893-1945) projetou, nos anos 1930, noções de patrimônio artístico no Brasil. Foi nomeado pelo Ministro da Educação, Gustavo Capanema (1900-1985), como organizador do projeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), "destinado a tratar da proteção de todas as obras de arte [...] arqueológica, arte ameríndia, arte popular, arte histórica, arte erudita nacional, arte erudita estrangeira, artes aplicadas nacionais

[41]Disponível em: http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/culture/world-heritage/cultural-heritage/ Acesso em: 11 jul. 2019.

e artes aplicadas estrangeiras” (RIBEIRO, 2012, p.224). Os intelectuais modernistas brasileiros vinculados ao SPHAN:

> [...] instauraram uma política cultural cuja continuidade e prestígio se mantiveram durante mais de trinta anos. Entretanto, diferentemente do que ocorria então na Europa, esses intelectuais eram figuras que, nos seus respectivos campos de atuação, tinham posições de vanguarda, o que conferiu a sua atuação na área do patrimônio uma autoridade diferenciada (FONSECA, 2009, p.23).

Essas contribuições deram base para a criação do Decreto-Lei nº 25/1937, que norteia até hoje as ações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), especialmente no que diz respeito ao tombamento. Segundo esse Decreto:

> Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (BRASIL, 1937, p.1).

Este mesmo decreto organizou os processos de tombamento em quatro livros nos quais os bens patrimoniais deveriam ser escritos:

> 1) no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular [...]; 2) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica; 3) no Livro do Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira; 4) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras (BRASIL, 1937, p.1).

Em 1975, com autoria de Augusto Carlos da Silva Telles, foi publicado pela Fundação Nacional do Material Escolar o *Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil*. Com o intuito de “estimular o patriotismo e o civismo entre os estudantes brasileiros” durante a ditadura militar, o atlas apresentava imagens e informações sobre o acervo de patrimônios culturais tangíveis nacionais: Arquitetura Religiosa (essencialmente igrejas católicas), Arquitetura Civil e Arquitetura Militar (GONÇALVES, 2016, p.33). Das nove unidades totais da publicação, apenas a unidade oito citou patrimônios do estado de Santa Catarina: a Fortaleza de Santa Cruz (atualmente localizada em Governador Celso Ramos), a Fortaleza de São José da Ponta Grossa, a Fortaleza de Santo Antônio e o Forte de Santana em Florianópolis; o Palácio dos Príncipes (atual Museu Nacional de Imigração e Colonização) em

Joinville; e o Paço Municipal de Laguna. Estas ações, de publicidade dos bens culturais edificados brasileiros, vinham ao encontro com a proposta cívica de “identificar, proteger e defender o patrimônio histórico e artístico nacional” (GONÇALVES, 2016, p.65). Entretanto, até o final da década de 1960, havia onze tombamentos de esfera federal em Santa Catarina, sendo a maioria deles vinculados a herança portuguesa.

Em 18 de dezembro de 1961 foi publicada a lei estadual nº 2.975, que atribuía ao Departamento de Cultura de Santa Catarina “a competência de proteger obras e documentos de valor artístico, literário e histórico” (GONÇALVES, 2016, p.151). Porém, a lei não detalhou especificamente quais mecanismos a Secretaria de Estado de Educação e Cultura utilizaria para a efetivação do estabelecido. Dessa maneira, seis anos depois, com a lei nº 4.086/67, o estado passou a qualificar o patrimônio como “histórico, artístico, arqueológico e bibliográfico”, à cargo do Conselho Estadual de Cultura (GONÇALVES, 2016, p.152). Foi somente em 22 de agosto de 1974 que surgiu a primeira lei de proteção ao patrimônio cultural do estado de Santa Catarina: nº 5.056. De acordo com o Artigo 2º:

> [...] consideram-se de valor histórico ou artístico, o conjunto de bens móveis ou imóveis (obras, monumentos e documentos) cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a atos memoráveis da história do Estado ou do País, quer por seu excepcional valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico, artístico ou religioso (SANTA CATARINA, 1974, p.1)

A mesma lei instaurou, por intermédio do Artigo 3º, que o Departamento Estadual de Cultura passaria a ter cinco livros tombo:

> a) - Livro de Tombo arqueológico e Etnográfico, onde serão inscritas as coisas pertencentes às categorias de artes arqueológicas, etnográficas, ameríndia e popular; b) - Livro do Tombo Histórico, onde serão inscritas as coisas de interesse histórico e as obras de arte históricas; c) - Livro do Tombo das Belas Artes, onde serão inscritas as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira; d) - Livro do Tombo das Artes Aplicadas, onde serão inscritas as obras que se incluem na categoria, sejam nacionais ou estrangeiras: e) - Livro do Tombo das Artes Populares, onde serão tombados os bens relacionados com manifestações folclóricas, características de épocas e regiões do Estado (SANTA CATARINA, 1974, p.1).

Em nível nacional, no diálogo com Fonseca (2009, p.23), a partir da década de 1970, mudanças de pensamento e organização político-social ocorreram, principalmente entre o fim da ditadura militar e a instauração da democracia com a

Constituição de 1988, promovendo uma transição da “modernização de patrimônio – o que significou vincular a temática da preservação à questão do desenvolvimento – à politização da prática de preservação, na medida em que os agentes institucionais” passaram a se entender enquanto “mediadores dos grupos sociais marginalizados junto ao Estado”. Com o intuito de “ampliar a noção de patrimônio e de estimular a participação social”, as preocupações institucionais passaram a ser expostas a partir da perspectiva “de colaboração entre Estado e sociedade” (FONSECA, 2009, p.25).

Nessa perspectiva, em 1980, a lei estadual nº 5.056 foi revogada pela lei nº 5.846 e editada, em 1993, pela lei nº 9.342, com base nas Constituições Federal (1988) e Estadual (1989). Posteriormente, esta última foi revogada pela lei nº 17.565, de 6 de agosto de 2018, que passou a considerar, no Artigo 4º:

> [...] de valor histórico ou artístico, para os fins desta Lei, as obras intelectuais no domínio da arte e os documentos e objetos que estejam vinculados a fatos memoráveis da História ou que apresentem excepcional valor arqueológico, etnográfico, artístico, bibliográfico, religioso, bem como monumentos naturais, sítios e paisagens que importem conservar e proteger, pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana (SANTA CATARINA, 2018, p.1).

Com a lei nº 8313/1991, que instituiu a criação do PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura – via Lei Rouanet, alvitrou-se a “preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico” brasileiro no artigo 3º, inciso III (BRASIL, 2010, p.114). Foram estabelecidas, ainda, ações de movimentação da arte em instituições públicas promotoras, como conservação e restauro, proteção ao folclore e artesanato, distribuição de ingressos gratuitos, promoção de pesquisa sobre arte e cultura etc.

Em diálogo, a lei estadual nº 17.565/2018 instaurou - por intermédio do Artigo 7º - os cinco livros tombo vinculados a Fundação Catarinense de Cultura (que regem as inscrições de tombamento na atualidade)[42]:

> I - Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Ecológico, em que serão inscritos os objetos pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular e, também, os monumentos naturais dotados de valor ecológico; II - Livro do Tombo Histórico, em que serão inscritos objetos de interesse histórico e as obras de arte históricas; III - Livro

[42]Na região do extremo sul catarinense, há apenas um patrimônio cultural tombado em nível estadual: o conjunto de casas de pedra de Nova Veneza. O Centro Cultural Jorge Zanatta de Criciúma está em processo de tombamento.

> do Tombo das Belas Artes, em que serão inscritas as obras de arte erudita, nacional ou estrangeira; IV - Livro do Tombo das Artes Aplicadas, em que serão inscritas as obras nacionais ou estrangeiras, que se incluem na categoria; e V - Livro do Tombo das Artes Populares, em que serão tombados os bens relacionados às manifestações folclóricas, características de épocas e regiões do Estado (SANTA CATARINA, 2018, p.1).

No que se refere às normativas municipais da região do extremo sul catarinense, Criciúma homologou, em 15 de março de 1993, a lei nº 2.829, em que instaurou a criação da Fundação Cultural de Criciúma e regulamentou o tombamento artístico, cultural, histórico e paisagístico municipal. Entretanto, somente em 1998, com a lei nº 3.700 de 14 de outubro, ficaram determinados os quatro livros de tombo: Arqueológico, Arquitetônico, Etnográfico e Paisagístico; Histórico; de Belas Artes; e de Artes Aplicadas e/ou Populares. Sendo assim, com base nessa legislação, instauraram-se os seguintes patrimônios culturais municipais:

Quadro 3 - Lista de Patrimônios Culturais Municipais tombados em Criciúma.

Patrimônio	Tombamento
Antiga Prefeitura	Decreto 815/SA/2003
Caixa de Embarque de Carvão	Decreto SG/487/2011
Capela de São Brás	Decreto nº 239/SA/2004
Capela São Roque	Decreto nº 237/SA/2004
Capela São Sebastião	Decreto nº 238/SA/2004
Casa da Associação Bellunesi Nel Mondo	Decreto nº 811/SA/2003
Casa da Cultura Neusa Nunes Vieira	Decreto nº 815/SA/2003
Casa Londres	Decreto nº 814/SA/2003
Casa Vô Just	Decreto nº 816/SA/2003
Centro Cultural Jorge Zanatta	Decreto nº 940/SA/2007
Chaminé do Bairro Próspera	Decreto SG/490/2011
Cruz da Igreja São Paulo Apóstolo	Decreto nº 240/SA/2004
Fachada do Centro Cultural Santos Guglielmi	Decreto SG/531/2011
Fachada do Paço Municipal	Decreto SG/513/2011
Gruta Nossa Senhora de Lurdes	Decreto nº 130/SA/2008
Igreja Matriz Nossa Senhora da Salete	Decreto nº 479/SA/2006
Mata Nativa do Bairro Mina União	Lei nº 2.586 de 15 de agosto de 1991
Mina Modelo Caetano Sônego	Decreto nº 819/SA/2003
Monumento à Pedra Mó	Decreto SG/488/2011
Monumento ao Mineiro	Decreto SG/489/2011
Museu Histórico Geográfico Augusto Casagrande	Decreto nº 818/SA/2003

Ponte de Ferro do Bairro São Roque	2003 – decreto não encontrado

Fonte: Renato de Araújo Monteiro (2013).

Em Turvo/SC, por meio da lei municipal nº 607 de 29 de novembro de 1984, o Museu Histórico Lourenço Manenti foi tombado. Já Forquilhinha/SC possui três edifícios salvaguardados em esfera municipal: o Museu Anton Eyng (decreto nº 79/2019), o Antigo Hotel (decreto nº 079/2014) e a Casa Guinzani (decreto nº 68/2018). Já Sombrio/SC, por sua vez, declarou em 14 de junho de 1996, a partir da lei nº 1080, que toda a árvore figueira existente no município é reconhecida enquanto patrimônio público, sendo proibida a sua extração. Em contrapartida, Araranguá, Balneário Arroio do Silva, Balneário Gaivota, Ermo, Jacinto Machado, Maracajá, Meleiro, Morro Grande, Passo de Torres, Praia Grande, Santa Rosa do Sul, São João do Sul, Timbé do Sul e Nova Veneza não possuem bens tombados, entretanto, em sua maioria, existem leis recentes de tombamento.

Podemos perceber, portanto, que não há nenhum patrimônio cultural tombado e inscrito enquanto artístico na região do extremo sul catarinense. Há apenas o tombamento da “Cruz da Igreja de São Paulo Apóstolo” de Criciúma, produzida pela artista Jussara Guimarães no final da década de 1990, protocolado e decretado enquanto bem salvaguardado no livro de Tombo Histórico municipal em 2004[43].

Jorge Coli (2012, p.67) cita que o patrimônio [artístico] é “algo que se situa entre a matéria e o pensamento”, ou seja, a materialidade e a imaterialidade. O patrimônio intangível “compreende as expressões de vida e tradições que comunidades, grupos e indivíduos em todas as partes do mundo recebem de seus ancestrais e passam seus conhecimentos a seus descendentes” (BRASIL, 2019, p.1). Partindo desse pressuposto, Coli (2012, p.67) nos provoca a pensar que a obra de arte possui um pensamento, assim como o artista também possui. Esses pensamentos constituem diferenças: enquanto o artista, assim como nós, pensa por meio de palavras e frases, a obra de arte pode ser feita “de outras coisas, que não podem ser ditas”. A arte concebe sujeitos que não pensam por vocábulos, orações ou verbos, mas sim por significações silenciosas[44]. Para Coli (2012, p.67-68), a obra pensa, pois:

---

[43]“Livro do Tombo Histórico, onde serão inscritas as coisas de interesse histórico e as obras de arte históricas” (CRICIÚMA, 1998, p.1).

[44]“A arte não produz objetos, produz sujeitos. Sujeitos pensantes. Que não pensam por palavras. Emitem significações, são significações silenciosas” (COLI, 2012, p. 67).

> Se partirmos da ideia de que a obra de arte pensa, somos conduzidos a deduzir que este pensamento não é o pensamento do artista, é o pensamento da obra. Como todos nós, o artista pensa por frases e palavras. [...] Mas aqui as palavras tomam uma opacidade suplementar que as faz funcionar como instrumento do pensamento do artista e não como instrumento do conceito lógico. [...] Graças à materialidade daquilo que são feitos, um quadro, uma escultura, seja o que for, desencadeiam pensamentos sobre o mundo, sobre as coisas, sobre os homens, pensamentos que dificilmente seriam por nós formulados como conceitos e como frases. Muitas vezes o artista é incapaz de interpretar a própria obra. [...] Essa autonomia me faz reiterar que o princípio da obra de arte como pensamento material e objetivado deixa de ser objeto, torna-se sujeito, sujeito pensante. O artista, portanto, dá vida a um ser pensante, que, uma vez no mundo, se torna autônomo em relação ao seu próprio criador.

A noção de “obra de arte” provém da institucionalização da produção artística, principalmente por meio dos críticos, do mercado e da necessidade de classificação ao longo da história da arte. Essa ideia refere-se imediatamente a algo palpável “que os museus e coleções, por obrigação, têm de conservar, lutando contra o tempo, que passa e altera inevitavelmente a matéria de que são feitas” (COLI, 2012, p.72). As produções artísticas apresentam conhecimento, não podendo ser encaradas como meras ilustrações ou exemplificações.

Essas definições nos fazem relembrar, mais uma vez, das apropriações, instalações e *assemblages* de Edi Balod. Produções que transitam entre o material e o imaterial e transformam os objetos da extração do carvão mineral, da cultura popular araranguaense e da sua vida pessoal, em arte. As noções de tangibilidade e intangibilidade se misturam, se confundem na produção do artista. Fato que dialoga com o que Nathalie Heinich e Roberta Shapiro chamam de *artificação*: “a transformação da não-arte em arte” (SHAPIRO, 2007, p.135). Trata-se de um processo dentro de muitos outros processos, uma noção de requalificação desses objetos a partir do enaltecimento e das relações materiais e imateriais. “A artificação é o processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou uma atividade que eles, anteriormente, não consideravam como tal” (SHAPIRO, 2007, p.137). Essas definições nos condicionam a problematizar os meios em que a arte da região do extremo sul catarinense transita e/ou está inserida, bem como os tensionamentos entre patrimonialização, reconhecimento e legitimação.

Figura 117 - Pregos, dormentes e parafusos da Ferrovia Tereza Cristina, nas instalações de Edi Balod, 2020. Espaço Toque de Arte – UNESC, Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Para entendermos melhor os dez processos constituintes da artificação, relacionamos alguns contextos e produções artísticas da região com as proposições das autoras a seguir:

a) Deslocamento – quando se extrai ou desloca “uma produção de seu contexto inicial” (SHAPIRO, HEINICH, 2013, p.18). É algo que aconteceu quando Edi Balod transportou as peças da Ferrovia Tereza Cristina, os pedaços de canoas dos pescadores de Ilhas, as madeiras trazidas pelo mar na beira da praia do Morro dos Conventos e as ferragens de extração mineral para dentro do Shopping Della Giustina, em 2001, do Hotel Morro dos Conventos no final da década de 1990 e, do Espaço Toque de Arte da UNESC, em 2020, enquanto instalação artística; quando Silemar Silva, Simone Coelho e Virgínia Yunes deslocaram vários litros de *xilame* do chão das minas de carvão para o Terminal Central de Criciúma em 2004, na produção “Deixando Marcas”; e quando Helen Rampinelli resgatou, do lixo, fitas crepes que

foram usadas como marcações nas suas pinturas, panos de limpar pinceis e isopores para misturar tinta, e transformou-os em quadros, livros de memória, esculturas e instalações ao longo de sua carreira.

b) Renomeação e recategorização – quando as terras coletadas por Odete Calderan foram “inventariadas” e “catalogadas” enquanto registros de memória na produção “Inventário para Terras” em 2015, recebendo número e descrição e/ou assumiram caráter de “mercadoria” na instalação “100% terra: projeto escambo” em 2020; quando Mahira Silveira recategorizou a condição do seu próprio corpo enquanto objeto na performance “Vendo este corpo” em 2012; e/ou quando Alan Cichela se apropriou de livros de outros autores e os utilizou enquanto suporte para suas ilustrações. Nesses casos, portanto, a terra, o corpo e o livro, foram recategorizados, renomeados e ressignificados do contexto, função e condição primeira para assumirem outros sentidos, circunstâncias e adequações, conforme cada proposição poética dos artistas (SHAPIRO, HEINICH, 2013).

c) Mudança institucional e organizacional, patrocínio e disseminação – no momento em que a Indústria Cerâmica contratou os primeiros artistas de outros estados e, por meio deles, iniciaram-se as primeiras ações culturais e artísticas na região do extremo sul catarinense; quando o curso de Desenho e Plástica foi criado na FUCRI, na década de 1970, e passou a formar os primeiros artistas da região; quando a Prefeitura Municipal de Criciúma, por intermédio de sua Fundação Cultural, contratou Jussara Guimarães e Gilberto Pegoraro para produzir monumentos públicos na cidade, entre as décadas de 1980 e 1990; quando a UNESC, por intermédio do Curso de Artes Visuais, disponibilizou o campus para exposições, pesquisas, formações e inúmeras atividades artístico-culturais, bem como admitiu um variado quadro de funcionários compostos por professores-artistas e produtores culturais; quando galerias de comércio e shoppings centers da região passaram a apoiar as iniciativas de artistas contemporâneos; quando editais municipais começaram a ser publicados, entre outros (SHAPIRO, HEINICH, 2013).

d) Consolidação jurídica – quando os artistas passaram a se cadastrar e se reconhecer enquanto Microempreendedores Individuais (MEI) e ao fundarem a Associação Sul Catarinense de Artes Visuais (ASCAV); quando políticas públicas começaram a ser debatidas e desenvolvidas pelos conselhos municipais de cultura; quando leis de tombamento e sistemas municipais de cultura foram homologados na região, entre outros (SHAPIRO, HEINICH, 2013).

e) Redefinição do tempo – quando João Miot, Sérgio Honorato e Alan Cichela, remetem-se ao Renascimento, Barroco e Classicismo em suas poéticas contemporâneas; quando Alexandre Rocha e Edi Balod, buscam na tradicionalidade popular, na descolonização, na religiosidade e nas referências [pós] impressionistas, suportes teórico-práticos para as suas pesquisas; quando Malu Dal Pont, Jussara Guimarães e Gilberto Pegoraro, estabeleceram no modernismo a base conceitual para suas investigações sobre memória e identidade; quando Bel Duarte reporta-se às santas, em sua série de xilogravuras, e traz à tona, paralelamente, casos de violência e estupro no sagrado histórico e na atualidade; quando Janor Vasconcelos direciona-se a sua infância para produzir as suas esculturas e instalações sobre os mineiros; e quando Mahira Silveira, Daniele Zacarão, Silemar Silva e Rosângela Becker, rememoram problemas sociais, ambientais e políticos da história de Criciúma, em suas instalações, fotografias, vídeos, intervenções e performances, etc (SHAPIRO, HEINICH, 2013).

f) Individualização do trabalho e intelectualização – quando biografias de artistas, a crítica, a curadoria e a história da arte "intensificaram a tendência crescente da intelectualização da relação que os espectadores e os pintores têm com os quadros" (SHAPIRO, HEINICH, 2013, p.19); quando nós, nessa pesquisa, expusemos fragmentos de trajetórias, contextos, referências e análises, para apresentar cada uma das produções estudadas e justificá-las a partir da lógica qualitativa, apresentando suas potencialidades artísticas e patrimoniais – algo similar ao que acontece nos museus, galerias, instituições de cultura, etc.

Heinich e Shapiro (2013, p.28) ainda frisam que "a arte não é uma determinada operação da artificação, mas, sim, a soma total de todas as operações possíveis da artificação". Desse modo, esses processos nos fazem refletir o que diz a lei municipal nº 3700 de 14 de outubro de 1998 de Criciúma. O documento apresenta que, no livro do Tombo de Belas Artes, devem ser "inscritas as coisas de arte erudita nacional ou estrangeira", relacionadas a fatos memoráveis da história e ao valor cultural, que "importe conservar e proteger" (CRICIÚMA, 1998, p.1). Sendo assim, questionamos: a arte perde sua potencialidade contemporânea ao ser reconhecida enquanto patrimônio cultural? Até que ponto os processos de patrimonialização interferem na criação? O tombamento garante legitimidade ao artista? Como classificar uma produção artística enquanto memorável, excepcional e de extremo valor cultural na contemporaneidade?

A partir dessas e outras questões, agrupamos em subcapítulos, contextos, fatos e divergências patrimoniais de determinados casos, apresentando inquietações em torno do patrimônio artístico “não tombado” do extremo sul catarinense e analisando os dados coletados e os desafios da movimentação artística na região. Além disso, situamos algumas tensões entre patrimônio e arte, reconhecimento e visibilidade, pertencimento e identidade cultural. Questionamos o processo de institucionalização da arte contemporânea e até que ponto estes contextos vão de/ao [des]encontro com as preposições dos artistas analisados.

4.1 A “cruz” do artista: patrimonialização, reconhecimento e desencadeamentos de [in]visibilidade

Entre 1994 e 1996, Jussara Guimarães produziu - sob encomenda do Padre Agenor Pedroso - uma cruz de 8 metros de altura e 4 metros de largura, utilizando cerâmica, madeira, ferro e vidro, com o auxílio do artista e amigo Gilberto Pegoraro e do marido Vilmar Kestering. Trata-se da composição de uma escultura de caráter sacro, com o intuito de enaltecer a fé cristã, que foi anexada ao altar da Igreja Católica São Paulo Apóstolo em Criciúma.

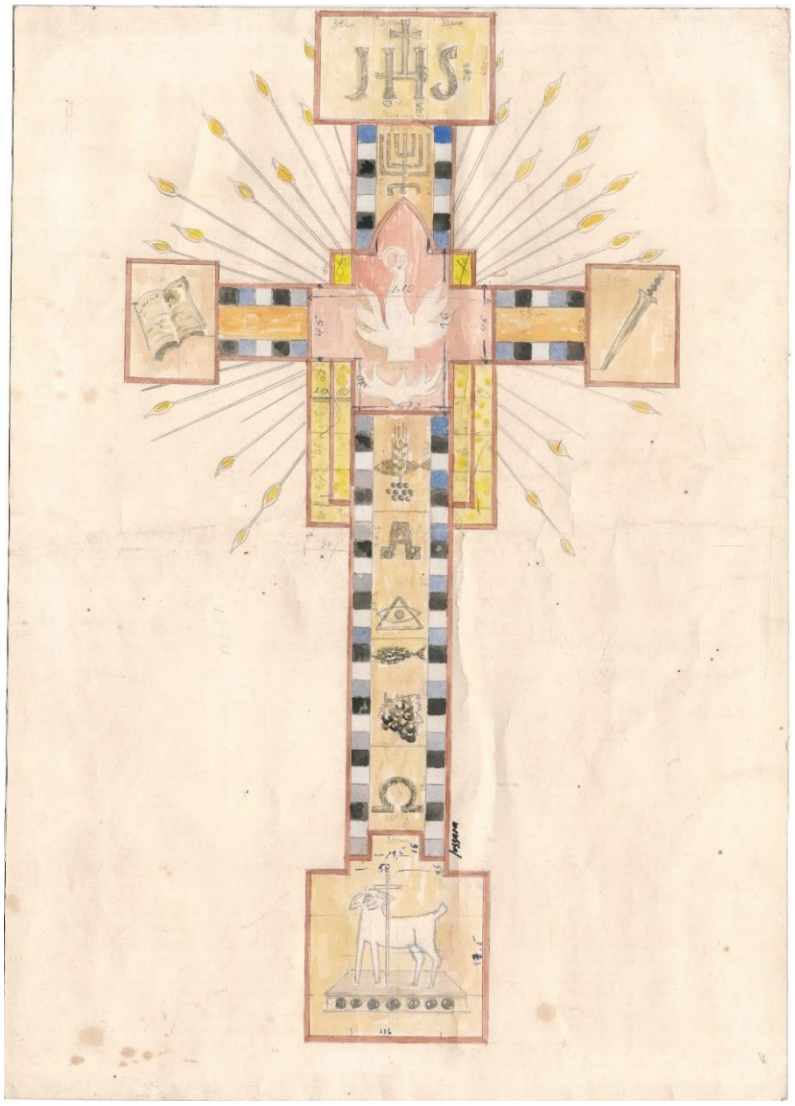
Figura 118 - Jussara Guimarães. Cruz São Paulo Apóstolo, c.1994. Cerâmica, madeira, ferro e vidro, 800 cm x 400 cm. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Esse monumento foi criado sob forte expectativa patrimonial e institucional,

passando por um processo de artificação antes mesmo de ser concebido. Uma imagem que foi planejada para ser exaltada em uma das maiores e mais importantes igrejas da cidade para ser contemplada e adorada como símbolo religioso. No entanto, até que ponto essa “pressão” patrimonial interferiu o processo criativo de Jussara? A escolha dos símbolos e algumas formas foram definidos em votação pelo padre e membros da comunidade, sendo sugeridos à artista a cada reunião. Na imagem a seguir, podemos observar o projeto que Jussara esboçou durante os processos de escolha, antes da construção efetiva da cruz:

Figura 119 - Jussara Guimarães. Esboço Cruz São Paulo Apóstolo, c.1994. Lápis s/ papel [sem registros de dimensões]. Criciúma/SC.



Fonte: Acervo particular.

Percebemos que, do esboço até a produção final, a cruz sofreu algumas alterações. A começar pela figura central, que passou a ser o rosto de Jesus Cristo

(com expressão de sofrimento, dor e entrega), como alusão à figura do principal personagem do Cristianismo. O candelabro de sete velas, enquanto representação da preparação para a vinda de Cristo e as sete igrejas, foi mantido. Pequenas peças em cerâmica dos 12 apóstolos foram anexadas e distribuídas nos dois lados superiores da cruz. Já as letras “alfa” e “ômega” do alfabeto grego (evidência de Jesus como início e fim), o trigo e o pão (Eucaristia), o cordeiro e o ramo de palma (simbolismos de vitória da cruz e celebração pascal), a bíblia (palavra de Deus), a espada de São Paulo (o poder penetrante da palavra de Deus), as flechas (luz divina), a pomba da paz (vida e Espírito Santo), o peixe (pesca milagrosa e solidariedade), o cacho de uvas (a palavra e amor de Cristo) e a sigla “JHS” (doação total, incondicional e eterna) foram planejadas no papel e efetuadas no monumento por Jussara.

Figura 120 - Detalhes da Cruz São Paulo Apóstolo de Jussara Guimarães.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Ao analisarmos esse trabalho, elucidamos que há um destaque na parte inferior vertical da cruz, onde está o símbolo do cordeiro: uma espécie de base quadrada à sustentação do monumento. Notamos que, conforme o comparativo da figura 121, Pegoraro se apropriou dessa sutileza técnica e artística ao retratar os 27 símbolos dos Orixás em sua série de pinturas em 2004. No entanto, não sabemos ao certo se isso

provém originalmente de Gilberto ou de Jussara, porém, destacamos que, como ambos trabalharam em parceria profissional durante anos, inclusive nessa cruz, talvez isso tenha advindo de uma pesquisa artística coletiva.

Figura 121 - Comparativo entre a Cruz de Jussara Guimarães e os Orixás de Gilberto Pegoraro.

Fonte: Acervo do pesquisador.

No dia 14 de outubro de 1999, a Comissão Técnica de Relatórios e Sugestões para Tombamento de Bens Municipais de Criciúma, por intermédio da presidente Sayonara E.L. Meller, elaborou um ofício destinado à Secretaria de Administração Municipal, sugerindo a salvaguarda da cruz - algo que se repetiu no dia 28 de

dezembro de 1999. Já em 12 de abril de 2000, a Fundação Cultural de Criciúma, em consequência de uma reunião com a comissão, concedeu parecer favorável ao tombamento: “não apenas por valor artístico/estético, mas por seu valor sacro, a Cruz [...] elaborada por uma artista de renome latino-americano da arte cerâmica, remete a vivência da fé cristã, fazendo parte do patrimônio religioso de Criciúma”[45].

Meses depois, em 20 de novembro de 2000, o prefeito municipal Décio Góes escreveu uma carta de próprio punho aprovando a continuação do processo de patrimonialização do monumento. No ano seguinte, em 13 de agosto de 2001, o Secretário de Administração Municipal Laércio Silva, enviou uma notificação ao pároco da Igreja São Paulo Apóstolo sobre a tramitação do tombamento da cruz, algo que se repetiu em 29 de agosto de 2001, com o Bispo Diocesano de Criciúma Dom Paulo Antônio de Conto. Contudo, em 04 de setembro de 2001, os religiosos responderam a notificação por meio de ofício, acusando a necessidade de se ouvir a comunidade para emitir um parecer definitivo: “deve-se respeitar a opinião das pessoas e comunidades, [...] nada melhor, dentro de uma democracia, escutar [todos] os participantes”[46].

Mais tarde, no dia 25 de agosto de 2003, Laércio Silva expediu um novo documento de notificação ao Bispo sobre o andamento do processo. Em 09 de setembro do mesmo ano, Dom Paulo se colocou favorável à efetivação do tombamento: “a Diocese de Criciúma não interpõe nenhuma objeção quanto a isso”[47]. Finalmente, em 26 de março de 2004, o tombamento da cruz foi homologado a partir do decreto municipal nº 240/SA/2004 e inscrito no Livro do Tombo Histórico. Em seu inventário, a produção é detalhada quanto a sua função sacra e aos materiais utilizados.

Quanto ao acesso à cruz, atualmente, ele é gratuito, mediante horário de funcionamento da paróquia: segunda-feira (13h30 às 17h30), terça a sexta-feira (8h às 11h30 e 13h30 às 17h30), sábado (8h às 11h30) e em horários específicos de missas e celebrações. Todavia, o monumento, assim como a Igreja, pertence à Diocese de Criciúma, caracterizando-se enquanto patrimônio privado da organização

---

[45]Trecho extraído do documento do Parecer da Comissão Técnica de Relatórios e Sugestões para Tombamento de Bens Municipais da Prefeitura Municipal de Criciúma, assinado pela relatora Sayonara E. Lentz Meller em 12 de abril de 2000.

[46]Trecho extraído do Ofício da Diocese de Criciúma, em resposta ao Secretário de Administração Municipal Laércio Silva, assinado em 04 de setembro de 2001, pelo Bispo Dom Paulo Antônio de Conto.

[47]Trecho extraído do Ofício da Diocese de Criciúma, em resposta ao Secretário de Administração Municipal Laércio Silva, assinado em 09 de setembro de 2001, pelo Bispo Dom Paulo Antônio de Conto.

religiosa. Importante frisar ainda que a Igreja São Paulo Apóstolo não é tombada, isso apenas ocorreu com a cruz que está no seu interior.

Ao investigarmos esta produção, algumas questões nos fizeram problematizar esse caso, como: quais são os aspectos que influenciam a validação de uma produção artística contemporânea enquanto patrimônio cultural? Ou, até que ponto uma cruz tombada dentro de uma igreja católica é acessível a todas as pessoas?

Nathalie Heinich (2019) - no artigo intitulado *A Fabricação do Patrimônio Cultural* – percebeu, a partir de mais de 40 horas de entrevistas com especialistas, em sua pesquisa sobre a administração francesa do patrimônio em 2004, que os critérios utilizados por eles para listar, descrever, selecionar e estudar bens com potencial patrimonial se relacionavam a cinco valores básicos e intrínsecos:

> (1) o valor de autenticidade, referindo-se à integridade do vínculo entre o estado atual do objeto e sua origem. Esse valor é uma condição absoluta, presente em qualquer caso: pode ser considerado o próprio âmago do patrimônio; (2) o valor de antiguidade, referindo-se à duração do vínculo com a origem: absolutamente relevante a uma concepção mais tradicional ou de senso comum, relativamente relevante a uma concepção mais científica; (3) o valor de raridade, referindo-se ao pequeno número de itens existentes em uma mesma categoria: mais relevante a uma concepção tradicional ou de senso comum, enquanto a abordagem científica pode valorizar um item por seu pertencimento a uma série; (4) o valor de beleza, qualquer que seja o seu critério: harmonia, simetria, elegância, adornos sofisticados etc. (relevante a uma concepção tradicional ou de senso comum); ou tipicidade, perfeita correspondência com as propriedades da categoria (relevante a uma abordagem científica); (5) o valor de significação, referindo-se à capacidade de transmitir um significado, de simbolizar algo, de aceitar comentários, interpretações, etc.: mais relevante a uma abordagem científica (HEINICH, 2019, p. 180).

Portanto, se aplicarmos estes valores ao tombamento da cruz de Jussara, poderíamos considerar que:

a) no que tange a autenticidade, antiguidade e raridade, o processo de salvaguarda da produção se iniciou aproximadamente quatro anos após a sua conclusão, não conotando caráter histórico ou enquanto herança de outras gerações. Ou seja, trata-se de um monumento com curto espaço temporal entre criação e reconhecimento, porém, classificado, em sua integridade, enquanto significativo exemplar sacro de representação da fé cristã criciumense. Apesar de ser o principal símbolo do cristianismo e ser reproduzido em grande escala ao redor dos quatro cantos do mundo, neste caso, a Cruz da Igreja São Paulo Apóstolo é singular em sua composição artística. Jussara se apropriou de elementos tradicionais religiosos e, a

partir de suas pesquisas com cerâmica artesanal em seu ateliê, produziu uma nova versão de algo que se tornou único para o seu entorno, se conectando com o que Heinich (2009, p.161) chama de objeto-fetiche: isto é, que “não é substituível por algum outro da mesma categoria” e é, inclusive, a “insubstituibilidade dos seres presentes ao longo da cadeia na qual circula o fetiche – o doador, o objeto, o portador – que garante o seu estado de fetiche”.

b) no que se refere à beleza e significação, os documentos do processo de tombamento enalteceram Jussara como um dos grandes nomes da arte latino-americana e de extrema importância no desenvolvimento da arte e da cultura na região do extremo sul catarinense (algo que dialoga com as respostas de todos os entrevistados dessa pesquisa). Entretanto, os registros destacaram erroneamente que a artista é natural de Criciúma, algo que não se faz verdade, já que Jussara é de Porto Alegre e migrou para a região na década de 1970. Ademais, apesar da cruz ser exaltada por suas qualidades decorativas em seu inventário, é nas relações filosóficas, religiosas e simbólicas que foram expostas as suas principais características: as passagens bíblicas (trajetória de Jesus Cristo na Terra), os fundamentos do Cristianismo (Eucaristia, a palavra de Deus etc.), os temas católicos (crucificação, Parusia, liturgias, Apocalipse etc.) e os personagens (Jesus, Apóstolos etc.). Foi também na hermenêutica que os envolvidos no processo de tombamento buscaram referências para expor os atributos qualitativos do respectivo bem. Importante ressaltar que cinco outros patrimônios culturais de Criciúma – conforme exposto no quadro 3 anteriormente - são igrejas, capelas e/ou grutas católicas que foram submetidos a critérios pautados nessa mesma lógica interpretativa dos textos bíblicos. No juízo estético, pautado pelo gosto subjetivo, porém, coletivo de “beleza”, a cruz foi aclamada enquanto singular exemplo da estética tradicional católica. Heinich (2019, p.182) expõe que:

> [...] beleza pode ser definida por conformidade com as regras aceitas (regime de comunidade) ou, ao contrário, pela originalidade (regime de singularidade); a autenticidade pode ser encontrada em séries (regime de comunidade) ou individualmente (regime de singularidade); a significação pode ser valorizada na medida em que é acessível a todos (regime de comunidade) ou, ao contrário, na medida em que é esotérica (regime de singularidade). É por isso que a raridade, juntamente com o seu contrário, a multiplicidade, é o que poderíamos chamar de “valores ortogonais”, que englobam todos os outros, seja para reforçá-los, seja para enfraquecê-los. Assim, eles pertencem a uma ordem mais geral do que os “registros de valores”: o que eu chamo de “regime” de qualificação – qualificação significando tanto definição quanto valorização. Nessa perspectiva, o “regime

> de singularidade" valoriza tudo o que é raro, fora do comum, único; enquanto seu oposto, o "regime de comunidade", valoriza o múltiplo, o padrão, o convencional. Notemos que a noção de monumento está fortemente ligada ao "regime de singularidade" (já que seu padrão é a obra prima, o artefato excepcional), enquanto a noção de patrimônio pertence ao "regime de comunidade" (já que pertence a uma comunidade).

O Sistema Nacional de Cultura, exposto no artigo 216 da Constituição Federal de 1988, sob Emenda Constitucional nº 71 de 2012, garante a universalização do acesso e fomento à circulação de conhecimento dos bens culturais. Partindo dessa lógica, um bem tombado dentro de uma igreja católica nos faz refletir pelo viés da identificação social e do acesso deste a todos os públicos.

De acordo com Percival Tirapeli (2020, p.79), o "patrimônio religioso nos cenários mundial e nacional tem relevância por sua abrangência temporal, cultural e sua influência no modo de vida das sociedades". Assim, segundo o autor, no Brasil é comum encontrarmos estes bens vinculados a vilas coloniais e lugares de desenvolvimento da cultura, "a exemplo de estilos artísticos de arquitetura, pintura e de memória dos períodos coloniais e imperiais" (TIRAPELI, 2020, p.79). Entretanto, a cruz de Jussara não compartilha desse exposto, pois trata-se de uma produção artística contemporânea, tombada enquanto patrimônio histórico e interpretada, em sua sacralidade, como significativa representação da identidade cultural local.

Atualmente, templos de religiões variadas vêm se desenvolvendo de forma crescente na cidade, tanto é que ao passarmos de carro pelas principais vias de Criciúma, conseguimos identificar: Centro de Umbanda, Igreja Presbiteriana, Terreiro de Candomblé, Mesquita, Igrejas Evangélicas, Sinagoga, sede de Sukyo Mahikari, Igreja Metodista Wesleyana, templos Pentecostais, Centros Espíritas, Igrejas Católicas, Comunidade Luterana, organizações Maçônicas, Congregação de Testemunhas de Jeová, casas de Seicho-No-Ie, Associação Zodiacal etc. Isto é, jamais se teve uma diversidade religiosa tão grande quanto na atualidade, apesar do domínio cristão ainda ser potencialmente abrangente. Contudo, seria uma incógnita supor se o monumento seria ou não tombado na atualidade, pelo advento do crescente número de representantes de outras religiões dentro da Câmara de Vereadores, Prefeitura Municipal e da própria Fundação Cultural. Porém, da mesma maneira que há uma significativa parcela de representantes conservadores eleitos nos municípios da região (estes que iniciam, oficializam e homologam os processos de

patrimonialização), dificilmente há quem possua formação acadêmica na área de cultura, arte, história, patrimônio ou área equivalente[48].

Observe, à título de exemplo, a lista de presidentes da Fundação Cultural de Criciúma ao longo de 1993 e 2020:

Quadro 4 - Lista de Presidentes da Fundação Cultural de Criciúma (1993-2020).

Presidente	Mandato	Profissão
Henrique Packter	15/03/1993 – 11/04/1996	Oftalmologista
Julio Cesar Lopes	11/04/1996 - 30/12/1996 01/01/1997 – 30/12/2000 10/03/2015 – 06/10/2016 10/03/2015 – atual	Dentista
Edi Balod	01/01/2001 – 18/03/2005	Professor e Artista Visual
Eduardo Loch	18/03/2005 – 03/05/2005	Empresário
Iara Gaidzinski	02/05/2005 – 31/12/2008	Empresária
Sérgio Luiz Zappelini	02/01/2009 – 20/08/2014 20/06/2017 – 22/11/2018	Empresário
Daniel Freitas	21/08/2014 – 01/02/2015	Empresário
Jorge Davi Silva	07/10/2016 – 31/12/2016	Empresário
Arleu da Silveira	21/11/2011 – 31/01/2012 05/01/2017 – 19/06/2017	Químico

Fonte: Fundação Cultural de Criciúma.

Dos nove presidentes, apenas um deles é vinculado a cultura: o professor e artista Edi Balod. Foi em sua gestão (2001-2005), inclusive, que o tombamento da cruz foi homologado. Todavia, em entrevista concedida em 2020, o ex-presidente da Fundação disse que não participou da comissão que instaurou os processos de salvaguarda da produção de sua amiga Jussara Guimarães e que coube à Secretaria de Administração e Recursos Humanos a efetivação do processo - conforme exposto na lei nº 3700 de 14 de outubro de 1998. À vista disso, refletimos: como empresários, químicos, dentistas e oftalmologistas veem o patrimônio cultural da cidade?

Em 2019, a Prefeitura Municipal de Criciúma publicou o Edital de Pregão Presencial nº 270/PMC/2019, com o objetivo de contratar uma empresa para a execução de pinturas artísticas em viadutos, elevados, muretas e muros da cidade.

[48]O mandato atual da Câmara de Vereadores de Criciúma (2017-2020) é composto por três empresários, dois pastores evangélicos, um analista de recursos humanos, um bioquímico, uma oceanógrafa, um metalúrgico, dois servidores públicos, uma professora, um autônomo, um advogado, um analista técnico em Gestão Pública e um aposentado, sendo estes, um mestre, oito graduados, cinco com ensino médio e dois com ensino fundamental. A maioria dos vereadores – quinze dos dezesseis totais - são vinculados a partidos de centro-direita (MDB, PSDB, PSD, PP e Republicanos) e de direita (PSL e PL), em que muitos deles, compartilham, em seus discursos, ideias que vão ao encontro do conservadorismo. O prefeito municipal (PSDB) é empresário do ramo da comunicação e técnico em cerâmica, já o vice prefeito (PSD) é jornalista e redator (dados retirados do site oficial da Prefeitura Municipal de Criciúma e Câmara de Vereadores).

Com uma planilha orçamentária de R$55.500,00 reais, o edital previu a “execução de serviços de pintura artística/muralista/decorativa com arte abstrata (Estilo Romero Britto), com formas geométricas em equipamentos públicos” (CRICIÚMA, 2019, p.10), o que causou incômodo e indignação da classe artística da região.

Figura 122 - Sérgio Honorato. Sem título, 2019. Nanquim s/ papel, 21 x 29 cm. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Sérgio Honorato publicou, em suas redes sociais, uma ilustração ironizando a situação, conforme figura 122. Em entrevista concedida em 2019, ele comentou:

> Esse é o jeito que a nossa cidade trata a arte e a cultura daqui, então é por isso que muitas vezes os artistas vão embora daqui ou se negam a expor em Criciúma de novo. Porque nós ficamos chateados com a forma que a arte, e

> a cultura, é tratada na nossa região. [...] Aquilo ali é um reflexo do que eles pensam da cultura da cidade (HONORATO, 2019, p.15).

No dia 17 de setembro de 2019, segundo o site do Tribunal de Contas do Estado de Santa Catarina[49], foi homologada a contração dos serviços previstos no edital do pregão.

Alguns dias antes, no dia 13 de setembro de 2019, segundo o Portal TNSul.com[50], na *31ª Festa das Etnias* (organizada pela Fundação Cultural de Criciúma), o Grupo Artístico e Cultural Afro-Brasileiro *Et. Op*, da etnia negra da cidade, foi impedido de apresentar o espetáculo *Presença e invisibilidade do negro no Sul Catarinense* no horário previsto na programação oficial (22h20). A apresentação do grupo de dança *Mana Ma Ohi* do Chile, que aconteceria as 21h50, acabou atrasando e os organizadores sugeriram que o *Et. Op* reagendasse sua atração ou entrasse no palco por volta das duas horas da manhã. Algo que revoltou os integrantes do grupo, que já estavam no local desde as 21h. Entretanto, o grupo subiu ao palco por volta das 00h30, como forma de protesto e na tentativa de explicar o ocorrido ao pequeno grupo de expectadores que estavam presentes no momento. Durante a organização das explicações e de uma possível retomada do espetáculo, os microfones foram desligados pela organização da festa, impossibilitando a arguição dos integrantes - atitude que gerou muita discussão. Com o ocorrido, o Grupo *Et. Op* decidiu não se apresentar. O movimento negro de Criciúma emitiu uma nota de repúdio à festa:

> [...] Consideramos um desrespeito com o trabalho do Grupo e caracterizamos como RACISMO a forma como o Grupo foi recebido naquela noite pela organização do evento. O racismo há séculos tem incidido sobre a população negra criciumense, e mais uma vez deixou marcas na vida de nossas crianças e de nossos jovens (TNSUL, 2019, p.1).

Em 21 de novembro de 2018, o portal 4OITO[51] estampou a seguinte manchete: *Peça polêmica derruba presidente da Fundação Cultural*. Dias antes, uma exposição, feita de forma independente pelos acadêmicos do curso de Artes Visuais da UNESC, foi apresentada na Casa da Cultura Neusa Nunes Vieira no centro de Criciúma. Foi

---

[49]Disponível em: <http://servicos.tce.sc.gov.br/sic/home.php?idmenu=municipio&menu=governolicitacao&nu_ano=2019&id_modalidade=6&id_processo=1605415> Acesso em: 09 nov. 2020.

[50]Disponível em: <https://tnsul.com/2019/geral/movimento-negro-emite-nota-de-repudio-festa-das-etnias/> Acesso em: 10 nov. 2020.

[51]Disponível em: <https://www.4oito.com.br/noticia/peca-polemica-derruba-presidente-da-fundacao-cultural-7884/> Acesso em: 10 nov. 2020.

então que uma produção em específico causou frisson na Câmara de Vereadores na época: uma escultura que expunha um pênis. O vereador Pastor Jair Alexandre do PSC repudiou a mostra e alegou cunho pornográfico, sendo sugerido, ainda, uma espécie de “pente fino” em outros espaços públicos, como a biblioteca municipal, no intuito de promover classificação indicativa do exposto. O presidente da Fundação na ocasião, o empresário Sérgio Zappelini, disse que não tinha conhecimento sobre a produção no primeiro momento e, a partir da polêmica, sugeriu que a peça fosse separada e anexada em uma sala com sinalização:

> Estive na Bienal e tem diversas peças de 14 e acima de 18 anos. Tomando esse mesmo modelo, a peça não estava mais na exposição e colocamos naquela sala. Não podemos censurar. Há um conceito da exposição, mas essa peça apareceu na sexta depois do horário. Toda exposição tem conversa dos artistas com os convidados do vernissage. Sempre abrimos espaço e não questionamos o tema. Nesse caso houve um pouco de excesso do artista e excesso também dos vereadores que fizeram muita confusão de algo que já tínhamos liberado. Temos um espaço público no qual o artista se sente à vontade para fazer o que quer, mas não pode expor qualquer coisa que possa ofender as pessoas. Mas devemos levar em conta que desde a Renascença há pênis para todo lado e gente pelada para todo lado” (ZAPPELINI *apud* OLIVEIRA, 2018, p.1).

Por esse e outros motivos, o prefeito municipal Clésio Salvaro optou pelo desligamento de Sérgio da função, às vias da reinauguração do Centro Cultural Jorge Zanatta, após seu incêndio de 2017.

Meses antes, no dia 5 de janeiro de 2018, a Câmara de Vereadores de Criciúma homologou a lei nº 7.161, que “proíbe o acesso de crianças e adolescentes em exposição de obras de arte e eventos que contenham nudismo, pornografia, zoofilia e conteúdo libidinoso” (CRICIÚMA, 2018, p.1). Com autoria do vereador Salésio Lima do PDT – analista técnico em Gestão Pública - a lei ordinária prevê a obrigatoriedade de sinalização da classificação indicativa dos eventos artísticos, além de multa de cem a mil reais, interdição do estabelecimento e a cassação da licença de funcionamento do espaço que descumprir o documento.

À cerca dessas e outras situações, Aurélia Regina de Souza Honorato – professora-coordenadora do curso de Artes Visuais da UNESC - comentou:

> A arte incomoda Criciúma, porque, da mesma forma, incomoda o mundo, porque a arte ela faz pensar. Assim como a filosofia, a história. Porque não dá para ser artista sem pensar o mundo. Não dá para ser um produtor de arte ou ator, um músico, sem abrir o peito e pensar a vida. Não tem como gente! Então, se é para ser um mero reprodutor de ideias de alguém que me diz o

> que é para fazer, não vou ser artista. Então a arte incomoda mesmo. E como ela incomoda, ela está sendo rechaçada, censurada cada vez mais. É um perigo (HONORATO, 2020, p.11).

Em diálogo, o artista criciumense Alan Cichela frisou (2019, p.11):

> Tudo que a gente percebeu de conquista, a gente foi perdendo e isso se mostrou muito latente com o incêndio que aconteceu na Fundação Cultural de Criciúma, no Centro Cultural Jorge Zanatta. Eu acho que foi derradeiro, foi latente o quão colocado de lado a arte é aqui. [...] Dá para perceber que bateu uma depressão nos artistas da região.

Já para Bel Duarte (2019, p.19), Criciúma ainda é constituída de costumes provincianos, de pessoas, em sua maioria, que possuem “uma mente muito fechada” para aquilo que foge as suas noções de arte. Em sua perspectiva, o decorativo, a religião e o artesanato são parâmetros de interpretação que compõem o senso comum da região, dificultando o trabalho dos artistas contemporâneos que buscam conceitualizar, problematizar e/ou vislumbrar novas possibilidades em torno da arte contemporânea.

Conforme exposto, o processo de tombamento da cruz da Igreja São Paulo Apóstolo destacou o monumento em seu caráter ornamental, condição que também influenciou outros artistas da região, além de Jussara. Simone Milak, Malu Dal Pont, Helen Rampinelli e João Miot dividem as suas produções em dois sentidos: os trabalhos comerciais (vendáveis e decorativos) e os poéticos (aqueles que são frutos de pesquisas teórico-filosóficas, que estão nas exposições e que buscam expor as ideias conceituais do artista). O primeiro tem mais procura pelo público do que o segundo. Isso remete-se a condição financeira do artista, da dificuldade de poder viver a partir do ofício na região. Simone Milak (2020, p.11-12) mencionou que:

> [...] a produção comercial que movimenta, que sustenta o ateliê financeiramente. [...] O que alimenta um, alimenta o outro na minha produção. A única diferença é que na questão comercial, eu tenho que pensar na técnica porque tem que ter um trabalho apresentável e ter retorno financeiro. Então, vou pensar em técnica, vou pensar em acabamento, vou pensar em várias coisas porque é um produto, ele precisa ser viável e precisa me dar um retorno financeiro. No trabalho conceitual, eu vou atrás daquilo que eu quero expressar e não me importa como, eu posso por exemplo tentar errar a técnica para conseguir o efeito que eu preciso, sabe?

Em Meleiro, Malu Dal Pont criou uma alternativa à dificuldade de manter sua renda enquanto artista: a loja online *Filhas de Maria*. Junto de sua mãe, começou a compor artesanatos decorativos e vendê-los nas redes sociais, criando uma espécie

de comércio virtual. À vista disso, a artista explanou: “é uma alternativa que eu e a minha mãe começamos, para ter um dinheiro extra, sabe? Porque mesmo com emprego, a gente precisava de dinheiro... todo mundo precisa” (DAL PONT, 2019, p.12).

Em contrapartida, a professora e produtora cultural Amalhene Basse Reddig apontou que um dos principais problemas da circulação e do mercado da arte na região é o gerenciamento de carreira dos artistas. “Eles não conseguem botar preço em nada. Eu só conheço dois que colocam preço e o restante diz: eu não sei”, explicou Reddig (2020, p.18). Para ela, a dificuldade de precificar e divulgar as produções caminham de forma paralela na região. Alguns artistas preferem doar a vender: “eu não sei se é uma ingenuidade, se é um medo, se é humildade ou se é uma deficiência mesmo” (REDDIG, 2020, p.18). Ela argumenta que compreende a dificuldade de quem produz nesse aspecto, justamente pelo pensamento racional da venda ser diferente da condição do pensamento do criador. Há um apego, uma afetividade e uma preocupação para além do comércio, que afasta a intencionalidade comercial do artista, já que seus interesses estão voltados ao processo imersivo de pintar, esculpir, escrever, desenhar, fotografar etc. “O mercado de arte na região é pobre, ainda está pautado na ideia de um artista que é amigo do arquiteto ou do engenheiro e designer, e eles têm um grupo que se fecha ali e se defende” (REDDIG, 2020, p.18). Nesse sentido, a professora comentou que há uma noção primeira de se iniciar uma ideia de precificação, como a partir do que foi gasto com materiais, da quantidade de tempo de produção e os aspectos técnicos de cada trabalho, porém, ela sente “que [alguns] não querem vender mesmo, só querem fazer” (REDDIG, 2020, p.19).

Isso dialoga com outro problema: o acesso às produções. Simone Milak, Bel Duarte, Edi Balod e Helen Rampinelli possuem ateliês privados e espaços para receber o público. Alexandre Rocha e Sérgio Honorato produzem em seus espaços particulares, entretanto, estes mesmos lugares não são usados como local de comercialização de trabalhos. Já Alan Cichela, Angélica Neumaier, Daniele Zacarão, João Miot, Leticia Cardoso, Mahira Silveira, Malu Dal Pont, Odete Calderan, Rosangela Becker e Silemar Silva, não possuem ateliê ou espaço específico para receber o público. A família de Salvio Daré e Jorge Ferro, não possuem lugares específicos para exposição de produções dos artistas, a não ser alguns trabalhos que pertencem a museus e colecionadores e que são utilizados em exposições institucionais de forma coletiva. Alguns monumentos de Jussara Guimarães e Gilberto

Pegoraro podem ser acessados de forma gratuita em espaços públicos de Criciúma. Berenice Gorini se aposentou e não possui galeria ou ateliê próprio, porém, há trabalhos em importantes museus – como o MASC - bem como algumas esculturas que pertencem ao acervo da Prefeitura Municipal de Criciúma, que estão expostas na Galeria de Arte Octávia Búrigo Gaidzinski atualmente. Conforme colocado no capítulo anterior, há apenas uma galeria particular para comercialização de produções artísticas na região do extremo sul catarinense: a Helen Rampinelli Galeria Ateliê – também em território criciumense.

A professora Amalhene complementa que poucos artistas da região se inscrevem nos editais de arte e cultura: “eles não leem o edital, eu acho. Eles não se sentem encorajados a escrever a proposta, a botar as ideias num texto, defender essa produção, argumentar” (REDDIG, 2020, p.22). Ela cita ainda que há muitos artistas com grande potencialidade e com pesquisas interessantes, entretanto, há uma resistência em se falar sobre a sua própria produção. Aspecto este que incomoda Amalhene, justamente pela condição contemporânea de institucionalização da arte: “vai passar por uma equipe de curadores, portanto, minimamente você tem que fazer uma defesa daquela tua produção artística e eles não fazem” (REDDIG, 2020, p.22).

Para Heinich (2014b, p.379), a mediação (palavras ditas ou escritas) se tornou algo essencial, já que a “relação direta entre espectadores ordinários e a obra se torna cada vez mais difícil” na contemporaneidade. Segundo a autora, existem as seguintes categorias de mediação, no que tange a institucionalização da arte:

> Pode tratar-se de profissionais, como curadores, críticos de arte, donos de galerias, peritos, historiadores da arte e também moldureiros, transportadores, corretores de seguro, restauradores, gráficos, elétricos, arquitetos de exposições, assistentes, palestrantes e, eventualmente, fotógrafos; [...] podem ser instituições, como galerias, museus, centros de arte; [...] podem ser objetos, como molduras, iluminação, luvas, termômetros, hidrômetros, etiquetas, revistas de arte, livros, fotografias, catálogos, arquivos, contratos e – para não esquecer o mais importante – as paredes de galerias e museus; [...] podem ser palavras, como a assinatura do artista em cada obra, o nome de um grupo novo, o nome de um gênero novo, nomes de galerias e museus, panfletos, artigos, livros, teses, contratos jurídicos entre uma galeria e o artista, entre o museu e um colecionador particular que possui uma obra; [...] podem ser imagens e suas reproduções. E podem ser números, a exemplo das datas das obras e seus preços. Uma última categoria de mediações precisa ser acrescentada à lista: as representações mentais específicas às várias categorias de atores (HEINICH, 2014b, p.379-380).

De acordo com ela, sem essas mediações, nenhuma produção sai do ateliê do artista e encontra o seu caminho na história da arte sozinha: “assim que alguns dos critérios necessários para identificar uma obra de arte como tal estiverem ausentes, as mediações necessárias para seu credenciamento artístico se tornam mais ponderáveis e, portanto, mais demoradas”, completou Heinich (2014b, p.380). Quanto mais densa e afastada do senso comum for a produção artística, “mais necessárias se tornam as mediações entre a obra e o público em geral” (HEINICH, 2014b, p.380).

Em contrapartida, os artistas ouvidos nesta dissertação criticaram duramente os editais e ações destinados à promoção da cultura e arte na região, apontando, principalmente, problemas relacionados a inacessibilidade, burocracia, baixa remuneração, valorização artística etc. Entretanto, deixaram claro que algumas dessas iniciativas oportunizaram significativos marcos no currículo profissional de cada um deles. A crítica se dá ao modo em que são regidos e compostos atualmente, reduzindo cada vez mais o número de contemplados e premiações, moldando formatos expositivos e restringindo a criação artística. Sendo assim, resolvemos analisar a última proposta da Fundação Cultural de Criciúma: o Edital Cultura Criciúma nº 001/2020.

O documento visou contemplar 70 iniciativas culturais em formato de vídeo, como medida emergencial durante a pandemia do novo Coronavírus[52]. Em sua primeira página, explicitou os objetivos:

> a) Manter, dentro das possibilidades da atual pandemia, a produção cultural local, através de financiamento público a propostas culturais de artistas do Município de Criciúma; b) Utilizar recursos do Fundo Municipal de Cultura de Criciúma para fomentar projetos culturais, em meio virtual, através das plataformas digitais ou atividades que não promovam aglomeração, durante a Pandemia do COVID-19; c) Incentivar a troca cultural entre artistas e sociedade civil de Criciúma, como uma ação de política pública que promova, afirme e fortaleça as comunidades, seus saberes e fazeres. d) Estimular o desenvolvimento e o aprimoramento de produções, obedecendo as normas de saúde e segurança previstas nos decretos municipais e estaduais inerentes à pandemia instalada; e) Colaborar com a política de transparência e democratização do acesso de artistas e produtores ao financiamento público; f) Aproximar os artistas do município de Criciúma ao público local (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CRICIÚMA, 2020, p.1).

[52]O edital previu premiar iniciativas culturais nas seguintes áreas: Artes Visuais (10 projetos), Música (14 projetos), Dança (10 projetos), Teatro (10 projetos), Cultura Popular (10 projetos), Cultura Digital (5 projetos), Livro/Literatura (5 projetos), Audiovisual (5 projetos) e Patrimônio (1 projeto) - totalizando R$135.000,00 em recursos.

Os vídeos selecionados deveriam ser produzidos, com duração fixada em, no mínimo, 30 e, no máximo, 60 minutos cada um deles. O período de inscrição foi de 01 a 26 de junho de 2020, de forma online e gratuita. Cada premiado recebeu, individualmente, R$1.928,57. A Comissão de Avaliação foi composta por seis avaliadores (3 membros do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Criciúma, 1 representante do poder público municipal e 2 pessoas da sociedade civil, indicadas pela Fundação Cultural de Criciúma e pelo Conselho Municipal). Os critérios de avaliação foram os seguintes: inovação da proposta, diversidade de linguagens, viabilidade técnica de execução e diversidade da criação artística e das propostas - sendo empregados, individualmente, a média de 0 a 6 pontos cada um deles[53]. A Fundação se absteve da disponibilização de qualquer equipamento para a realização das propostas. No que se refere a prestação de contas, o edital se comprometeu em promover uma oficina de orientação sobre os exigidos: entrega de um envelope físico contendo um DVD ou pen drive com o vídeo apresentado (com créditos e logos indicados pela Fundação e menção sobre o Fundo Municipal de Cultura), nota fiscal e Termo de Colaboração original assinado, sequenciado e paginado conforme exposto no documento. Por fim, não foi aberta a possibilidade de tirar dúvidas via telefone ou presencialmente, apenas por e-mail.

À vista disso, artistas da região alegaram prazo curto para a organização de todos os detalhes burocráticos exigidos no edital, bem como dificuldade em adaptar trabalhos já prontos em formato de vídeo ou de cria-los exclusivamente para o exposto, levando em consideração as mudanças bruscas sofridas pelo isolamento social em decorrência da pandemia do novo Coronavírus. Críticas às reduções de valores das premiações individuais acirraram as discussões na época. Fatos que resultaram em poucas inscrições de artistas visuais, contemplando apenas 7 propostas das 10 destinadas à área - algo similar aconteceu no mesmo edital na edição de 2019, que teve apenas uma inscrição em Artes Visuais. Isso nos leva a interpretar que, tomando em consideração a crítica da professora Amalhene e as falas dos artistas analisados, nem sempre o artista é acomodado ou deixa de participar e procurar maneiras de divulgar sua produção; às vezes os próprios documentos e a

[53]No preenchimento do formulário, cada candidato precisou encaminhar uma foto sua para divulgação, CPF/CNPJ, comprovante de endereço atual (entre abril e junho de 2020), comprovante de endereço de dois anos atrás (entre abril e junho de 2018), portfólio e RG, além de descrever, em 20 linhas, a proposta de sua ação, disponibilizar um link com uma prévia de 2 minutos do vídeo, apresentar o currículo profissional e seus dez principais trabalhos e suas redes sociais.

falta de formação de gerenciamento de carreira e orientações para editais criam, também, situações que afastam os artistas de determinadas ações culturais.

Além do mais, de forma geral, a maioria dos entrevistados também apontou que a falta de visibilidade, reconhecimento e respeito ao artista ainda são grandes obstáculos no desenvolvimento de propostas da classe artística na região do extremo sul catarinense. Por exemplo, Sérgio Honorato falou sobre a destruição de um de seus mosaicos no *Estádio Heriberto Hülse* em Criciúma:

> Eu tinha algumas obras de mosaico na cidade como um tigre no campo do Criciúma, [...] projetado por mim e desenvolvido por mim e mais 30 pessoas, inclusive foi descerrado uma placa comemorativa junto ao prefeito e a primeira-dama na lateral de uma parede do campo. Assim que trocou a diretoria do Criciúma, sem aviso prévio nenhum e sem consultar ninguém, o presidente do clube mandou um pedreiro subir num andaime, num "jaú" como eles chamam. O "cara" veio com uma talhadeira arrancando esse mosaico. Jogaram numa lixeira, numa caçamba, passaram massa corrida, pintaram de branco e deixaram a parede branquinha como era original. Depois com isso, as pessoas ficaram cobrando: "Cadê o tigre? Cadê o tigre que os torcedores gostavam de fotografar?". [...] Depois de muita insistência e de muitas ligações feitas para o clube, eles de saco cheio e sem saber o que fazer para dar desculpa, começaram a me culpar... o artista. Então, se perguntar: "o que aconteceu com o tigre?", [eles irão dizer] "Ah, o artista mandou arrancar". Como se eu tivesse esse poder de arrancar uma obra minha de uma parede [...] e que eu tinha o maior orgulho (HONORATO, 2019, p.14).

Chateado ao tocar nesse assunto, Honorato comentou que, por sucessivas situações de desrespeito com a sua produção, criou "uma espécie de blindagem contra Criciúma", em que tenta, de todas as formas, não se deixar atingir com o que a cidade rotula ou desconsidera em seus trabalhos (HONORATO, 2019, p.15). Para ele, é motivo de orgulho ter a aceitação e a valorização de pessoas de outros estados e até de outros países, pessoas que realmente demonstram gostar de seus trabalhos. "Eu recebo muito mais reconhecimento da minha arte de gente que eu nem conheço, [...] do que da minha própria cidade. E é a velha máxima que se repete: o santo de casa não faz milagre", comentou Sérgio (HONORATO, 2019, p.16).

Angélica Neumaier, Silemar Silva e Simone Milak disseram que em algumas exposições coletivas em espaços públicos da cidade, tiveram determinados problemas: produções manuseadas indevidamente, modificadas do seu local de origem durante o período das mostras, danificadas pelo sol, etiquetagem extraída, embalagens indevidas na devolução etc. Simone desabafou, se referindo a Galeria de Arte Octávia Búrigo Gaidzinski: "não tem pessoas especializadas para estarem cuidando. [...] No dia que eu fui pegar o meu trabalho, a galeria estava com um monte

de poeira no chão, ou seja, sinal que não teve visitação, que não teve cuidado com nada e é muito triste ver isso” (MILAK, 2020, p.15).

Para Alexandre Rocha, a visibilidade é uma consequência da dedicação do artista com o seu trabalho, porém, a “precariedade de espaços de exposição que nós praticamente não temos ou temos poucos” é um dos obstáculos mais árduos que a classe artística enfrenta na região (ROCHA, 2020, p.9). Rocha explanou que foi pelas iniciativas e luta de artistas, como Jussara Guimarães e Edi Balod, que houve movimentação da cultura ao longo dos anos. “No Sul de Santa Catarina nunca foi fácil ser artista, nunca foi fácil porque nós temos um problema [...] da aceitação do artista regional”, esclareceu Alexandre (2020, p.10). Em sua perspectiva, há uma espécie de preconceito que afasta o interesse das pessoas da região pela própria produção local e que, consequentemente, torna as trajetórias desses atores cada vez mais complexas e difíceis:

> Às vezes era muito mais fácil um nome com algum charme a mais de fora, com visibilidade e com publicidade, ganhar apoio e aceitação do que um artista daqui. As pessoas insistem em frases de jargões consagrados, nós que preservamos as memórias, tradições, o folclore, o ponto de vista cultural assim, nós nos deparamos com coisas que deveríamos derrubar. Pois são algumas coisas que criam vícios no meio social, porque se baseia naquela frase, naquela tradição para justificar atitudes: [...] “o artista só vai ficar famoso quando morrer”. [...] Nós temos que dizer para as pessoas que a arte é uma coisa para ser vivida atualmente, na atualidade e nesse tempo: na contemporaneidade! [...] Nós aqui temos quase um vácuo, porque nós não desenvolvemos o reconhecimento daqueles que se dedicaram as artes. Nós apenas percebemos que, tanto do ponto de vista da sociedade ampla, dos poderes estabelecidos, eles não encontram, não dedicam, não veem tanta importância na arte. A arte acaba sendo uma “sociedade” em que as pessoas lutam para sobreviver, para ter um emprego, para construir a sua casa e muitas vezes a arte é uma coisa que caí no campo do segundo plano (ROCHA, 2020, p.15).

Edi Balod expôs que ganhar expressão era o seu maior desafio: “é se projetar em busca de espaços” (BALOD, 2020, p.19). Ele acredita que a falta de interesse das pessoas por arte, é algo que desestimula os artistas e produtores culturais. Além disso, citou que a UNESC é um dos únicos espaços que possibilitam quebrar essa lógica, promovendo ações, exposições e estudos sobre o que é feito por esses atores na contemporaneidade. Porém, Balod se recordou que, quando era professor da mesma instituição, muitas vezes seus alunos não visitavam os espaços de cultura do campus: “o pessoal que chega na universidade, chega em cima da hora e sai em cima

da hora do ônibus e não percebe o que está exposto” (BALOD, 2020, p.19). Esse “olhar automático” incomoda e desanima o artista.

Mahira Silveira mencionou que a falta de incentivo e a burocracia também são pontos a serem levados em consideração. Criadora do projeto Pik Nik Coletivo, projeto independente que reúne arte, cultura e lazer em Criciúma, a artista elucidou que teve inúmeros problemas para realizar as edições do evento: falta de alvarás e autorizações da prefeitura, cobrança de taxas, corte de luz, entre outros fatores. “Criciúma é uma cidade com uma potência bem grande, a gente tem muito artista bom, [...] com produções ótimas, mas, às vezes, para crescer tem que sair daqui” (SILVEIRA, 2020, p.7). No dia em que a entrevistamos, ela confessou que estava com planos de sair de Criciúma e tentar a vida em outra cidade fora de Santa Catarina, pela falta de oportunidades na região e por todas as situações constrangedoras que vivenciou ao longo dos anos. Atualmente, por não conseguir sobreviver financeiramente enquanto artista, Mahira trabalha em outras funções que não tem relação direta com a arte.

Em diálogo sobre a mesma questão, Eduardo Vicente Tasca concordou que a falta de apoio é algo gritante. Para ele, o conhecimento restrito sobre arte das pessoas e dos seus representantes ainda atrapalha o processo de valorização do artista e da produção cultural: “na cabeça dessas pessoas, acham que é só pintura, escultura e pronto. [...] Eu vejo a arte de uma forma embriagante, e quem se embriaga na arte consegue ver a arte, quem não consegue isso, nunca vai ter olhos para a arte” (TASCA, 2020, p.5).

A professora Aurélia destacou que todo projeto artístico na região sempre precisou ser justificado e explicado o tempo todo. Desde o início de sua carreira docente em 1985, ela teve de buscar argumentos para tentar convencer as pessoas das potencialidades da arte. “Não é como uma contabilidade... a contabilidade é óbvia, a arte não, então ela é meio supérflua” para as pessoas (HONORATO, 2020, p.10). Para ela, com a recente onda de conservadorismo que se intensificou no Brasil nos últimos anos, todos os argumentos possíveis para justificar a arte não são mais aceitos e entendidos: “os artistas vão agora fazer projetos que se encaixem às necessidades de quem está exigindo”, ou seja, “vai descaracterizar o trabalho do artista” (HONORATO, 2020, p.10). Entretanto, Aurélia citou que esta realidade não é exclusiva do agora, mas algo que se fortaleceu ao longo da história da cidade.

A partir desses relatos, questionamos: seria a legitimação uma “cruz” do artista? Do que o artista precisa “abdicar” e o que deve “aceitar” para ser legitimado? Para tentarmos refletir com mais propriedade sobre estas inquietações na região do extremo sul catarinense, traremos, a seguir, mais alguns casos de monumentos públicos, trajetórias e produções artísticas.

4.1.1 Deslocamentos biográficos: entre fluxos migratórios, monumentos e os círculos de [re]conhecimento

Em 1978, Gilberto Pegoraro produziu o *Monumento ao Centenário da Imigração Italiana* em Urussanga – conforme figura 123. Nele, percebemos um casal de imigrantes olhando para o horizonte, com o intuito de habitar um mundo novo, a fim de construírem juntos um capítulo significativo em suas histórias. Conseguimos perceber, em nossa interpretação, uma forte influência da produção artística do imigrante italiano Victor Brecheret (1894-1955) em seus traços, bem como a geometrização dos personagens e a simplificação da forma. Parece-nos simbólico ter Brecheret como referência para este monumento, pois Pegoraro sabiamente costurou, de forma estética e representativa, um novo sentido para aquela cena em específico. Assim como os imigrantes representados, Gilberto vivenciou estes deslocamentos territoriais quando migrou de Porto Alegre para Criciúma.

Figura 123 - Gilberto Pegoraro. Monumento ao Centenário da Imigração Italiana, 1978. Concreto, argila e ferro, 675 x 10 x 195 cm [total] e 165 x 16 x 215 cm [escultura] – Urussanga/SC.

Fonte: Acervo de Henry Gourlart.

Com uma parceria entre a Prefeitura Municipal de Urussanga e a associação Rotary Club, o monumento foi financiado e idealizado, desde o seu princípio, para ser um patrimônio. Assim como a cruz de Jussara, Gilberto teve de lidar com as grandes expectativas patrimoniais que se instauraram na cidade. Aos 36 anos de idade, o artista havia recém-chegado ao território catarinense e, em menos de dois anos, já tinha sido submetido à responsabilidade de compor um monumento idealizado como um marco na história da região do extremo sul catarinense. Com interferências múltiplas de várias pessoas, o artista precisou mediar a sua pesquisa poética e a expectação local. Nas figuras 124, 125 e 126, observamos Pegoraro moldando as duas figuras centrais dos imigrantes no chão da garagem municipal em 1978. A escultura foi inaugurada com a presença de várias autoridades, incluindo o vice-governador do estado de Santa Catarina, Marcos Henrique Büechler.

Figura 124 - Gilberto Pegoraro produzindo o Monumento ao Centenário da Imigração Italiana, no chão da garagem da Prefeitura Municipal de Urussanga/SC em 1978 [detalhe 1].

Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Urussanga/SC.

Figura 125 - Gilberto Pegoraro produzindo o Monumento ao Centenário da Imigração Italiana, no chão da garagem da Prefeitura Municipal de Urussanga/SC em 1978 [detalhe 2].

Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Urussanga/SC.

Figura 126 - Gilberto Pegoraro produzindo o Monumento ao Centenário da Imigração Italiana, no chão da garagem da Prefeitura Municipal de Urussanga/SC em 1978 [detalhe 3].

Fonte: Acervo da Prefeitura Municipal de Urussanga/SC.

É importante destacar que esse não foi o primeiro monumento do artista. Em 1966, Pegoraro venceu um concurso de arte promovido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre que resultou na criação e instalação de sua primeira escultura pública, localizada no bairro Bom Fim na capital gaúcha. Tanto no caso de Urussanga, quanto no caso de Porto Alegre, os monumentos não foram tombados em nenhuma esfera.

Figura 127 - Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro e Vilmar Kestering. Painéis Cerâmicos do Memorial Dino Gorini, 1995. Cerâmica, 25 m². Criciúma/SC [detalhe 1].

Fonte: Acervo do pesquisador.

Anos depois, entre 1994 e 1995, paralelos à construção da cruz da Igreja São Paulo Apóstolo, Gilberto Pegoraro, Jussara Guimarães e seu marido Vilmar Kestering produziram cinco painéis para o Memorial Dino Gorini no Parque Centenário de Criciúma – atual Parque Municipal Altair Guidi. Os painéis cerâmicos foram feitos a partir das cinco etnias colonizadoras da cidade: portuguesa, italiana, polonesa, alemã e africana. Sob cuidados da Fundação Cultural de Criciúma, as produções expõem os traços peculiares da pintura de Pegoraro, como na representação do Boi de Mamão, do Terno de Reis e da bandeira do Divino Espírito Santo no painel da etnia portuguesa; e, as texturas e *frottages* de Jussara, baseadas nos grafismos africanos, na arquitetura enxaimel e nos casebres dos colonos italianos. Vemos uma pesquisa coletiva muito específica de cor e forma nas figuras da etnia polonesa também. A sua estrutura assume uma lógica irregular, orgânica e intercalada, se apropriando de imagens de imigrantes locais e de personagens históricos, como Santa Bárbara e Zumbi dos Palmares, além dos sobrenomes mais comuns de cada descendência. Infelizmente, não fomos autorizados a tirar as medidas de cada um dos trabalhos, entretanto, encontramos um pequeno registro da artista, que cita que cada um deles teria aproximadamente 25 metros quadrados.

Figura 128 - Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro e Vilmar Kestering. Painéis Cerâmicos do Memorial Dino Gorini, 1995. Cerâmica, 25 m². Criciúma/SC [detalhe 2].

Fonte: Acervo do pesquisador.

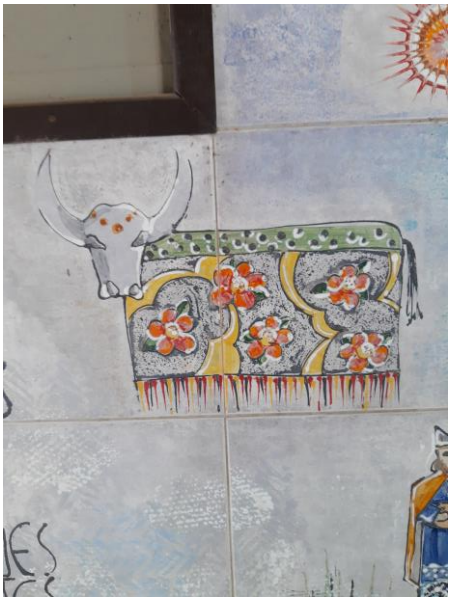
Lamentavelmente, o espaço está fechado desde 2016 e passou por vários problemas ao longo de sua história, sendo as infiltrações o pior deles. Atualmente, o local está sendo utilizado como depósito para máquinas, ferramentas e abrigo para os funcionários que estão trabalhando na revitalização do Parque Municipal Altair Guidi. Algumas partes dos painéis estão danificadas e aguardam um levantamento financeiro da Fundação Cultural para um possível restauro comandado pelo marido de Jussara, porém, sem projeção de datas e valores, por enquanto.

No primeiro caso, assim como na cruz citada anteriormente, percebemos um monumento que passou por um processo de legitimação popular e política, e não por uma espécie de “institucionalização” acadêmica, definida por historiadores da arte, museus, curadores, galerias, críticos, especialistas etc. É um marco de valor excepcional, aclamado como um patrimônio da cidade de Urussanga, sem necessidade de tombamento. É o símbolo da descendência europeia, experienciado enquanto significativa representação da origem daquelas pessoas e daquele lugar.

Por outro lado, a produção em si foi legitimada, diferentemente do criador: Pegoraro erroneamente foi chamado de “artista criciumense” pelas manchetes da época, além disso não consta em nenhum local do monumento o seu nome e muito menos o registro de sua autoria na placa de inauguração – ao contrário, são os nomes do governador do estado, do prefeito e do presidente do Rotary Club que assumem o destaque nos escritos. Assim como Jussara no caso da cruz, Pegoraro foi uma espécie de operário, que construiu o monumento às ordens de alguém, mediando exigências e inovação.

Portanto, partindo do pressuposto que no monumento de Pegoraro o reconhecimento ocorre à criação e não ao criador, chegamos ao estado de como as produções podem ser tratadas como pessoas: “consiste em atribuir à obra de arte significações ou poderes específicos: plásticos, emocionais, alegóricos ou simbólicos” (HEINICH, 2009, p.166). A escultura de Pegoraro é vivenciada como um símbolo de nostalgia: ela foi inaugurada durante a realização da festa do centenário da imigração em Urussanga em 1978, representa pessoas que já se foram, momentos de alegria, histórias de conquistas e crescimento econômico.

Figura 129 - Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro e Vilmar Kestering. Painéis Cerâmicos do Memorial Dino Gorini, 1995. Cerâmica, 25 m². Criciúma/SC [detalhe 3].



Fonte: Acervo do pesquisador.

Já no segundo caso, Pegoraro, Jussara e seu marido também produziram os painéis sob forte expectativa patrimonial e para serem reconhecidos enquanto representação da identidade cultural da cidade, já que foram anexados às paredes de um memorial. Entretanto, ao longo dos anos, as obras vêm sofrendo um processo reverso ao da artificação, trata-se do que Nathalie Heinich (2014a) chama de desartificação. O Memorial Dino Gorini se localiza no subsolo do Monumento às Etnias, dentro de um dos parques mais famosos da cidade e, ao receber as produções dos artistas em 1995, foi amplamente valorizado enquanto espaço cultural e de memória de Criciúma. Trata-se de um “tipo ideal do monumento histórico: um objeto que desperta unanimidade quanto à sua beleza, à sua autenticidade e à sua

capacidade de nos transmitir uma mensagem, qualquer que seja” (HEINICH, 2014a, p.7). Entretanto, nos últimos anos, percebemos um processo de deslocamento de sentidos, como se o monumento tivesse sido esquecido, parecendo não fazer mais “falta” às pessoas. Isso talvez justifique o fechamento do espaço e a falta de conservação dos painéis. Assim, mesmo contando a história da cidade, sendo assinados pelos artistas e tendo os registros que conferiram o estado de “pessoa” às produções em seu princípio, esses painéis estão em uma espécie de “reserva técnica permanente”. As pessoas sabem que eles existem, como são e onde estão, mas parecem não ser reivindicados e interpretados com a mesma “excepcionalidade” de sua origem, em que parecia haver uma vida artística entrelaçada à fabricação de patrimônios (HEINICH, 2014a).

Nesse sentido, indagamos o seguinte: a produção artística precisa ser legitimada para ser patrimônio ou o artista precisa ser legitimado para ter sua arte patrimonializada? A produção artística contemporânea do extremo sul catarinense é “patrimonializável”? À vista dessas questões, analisaremos, em seguida, as trajetórias de cinco artistas da região do extremo sul catarinense, a partir dos círculos de reconhecimento e outras problematizações.

4.1.1.1 Círculos de [Re]conhecimento: os casos de Berenice Gorini e Jorge Ferro

Nathalie Heinich (2014b), com base em Alan Bowness, identificou quatro *círculos de reconhecimento* ao artista contemporâneo: a) primeiro círculo: os colegas – outros artistas, professores, produtores culturais e/ou designers próximos de quem cria, que “reconhecem – ou não – o valor de uma nova obra” (HEINICH, 2014b, p.381); b) segundo círculo: os especialistas – outros curadores, críticos de arte, estudiosos, escritores e/ou produtores culturais que não necessariamente sejam próximos do artista, mas que representam significativos nomes no circuito artístico regional, estadual, nacional e internacional; c) terceiro círculo: a instituição – galerias, colecionadores, museus, fundações culturais, entre outros; d) quarto círculo: o público em geral.

Percebemos que, durante as entrevistas, artistas da região se autorreferenciam com frequência, expondo admiração pela pesquisa de nomes próximos e/ou que

tiveram importância significativa em suas trajetórias. Partindo da ideia de rede, alguns artistas foram professores de outros, colegas de trabalho e de formação, amigos, parceiros de produção etc. Nesse sentido, poderíamos destacar a relação entre Jussara e o próprio Pegoraro, à título de exemplo que, conforme citado até aqui, vai ao encontro do que compete o primeiro círculo de reconhecimento trazido por Heinich.

Em contrapartida, Alan Cichela compartilhou que “o mundinho de arte se autoalimenta”, ou seja, artistas consomem trabalhos de artistas-colegas e acabam não impactando outros nichos e os interesses de outras pessoas (2019, p.7). Cichela vê isso como um grande problema, pois, na maioria das vezes, os artistas da região defendem e expõem as potencialidades artísticas de sua produção para quem já sabe e está calejado de entender quais são. “Eu acho que o grande problema da arte está no impacto que ele [artista] gera nas pessoas. Porque ele não consegue. O artista, ele não consegue atingir [o público], sabe?” (CICHELA, 2019, p.7).

Já o segundo círculo se relaciona com a vinda de importantes curadores para a região nos últimos anos, a partir de projetos de orientação profissional e artística, como Fernando Lindote (que influenciou o trabalho de Simone Milak, Helen Rampinelli e Silemar Silva), Carlos Franzoi (que prestou curadoria para alguns trabalhos de Janor Vasconcelos), Claudia Zimmer (que organizou grupos de estudos com os artistas da região e exposições na Fundação Cultural de Criciúma), Ana Zavadil (que ministrou disciplinas na UNESC e fez curadoria para exposições de Odete Calderan e Angélica Neumaier), entre outros. Entretanto, esse contato com os especialistas, se deu, pela primeira vez, muito antes das análises dentro da UNESC, do SESC Criciúma e/ou da Fundação Cultural. Em dezembro de 1979, o italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) – um dos mais importantes e influentes marchands, historiadores, críticos e colecionadores de arte no Brasil – estava prestes a organizar uma exposição intitulada “Itália-Brasil: uma história de cinco séculos” no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Para tal, Bardi sentiu a necessidade de conhecer o sul do Brasil e as regiões de colonização italiana, com o intuito de fazer uma espécie de “laboratório” e/ou pesquisa de campo para fundamentar as suas questões sobre a cultura ítalo-brasileira. Sua secretária, Eugênia Gorini Esmeraldo (natural de Nova Veneza/SC), o acompanhou em visitas ao Museu Anita Garibaldi em Laguna, à Criciúma, às Casas de Pedra e à Igreja Matriz São Marcos em Nova Veneza, ao Museu ao Ar Livre Princesa Isabel em Orleans e ao centro histórico de Urussanga (incluindo o monumento que Pegoraro criou). Muitos documentos, peças e fotografias foram emprestados por imigrantes

italianos e seus descendentes para compor essa exposição em São Paulo. Eugênia, via e-mail no dia 26 de março de 2020, compartilhou:

> Fomos a Criciúma, pois meus pais o conheciam e nos esperavam. Meu pai tinha nascido na Itália, em Pavia, Lombardia. Bardi era lígure - eles tinham coisas em comum. No dia seguinte meu pai nos levou a Nova Veneza, ainda sem muitas mudanças. Viu as casas de pedra dos colonos, ficou impressionado com as características mantidas com as casas das áreas agrícolas da Itália.

Edi Balod comentou que esteve presente na chegada de Bardi à Criciúma e que o conheceu pessoalmente. Recordou que, na ocasião, o italiano elogiou a produção artística da região do extremo sul catarinense e apontou que existiam muitas potencialidades nas pesquisas de Gilberto Pegoraro, Jussara Guimarães, entre outros artistas que teve contato (BALOD, 2020).

Já no que compete ao terceiro e quarto círculos, traremos duas significativas trajetórias profissionais a seguir.

A irmã de Eugênia, a artista neoveneziana Berenice Gorini (1941-presente), talvez seja uma das primeiras artistas da região a ganhar visibilidade nacional. Graduada em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UFRGS em 1959 e licenciada em desenho pela Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre (PUC-RS) em 1960, foi professora do Departamento de Artes da UFSM entre 1968 e 1990 e estagiou na *Accademia di Belle Arti di Roma* na Itália. Pesquisou a pintura e o desenho em sua trajetória, mas foi na escultura e na tapeçaria que seu nome despontou na cena artística estadual e nacional entre 1970 e 1990, como podemos perceber na figura 130.

Figura 130 – Berenice Gorini. Da semente e da Terra, s/d. Escultura (fibra natural), 177 x 99 x 80 cm. Museu de Arte de Santa Catarina – Florianópolis/SC.

Fonte: Acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC).

Em 1963, Berenice recebeu uma medalha de bronze na Mostra Internacional de Pintura de *Priverno*, uma medalha de bronze na

Mostra Internacional de *Minturno-Scauri* e uma medalha de prata na Mostra Internacional de *Sperlonga*, todas na Itália. Já em 1967 e 1972, fez suas primeiras mostras individuais no Museu de Arte Moderna de Florianópolis (atual MASC). Na década de 1970, participou da *1ª Mostra Brasileira de Tapeçaria no Museu de Arte Brasileira* (MAB-FAAP), da *Bienal Latino-Americana* e recebeu o prêmio *Revelação do Ano* na *Trienal de Tapeçaria* em São Paulo; integrou o grupo de tapeceiros selecionados para o *Panorama Sul-Americano* de Buenos Aires na Argentina; participou da exposição coletiva intitulada *Arte Barriga-Verde* na sala de exposições do Banco de Desenvolvimento do Paraná (BADEP) em Curitiba, do *1º Salão Nacional de Artes Plásticas* no Museu Nacional de Belas Artes, do *2º Salão Nacional de Artes Plásticas* no MAM-RJ e da *2ª Trienal de Tapeçaria* no MAM-SP. Em dezembro de 1979, na mesma época em que Bardi veio ao sul de Santa Catarina, Berenice participou da *15ª Bienal Internacional de São Paulo*: “Eu fui a única mulher entre os dez artistas representando a década de 70 na arte do Brasil”, disse ela em 2010 (GORINI *apud* MACHINSKI, 2011, p.25).

Figura 131 - Berenice Gorini. Manequim veste ritual, 1977. Escultura (fibra natural), 350 x 110 x 110 cm. Museu de Arte de Santa Catarina – Florianópolis/SC.

Fonte: Acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC).

Já na década de 1980, Gorini participou da mostra coletiva do *Encontro de Tapeceiros Nacionais do Estado de São Paulo*, da *Mostra Internacional de Arte Têxtil* em Linz e Viena na Áustria, do *5º Salão de Artes Plásticas do Noroeste* na Fundação Educacional de Penápolis/SP e da exposição coletiva intitulada *Mostra de Arte Feminina* em Santa Maria, Rio de Janeiro e Brasília; foi selecionada no *IV Salão Michoacano de Arte Têxtil* em *Michoacan* e na Cidade do México e para a exposição coletiva *Do passado ao presente: as artes plásticas no Rio Grande do Sul* na Cambona Centro de Artes em Porto Alegre. Nesse mesmo período, teve sua série de esculturas intitulada *Os Totens de Fibra* expostas no MASC, uma série de desenhos no MASP e

uma exposição individual na *Glass Galery* da *Colorado State University* nos EUA. Em 1987, Berenice fez uma mostra individual na UFSM e um intercâmbio em *Fiber Art* nos EUA. Em seguida, participou da exposição coletiva intitulada *Artistas Italianos e Descendentes* no MASP e no *Festival Latino-Americano de Artes Plásticas* no MARGS em Porto Alegre, bem como as individuais na ACAP em Florianópolis, no MnBA no Rio de Janeiro e no Palácio de Exposições de Montevidéu no Uruguai. Já em 1989, participou da *Bienal de Havana* em Cuba e da exposição coletiva intitulada *Arte Sul 89* no MARGS em Porto Alegre, além de promover uma mostra individual na Galeria Tina Zappoli também na capital gaúcha. Na década de 1990, voltou ao MARGS para participar da mostra coletiva *Cores e Dores*.

Em 1993, aos 52 anos de idade, decidiu se aposentar e encerrar suas pesquisas nas artes plásticas. Atualmente, aos 79 anos, a artista reside em Florianópolis:

> Hoje Berenice não faz mais arte. Um AVC (Acidente Vascular Cerebral) aos 49 anos limitou alguns movimentos, “mas a cabeça está mais lúcida que nunca”, garante. Completamente desapegada, ela mantém em sua casa no bairro João Paulo, em Florianópolis, poucas peças de sua autoria em meio a um museu de preciosidades e raridades artísticas. Mas de novo, sem apegos. “Minha arte foi passageira, como eu.” E parafraseia poema de Vinícius de Mores: eterna enquanto durou. Ora, que dure para sempre (MACÁRIO, 2012, p.1).

Figura 132 - Berenice Gorini. Sem título, c.1967. Óleo s/ tela, 64,5 x 80 cm. Acervo da Prefeitura Municipal de Criciúma.

Fonte: Aline Selinger Machinski (2011).

O historiador Carlos Humberto Pederneiras Corrêa (1967, p.1) no convite da exposição individual de Berenice Gorini no Museu de Arte Moderna de Florianópolis, disse:

> São das mais diversas origens os motivos pelos quais este Museu até hoje pouco promoveu e apresentou, na Capital, obras de artistas do interior do Estado. [...] É o caso de Berenice Gorini. [...] Ao vermos pela primeira vez seus trabalhos, surpreendeu-nos. Com uma capacidade de comunicação arrebatadora, Berenice deixa-nos perplexos pela sua maneira de ver psicologicamente o homem das minas, isolado do mundo, do sol, da luz. As próprias cores empregadas em suas pinturas ou colagens são terrosas; quentes como as minas, frias como a solidão. Em composições movimentadas, Berenice distribui dezenas de cabeças esfaimadas, secas, com luzes na testa, despreocupando-se completamente do resto do corpo inexistente.

Em 1986, Pietro Maria Bardi escreveu no catálogo da exposição individual de Berenice Gorini no MASP:

> Eis um conjunto de desenhos implicando não sei quantas e surpreendentes elaborações: encontros sugestivos de meios expressivos, deixando a imaginação se aventurar por labirintos ainda não visitados. São composições de Berenice Gorini apresentadas utilizando um jogo de técnicas em que são bem vindos, além dos toques normais de incisões lineares, a vivência de punções e o ajeitamento de fios que lembram até cabeços entrelaçados ou soltos: impossível sua descrição pois cada folha é indecifrável, provocando curiosidade no visitante, convidando-o à sua elucidação (BARDÍ, 1986, p.1).

Dez anos depois, em 1996, Berenice Gorini doou uma série de trabalhos seus para o acervo da Prefeitura Municipal de Criciúma. Quando isso aconteceu, “não foi feito nenhum termo de compromisso, termo de doação” (MACHINSKI, 2011, p.52). Atualmente, sob cuidado da Fundação Cultural de Criciúma, parte da coleção está localizada na Galeria de Arte Octávia Búrigo Gaidizinski no Paço Municipal. Totens, cadeiras, trançados, madeiras, indumentárias, gravuras, pinturas e desenhos, que estiveram em importantes exposições ao longo da carreira da artista, hoje compõem o acervo municipal de Criciúma.

Figura 133 - Berenice Gorini. Sem título [esquerda], c.1976. Escultura (fibra natural), 145 x 58 x 41 cm. Rainha [direita], c.1976. Escultura (fibra natural), 134 x 42 x 53 cm. Prefeitura Municipal de Criciúma/SC.

Fonte: Aline Selinger Machinski (2011).

Entretanto, por advento de má conservação, limpeza, transporte indevido, entre outros problemas, algumas esculturas foram quebradas, danificadas e amontoadas em locais não apropriados. Berenice, tomando conhecimento do fato, explanou em 2010: “várias pessoas me telefonaram [...] dizendo que estava tudo jogado e largado, eu fiquei “quente da cara” [...] porque se eles não estavam interessados, eu receberia de volta o trabalho, já que não tem documentação hábil para isso” (GORINI *apud* MACHINSKI, 2011, p.20).

Figura 134 - Esculturas danificadas e amontoadas de Berenice Gorini, 2020.

Fonte: Acervo do pesquisador.

A série de totens da artista, cujo alguns exemplares estão danificados no acervo da prefeitura, foi analisada, em 1986, pelo professor, poeta e crítico de arte Armindo Trevisan:

> Berenice, uma das mais criativas artistas jovens do Brasil, busca uma originalidade baseada, sobretudo, na utilização de materiais típicos de nossa terra. Seus trabalhos recentes, antes de mais nada, são uma declaração de independência em relação aos suportes tradicionais. Não só ela explora fibras vegetais no seu aspecto estrutural e epidérmico (nas suas qualidades ópticas e táteis, e até, eventualmente, ambientais), como também em suas ressonâncias míticas. [...] A força última, talvez, das criações de Berenice resida nesse convite discreto que ela nos faz para que permitamos que nossos hábitos visuais, mentais e imaginários, sejam fecundados por suas sementes de poesia e amor (TREVISAN, 1986, p.1).

Em 18 de novembro de 2010, o Governo do Estado de Santa Catarina, concedeu à Berenice Gorini a *Medalha de Mérito Cultural Cruz e Sousa* em Florianópolis. Cinco anos mais tarde, em 2015, produções da artista foram anexadas a *10ª Bienal do Mercosul* no Santander Cultural em Porto Alegre.

Em 2017, o artista e curador de arte catarinense Janga (1946-2018) publicou o texto intitulado *Santa Catarina – um estado que pune o talento e exalta a mediocridade* no blog *Co'a pá virada!*, em que fez duras críticas ao processo de esquecimento em que Berenice Gorini foi submetida pelas instituições culturais do estado nos últimos anos. Para Janga, "desde os tempos de Cruz e Sousa foi assim", no momento que muitos fatos nos "falam do menosprezo de como que nossa memória é tratada" (FILHO, 2017, p.1). Gorini é considerada uma das primeiras artistas da tapeçaria a pesquisar a tridimensionalidade no Brasil, atraindo interesse de importantes museus nacionais e internacionais, algo que intrigou Janga: "recentemente foi publicado o segundo volume do livro "Construtores das Artes Visuais", uma das raras edições que abordam a arte catarinense. O nome de Berenice Gorini não foi incluído" (FILHO, 2017, p.1). Como, em nossa recente bibliografia artística, artistas com a trajetória e a relevância de Berenice, são pouco citados, pesquisados e/ou até esquecidos? Janga chegou a questionar essas ausências a um dos membros da comissão de seleção do livro na época, que explanou que os demais colegas não conheciam Gorini. "É bem possível que tenha sido assim, pois seu trabalho, apesar da sua consagração nacional, é praticamente desconhecido em Santa Catarina", lamentou o autor (FILHO, 2017, p.1).

Podemos perceber, portanto, que Berenice é uma artista que obteve reconhecimento de significativas instituições culturais, o aval de importantes

curadores e críticos de arte, produções adquiridas/doadas por/em respeitáveis museus e galerias e foi condecorada com consideráveis comendas no Brasil e na Itália. Entretanto, ao mesmo tempo que Gorini transitou entre os quatro círculos de reconhecimento expostos por Heinich, sua produção também foi submetida a processos de insipiência e incompreensão, que resultam em seu colapso particular de conservação, proteção e legitimação local. Talvez uma das frases mais fortes que Janga utilizou em seu texto seja: “o esquecimento, quando se trata de memória cultural, é uma forma de punição”? (FILHO, 2017, p.1). Essa provocação nos possibilita refletir a trajetória de Gorini e de outros artistas que citamos/citaremos ao longo dessa dissertação, como é o caso de Jorge Ferro (1964-2004).

Jorge Eliecer Moreno Ferro nasceu em Barranquilla na Colômbia, porém, foi em solo brasileiro que sua carreira enquanto artista visual despontou. Filho de um diplomata, mudou-se constantemente com a família para inúmeras cidades, como Nova Iorque, Beirute e Caracas, o que possibilitou a Jorge o aprendizado de cinco idiomas diferentes. No final de sua adolescência, entre 1981 e 1984, frequentou a *Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas* e o *Instituto Universitário de Nuevas Profesiones* na capital da Venezuela. Posteriormente, em meados de 1986, mudou-se para o Rio de Janeiro com seus familiares e logo participou de uma exposição coletiva na *Galeria Venezuela* no Consulado Geral do país e do *IX Salão de Artes Plásticas* da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. No ano seguinte, passou a frequentar os cursos de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Santa Úrsula (1987-1993) e Escultura na EBA/UFRJ (1988-1993) de forma paralela. Foi aluno de importantes nomes da história da arte brasileira, como Celeida Tostes (1895-1995), Roberto Burle Marx (1909-1994) e Lygia Pape (1927-2004). Em 1987, Ferro ficou entre os artistas selecionados para a exposição coletiva *Jovens Artistas Contemporâneos Latino-Americanos* no Espaço Cultural Sérgio Porto no Rio de Janeiro. Teve frequência nos cursos de “Fotografia” com Jorge Cruz e Paula Trope (1962-presente), de “Efeitos Especiais” com Walter Martin e “Escultura em Madeira” com André Porto na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e no MAM-RJ.

Sua pesquisa mais densa passeou sobre as diversas possibilidades em que os metais poderiam lhe propor na escultura, transitando entre o ferro fundido, o alumínio, o cobre e o zinco, além do concreto, cera de abelha, madeira, barro e vidro. Materiais alternativos como o sal grosso, também foram utilizados, cruzando com a performance, instalação e apropriação. No campo bidimensional, o desenho, a

gravura e a fotografia similarmente dividiram as atenções de Jorge Ferro, sob influência das suas carreiras profissionais simultâneas nas áreas do Design e Arquitetura.

Entre 1990 e 1994, Ferro participou do *11º Salão de Artes Plásticas* da EBA/UFRJ, da *I Bienal Nacional de Gravura* de São José dos Campos/SP e da *I Bienal Nacional de Design Cerâmico* em São Paulo. Teve seus trabalhos expostos em mostras coletivas na Galeria Século XX do MnBA no Rio de Janeiro e na Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense em Niterói/RJ (ocasião em que conquistou o primeiro lugar na categoria *Artes Plásticas* do *Prêmio Novos Talentos*), bem como ficou em terceiro lugar no *Concurso Monumento às Vítimas da América Latina* da UFSC em Florianópolis. Paralelamente, fez as especializações em Planejamento e Uso do Solo Urbano (1993-1994) na UFRJ e em Design de Produtos Industriais (1995-1996) na PUC-RS.

Em 1995, Jorge foi um dos artistas selecionados no *2º Salão Universitário de Artes Plásticas Latino-Americano* na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul em Campo Grande/MS e conquistou o *Prêmio Cecrisa-Portinari de Design* no Concurso Nacional de Design Cerâmico no Centro Cerâmico Portinari em São Paulo. Essa última conquista trouxe Jorge Ferro a Criciúma para trabalhar no setor criativo da indústria cerâmica. Em 1996, aproximadamente, ele foi convidado para lecionar nos cursos de Artes Visuais e Arquitetura da UNESC, fixando moradia na cidade. Na mesma

Figura 135 - Jorge Ferro. Nodu Vitale, Vitale Nodu, 1999. Escultura em ferro, 20 x 20 x 450 cm. Museu de Arte de Santa Catarina – Florianópolis/SC.

Fonte: Acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC).

época, entre 1996 e 2002, colaborou voluntariamente na promoção de ações e exposições na Galeria de Arte do Centro Cultural Jorge Zanatta na Fundação Cultural de Criciúma, ao lado de Rosângela Becker[54]. Simultaneamente, participou da mostra coletiva de *Mini Cerâmica* na Galeria Marisa Soibelmann, do *I Salão do Jovem Artista* na Usina do Gasômetro e do *XII Salão de Cerâmica* do Rio Grande do Sul no MARGS, todas na capital gaúcha, além do *IV Salão Victor Meirelles* no MASC, do concurso *Memorial da Casa do Agente Ferroviário* em Criciúma, do *V Salão da Cidade de Itajaí* e de uma coletiva na Galeria de Arte da UFSC em Florianópolis.

Segundo Néri Pedroso (2005, p.20) Jorge Ferro "colocou a arte do Sul do estado no mapa nacional [e] Criciúma, a cidade onde viveu, transparece como memória arcaica nos valores ecológicos, sociais e culturais perceptíveis em seu discurso estético". O artista unia suas experiências profissionais com suas inquietações político-sociais, "propondo a convergência de matéria e simbolização, com cosmologias, cosmogonias e tradições" (MASC, 2018, p.1) – conforme podemos perceber na imagem a seguir.

Figura 136 - Jorge Ferro. Sem título, 1998. Escultura em ferro e cera de abelha, 19 x 49 x 19 cm. Museu de Arte de Santa Catarina – Florianópolis/SC.

Fonte: Acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC).

[54]Rosângela Becker, além de amiga, foi responsável por ajudá-lo voluntariamente em todas as suas experiências artísticas, no período em que viveu na região do extremo sul catarinense: busca de patrocínios, logística, inscrições em editais, curadoria, seleção de produções, catalogação, organização de agenda, montagem de exposições, conservação, entre outras funções.

Em 1997, Ferro promoveu suas primeiras exposições individuais: *Spatium Essentia – Esculturas* no Centro Cultural Itaú em Brasília e *Entrês* no Centro Cultural Itaú em Campinas/SP, bem como foi contemplado com o *Prêmio Estímulo às Artes Plásticas* (algo que se repetiu em 1998, 2000 e 2002) da Fundação Catarinense de Cultura e selecionado para o *V Salão Victor Meirelles*, ambos na capital de Santa Catarina. Em 1998, o artista trouxe sua mostra individual intitulada *Nodu Vitale, Vitale Nodu* à Galeria de Arte do Centro Cultural Jorge Zanatta em Criciúma, à Casa de Cultura Dide Brandão em Itajaí, à Fundação Cultural de Lages/SC e ao Museu de Arte de Joinville, tal como participou das exposições coletivas do *Projeto Macunaíma* da FUNARTE no Rio de Janeiro, do *6º Salão Nacional Victor Meirelles* no MASC e do *3º Projeto Abra/Coca-Cola de Arte Atual* no Centro Cultural São Paulo - CCSP. No ano seguinte, Jorge foi selecionado na *5ª Mostra de Escultura João Turin* em Curitiba, no *7º Salão de Artes da Cidade de Itajaí*, na *2ª Mostra do Programa de Exposições 99* no CCSP e na Coletiva Cidade de Criciúma – ao lado de Angélica Neumaier, Helen Rampinelli, Edi Balod, Jussara Guimarães, entre outros – além de ter apresentado uma nova exposição individual na Galeria Sérgio Milliet no Rio de Janeiro e no MASC, paralelamente.

Em 2000, Jorge promoveu a exposição coletiva intitulada *6 artistas catarinenses* no Centro Cultural Jorge Zanatta, assim como sua individual na Galeria de Arte da UNICAMP, no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e na UNESC. No mesmo ano, também foi selecionado para o *7º Salão Victor Meirelles* em Florianópolis e para a mostra *Investigações (Rumos Itaú Cultural) Artes Visuais 2* em São Paulo – sob curadoria de Fernando Cocchiaralle. Passou a lecionar na UNISUL e no Colégio Barddal em Tubarão e Florianópolis respectivamente, como também se tornou mestre em Engenharia de Produção (2001-2002) e expôs na mostra *Muito Além dos Pinceis - Embate e Mostra de Arte Contemporânea*, ambos na UFSC. Entre 2002 e 2003, o artista participou do *1º Salão Luiz Henrique Schwanke de Arte Contemporânea* no Centro Cultural da Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul/SC, da exposição do *Projeto Schwanke: perspectiva das Artes Plásticas em SC* na Galeria Marta Traba em São Paulo – ocasião em que também expuseram Letícia Cardoso e Helen Rapinelli – e no *9º Salão de Artes da Cidade de Itajaí*.

Infelizmente, no mesmo ano em que participou da exposição coletiva intitulada *Regards du Brésil Méridional*, organizada pelo MASC em Florianópolis e no Instituto *Binot* de *Gonneville* em *Honfleur* na França, Jorge Ferro morreu tragicamente aos 40 anos de idade, vítima de um acidente de carro na BR 101, no dia 04 dezembro de 2004.

A Prefeitura Municipal de Criciúma possui alguns exemplares de obras doadas pelo próprio artista em seu acervo. Sendo uma delas, o monumento intitulado *Fita Contínua*, localizado na Praça do Chaminé no bairro Próspera. Trata-se de um projeto pensado e executado por Ferro, sob patrocínio da Siderúrgica Catarinense Limitada (SICAL), a fim de ser exposto em uma feira do segmento no início dos anos 2000. Edi Balod, presidente da Fundação Cultural de Criciúma na época, requisitou que o monumento fosse instalado na cidade, já que representa os mineiros e a extração de carvão na região:

> A identidade que revela o setor siderúrgico, sua força que, somada a história do carvão, vai se materializar em um trabalho artístico: uma sequência de peças de ferro fundido que, individualmente, trazem o formato de picaretas (picaretas utilizadas na extração do carvão, quando manual) e, no coletivo, (em um movimento contínuo) o formato em que um globo é destacado (MACHINSKI, SILVA, 2007, p.8).

Figura 137 - Jorge Ferro. Fita Contínua, c.2000. Escultura em ferro fundido, 203 x 176 x 150 cm. Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Figura 138 - Jorge Ferro. Fita Contínua, c.2000. Escultura em ferro fundido, 203 x 176 x 150 cm. Criciúma/SC [detalhe].

Fonte: Acervo do pesquisador.

Em 2005, o artista foi homenageado na exposição coletiva *Gente da Casa* no MASC em Florianópolis. Em 2016, Ferro teve algumas produções anexadas à exposição coletiva intitulada *Labor*, na inauguração da Sala Edi Balod na UNESC em Criciúma. Com curadoria de Daniele Zacarão, a mostra também contou com os trabalhos de Alan Cichela, Angélica Neumaier, Bel Duarte, Edi Balod, Odete Calderan, Silemar Silva, Gilberto Pegoraro, Jussara Guimarães, Letícia Cardoso, Sérgio Honorato, Marlene Just etc.

Em 2019, durante a *31ª Festa das Etnias*, aconteceu um caso polêmico: a utilização de duas produções de Jorge Ferro como decoração do restaurante da etnia espanhola. As esculturas receberam uma espécie de spray dourado, na tentativa de cobrir as ferrugens e pequenos danos. Estas produções pertencem ao acervo da Fundação Cultural de Criciúma e foram anexadas às paredes do local como

“homenagem” ao artista. Na época, foi sugerido que uma esponja resolveria o “problema” da tinta dourada.

Infelizmente não conseguimos ter acesso às informações da localização, dos títulos, imagens ou de quem herdou todas as outras produções do artista. Em quase dois anos de pesquisa, tomamos conhecimento sobre três trabalhos de Jorge Ferro que estão no MASC e treze esculturas (sendo dez delas, fragmentos de uma mesma série em instalação artística fixada no jardim do Centro Cultural Jorge Zanatta) que fazem parte do acervo da Fundação Cultural de Criciúma. À vista disso, entre várias visitas a espaços culturais, conversas com amigos, colegas e conhecidos do artista, foi nos apresentada a suspeita de que outras produções poderiam ter sido descartadas ao longo dos anos, principalmente pela falta de espaços para armazenar e conservar as imensas e pesadas esculturas de Ferro. Descobrimos que, desde a morte do artista em 2004, não foram mais promovidas exposições póstumas individuais e nem foram mais vistos a maioria dos trabalhos que ganharam renome nacional.

Figura 139 - Produção de Jorge Ferro com camada de spray dourado na 31ª Festa das Etnias de Criciúma/SC.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Em contrapartida, é perceptível, assim como Berenice Gorini, que Jorge Ferro tenha sido submetido aos quatro círculos de reconhecimento compartilhados por Heinich (2014b): os colegas, os especialistas, as instituições e o público em geral. Isso dialoga, principalmente, com os relatos que iremos compartilhar a seguir.

Bel Duarte apontou, em sua entrevista, que Jorge Ferro foi sua primeira referência de arte contemporânea, quando foi seu professor de Gravura e Pesquisa na graduação em Educação Artística na UNESC:

> [...] começou a me perceber como uma aluna interessada, dedicada e aí ele apresentou outros tipos de materiais, diversas formas de fazer, então a gente tinha uma relação muito bacana. E eu gostava muito dele porque ele tinha essas ideias de misturar a gravura com uma pintura, com uma colagem e isso é uma coisa que não se falava na época: um olhar mais contemporâneo. Porque era aquela coisa: ou é gravura, ou é pintura, ou é desenho. Esse hibridismo não existia e ele já trazia isso para nós. Por que aqui a nossa universidade [UNESC], embora ela seja hoje uma universidade de renome e o nosso curso está maravilhoso, na década de 1990 essas discussões sobre o contemporâneo não existiam (DUARTE, 2019, p.3).

Daniele Zacarão considerou Jorge Ferro um dos maiores nomes da arte da região, ao lado de Edi Balod, Gilberto Pegoraro e Jussara Guimarães. Já Balod reiterou que “Jorge estava ganhando um espaço no nível nacional sem precedentes, começava a ser respeitado pelo setor artístico de São Paulo” (BALOD, 2020, p.11). Helen Rampinelli (2020, p.18) comentou que “ele era muito sensível, tinha muito potencial. [...] Era uma pessoa incrível, compartilhava contigo dessa fragilidade que às vezes o artista tem, foi uma pessoa também determinante na época. Um nome determinante”. Silemar Silva citou que conheceu Ferro em oficinas, exposições e aulas abertas que ele ministrou em Criciúma: “ele já chegou como um artista, uma celebridade assim, sabe? [...] Ele era um artista pesquisador, [...] tinha um repertório que você escutava o Jorge Ferro horas e horas e aquilo não acabava, sabe?” (SILVA, 2020, p.20).

Destarte, o artista, mesmo sendo legitimado pelos quatro círculos de reconhecimento, experienciou inúmeras recusas de sua produção na região do extremo sul catarinense. Inclusive, houve casos de trabalhos de Jorge Ferro que foram indeferidos em mostras em Criciúma e que foram plenamente aceitos em importantes instituições culturais em São Paulo, Rio de Janeiro, Florianópolis, entre outros significativos editais nacionais e internacionais. Claro que os critérios de avaliação são múltiplos e variáveis, entretanto, foram essas experiências que propuseram ao artista o contato com importantes nomes da crítica e curadoria de arte nacional, bem como o crescimento intelectual e artístico ao longo de sua carreira.

Berenice Gorini e Jorge Ferro foram citados pela maioria dos entrevistados como referências primordiais para compreender a produção artística contemporânea da região do extremo sul catarinense. Assim, mesmo com todos os desafios até aqui expostos, o primeiro círculo de reconhecimento ainda legitima e reconhece estas trajetórias. À vista disso, questionamos: será que há artistas que não obtiveram o reconhecimento de colegas sul catarinenses e do público local, mas que transitaram

entre os círculos institucionais e de especialistas? Essas são situações que foram vivenciadas pelo artista Salvio Daré (1963-1996) e serão narradas a seguir.

4.1.1.2 Salvio Daré: entre “excepcionalidade” artística, patrimonialização e silenciamento

Descobrimos Salvio Daré e seus trabalhos em março de 2019, durante a realização do estado da arte, por intermédio do contato que fizemos com o MAM-RJ, à procura de registros de artistas da região do extremo sul catarinense. Surpreendemo-nos com um nome, até então, desconhecido por nós e todos os entrevistados. Ao realizarmos uma breve pesquisa na internet, encontramos um pequeno verbete e uma entrevista em vídeo do artista em questão. Foram achadas informações fragmentadas e desconexas, que nos motivaram a pesquisar com mais afinco a história do artista. Sem conhecimento sobre seu trabalho, estivemos muitas vezes em sua cidade natal, Jacinto Machado/SC, na busca por informações e registros imagéticos. No entanto, o primeiro contato com os moradores do pequeno município foi desestimulante: pouquíssimas pessoas tinham ouvido falar ou conheceram, em algum momento, algo sobre Salvio Daré. A primeira pessoa que nos apresentou pequenos esclarecimentos e fotografias de obras foi a professora de Artes Kamilla da Silva Rovaris. Logo, conseguimos identificar três catálogos de exposições do artista com textos assinados por Paulo Herkenhoff, Lorenzo Mammì e Fernando Cocchiarale. Em seguida, nos encontramos com 15 familiares, bem como alguns amigos e conhecidos.

Durante essas conversas, tivemos acesso a um dossiê de Salvio, produzido e organizado por sua falecida mãe entre 1980 e 1999, contendo cartas, catálogos, bilhetes, convites de exposição, recortes de jornais, fotos e uma escrita da biografia do artista de 1996, de autoria de José Orlando Portugal Danti – nome, até julho de 2020, considerado uma incógnita no levantamento dos dados. Paralelamente, trocamos e-mails com representantes de galerias, museus e arquivos históricos, assim como iniciamos uma busca detalhada por cada pessoa mencionada no dossiê. Sem muito sucesso nos contatos, descobrimos que muitas pessoas citadas já haviam falecido, mudado do Brasil e/ou não lembravam de muitos fatos sobre Daré. Então, a

partir desse momento, iniciamos uma busca incessante pelas peças faltantes de uma espécie de quebra-cabeças que foi a composição de sua trajetória.

Em dados momentos, suposições se confirmavam, fatos caiam por terra, situações fragmentadas surgiam e muitas falas incongruentes confundiam os nossos registros. Inicialmente, mais de cinco pessoas contatadas informaram que Danti havia morrido há muitos anos, o que nos fez desistir de procurá-lo. Pontualmente lembrado como um “amigo” que dividiu apartamento com Daré na capital paulista, foi Danti quem compôs a única escrita fragmentada que nos norteou no primeiro momento de análise. Dezesseis meses depois, em agosto de 2020, ao estudarmos pela sétima vez as fotos do dossiê, encontramos uma anotação de um nome feita à lápis, no fim de uma página, quase que imperceptível: *Cristina Canale*. Então, a partir de uma busca que durou cinco dias, conseguimos contato com Cristina via e-mail e, posteriormente, por chamada de vídeo.

Artista visual carioca de grande renome nacional e internacional, Canale reside atualmente na Alemanha e, mesmo à distância, nos forneceu informações essenciais para compormos nossa análise. Foi ela que nos deu a notícia mais empolgante até então: “Danti está vivo e quer contribuir com a pesquisa” (CANALE, 2020, p.1). Assim, logo após a qualificação desse estudo, em setembro de 2020, iniciamos as nossas conversas com ele via e-mail e por mensagem de texto. De “amigo falecido” há anos, Danti passou a ser a nossa principal fonte e, acima de tudo, nos esclareceu que foi companheiro de Daré e que também o tinha acompanhado em praticamente todas as fases de sua curta trajetória profissional. Foi então, com a ajuda de Danti e Cristina Canale, que se tornou possível realizar o levantamento da trajetória profissional de Daré, bem como compreender o seu processo criativo e biografia.

Em seguida, entramos em contato com a Pinacoteca Municipal de São Paulo, a curadora Márcia Fortes, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, o Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, a Galeria Tina Zappoli, a Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba, a Bienal de Cuenca no Equador, o MAM-RJ, o MAM-SP, o MAC-USP etc. De abril de 2019 a janeiro de 2021, as informações sobre a trajetória de Salvio Daré foram modificadas incontáveis vezes. Entretanto, uma pergunta nos motivou durante todos os [des]encontros: por que se fez necessário tirar Daré do esquecimento?

Dessa intensa investigação, compusemos um artigo sobre a biografia do artista, intitulado *Salvio Daré: poética entre vernizes, pigmentos e a materialidade da pintura*,

que foi submetido à Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PÓS) e se encontra sob avaliação por pares, atualmente. Além dessa escrita, temos uma coletânea de registros sobre Salvio, que infelizmente não conseguiremos expor na íntegra, nessa dissertação. Porém, selecionamos os fatos e contextos principais sobre a sua história, poética e obra, que serão expostos a seguir.

Filho de agricultores, Salvio Daré (1963-1996), desde criança, sempre se interessou pelas artes, principalmente ao ter seus primeiros contatos com os livros sobre o Renascimento na escola. Os papéis de embrulhar mercadorias da loja de seu pai foram os primeiros suportes para seus desenhos e escritas. Como gostava muito de estudar, surgiu a expectativa, em Jacinto Machado, de que o jovem Daré se tornasse padre, sobretudo ao ser transferido para o seminário na adolescência, algo que acirrou ainda mais seus conflitos de identidade. Os sentimentos de incompreensão, não-pertencimento e angústia divergiam com o medo do desapontamento e com a sensação de descontentar e envergonhar a família e as pessoas de sua cidade. Por esse motivo buscou ser catequista de igrejas católicas da sua cidade, lecionando para crianças e adolescentes. Inclusive, um dos seus catequizados, é o pai da professora Kamilla, que nos auxiliou na coleta dos dados dessa pesquisa.

Distante dos grandes centros culturais do estado, Daré conheceu a primeira cidade grande – Porto Alegre – ao final da adolescência, em decorrência do tratamento de uma enfermidade ocular chamada *ceratocone*[55]. Durante os procedimentos oftalmológicos, Salvio se mudou para a capital gaúcha, onde, paralelamente, passou a estudar Comunicação na PUC-RS e a frequentar o Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, abandonando definitivamente o seminário. Nessa época, Daré descobriu a pintura e passou a reproduzir inúmeros estudos a partir de produções de artistas consagrados na história da arte, como Paul Cézanne (1839-1906), Candido Portinari (1903-1962), Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) e Rafael Sanzio (1483-1520).

---

[55]Condição que afeta diretamente as córneas, em que uma camada fina se projeta como um cone à frente do globo ocular, como uma espécie de “lente fixa” sobre a íris dos olhos. A visão turva, sensibilidade à luz, comprometimento da percepção ocular noturna e visão duplicada, são alguns dos sintomas mais comuns da doença.

Em 1982, o pai de Salvio faleceu de câncer e suas córneas foram transplantadas no artista. Essa intervenção cirúrgica possibilitou uma nova percepção de mundo a Daré, que passou a enxergar, ainda que com auxílio de lentes de contato, as cores e as formas mais nítidas e definidas. Foi nessa época que iniciou sua experimentação abstrata por meio da pintura em madeira.

Em 1985, após a conclusão do curso de Comunicação, Daré migrou para São Paulo e, posteriormente, para o Rio de Janeiro, onde se tornou acadêmico da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, tendo a oportunidade de frequentar aulas com Beatriz Milhazes (1960-presente), Charles Watson (1945-presente), Daniel Senise (1955-presente) e Luiz Pizarro (1958-presente). Logo, ampliou suas pesquisas pictóricas, se aprofundando na abstração de imagens (com base em Rothko e Barnett Newman) e examinando as possibilidades que os materiais da construção civil, como tintas de parede, vernizes, acrílicos para móveis de madeira, goma-laca, óleo de linhaça, esmalte sintético e pigmentos nacionais, poderia lhe proporcionar.

Em 1987, Daré participou de sua primeira exposição coletiva intitulada *Novíssimos* na Galeria IBEU em Copacabana, com curadoria de Marc Berkowitz. Algo similar aconteceu em 1988, na mostra *Novos-Novos* na Galeria do Centro Empresarial Rio, organizada por Ascânio M.M.M. (1941-presente) e Ronaldo Rego Macedo (1950-presente), em que Daré teve a oportunidade de expor suas produções mais recentes. Já em junho de 1989, o artista promoveu a sua primeira exposição individual intitulada *Salvio Daré – Pinturas Abstratas* no mesmo local.

Figura 140 - Salvio Daré concedendo entrevista ao programa “Arte é Investimento”, na extinta TV Corcovado, em 21 de junho de 1989, na exposição “Salvio Daré – Pinturas Abstratas”.

Fonte: Acervo da Família Daré.

Lígia Canongia, curadora e crítica de arte brasileira, escreveu sobre o evento em um artigo para o jornal *O Globo*:

> Bastante impactantes ao primeiro olhar, as telas de Salvio Daré revelam um artista novo que, nos seus 25 anos e numa primeira individual, tem possibilidade de sacudir a mesmice que se congelou nos últimos tempos, em termos de pintura. Fora os riscos de se apostar em uma obra que mal se inicia, já podemos detectar um mínimo de sensibilidade que nos anima a continuar acreditando (CANONGIA, 1989, p.1).

Na mesma ocasião, Fernando Cocchiarale também analisou os trabalhos do jovem artista:

> Dentre a novíssima geração de pintores, Salvio Daré destaca-se pela compreensão das questões fundamentais que a pintura colocou para a arte moderna e contemporânea. O trabalho pode ser vinculado às questões inauguradas pelo abstracionismo, embora esta proximidade resulte de opções mais fundamentais que a antecedem. Face à pouca variedade e ao alto custo dos materiais de arte disponíveis no país, o artista passou a usar tinta de parede, transformando, com isso, a precariedade em fator de construção, capitalizando-a. Essa escolha, sem dúvida, determina, em parte, os grandes formatos das obras e as tensões de matéria e de cor indispensáveis para a ocupação do espaço. Cada pintura, inicia-se tendo como ponto de partida os resultados alcançados no trabalho anterior, constituindo-se em partes de uma cadeia de quadros que se remetem à tela seguinte, mapeando o processo do trabalho. [...] Basicamente, toda essa pintura engendra-se pela tensão entre forma e fundo ou entre volume e planacidade, num jogo de contradições que se constroem e desconstroem sob camadas sucessivas da pasta pictórica, até praticamente anulá-la, numa tentativa de equacionar essa oposição num espaço totalmente avesso a qualquer tipo de representação (COCCHIARALLE *apud* DANTI, 1996, p.17-18).

Salvio Daré colava fragmentos de imagens de pinturas de Giotto, Rafael Sanzio, Piero della Francesca, entre outros renascentistas, sobre pedaços de madeira e lona. Posteriormente, anexava tinta e cobria cada recorte, criando uma nova imagem carregada de vísceras, “chagas, plasma e sangue, em que pintou obsessivamente até a exaustão” (DANTI, 1996, p.10). Sob forte influência da iconografia católica, dípticos e trípticos passaram a expor formatos em cruz, como podemos perceber na figura 141.

Figura 141 - Salvio Daré. Sem título, 1988. Esmalte s/ tela, 200 x 330 cm. Acervo particular.

Fonte: Acervo da Família Daré.

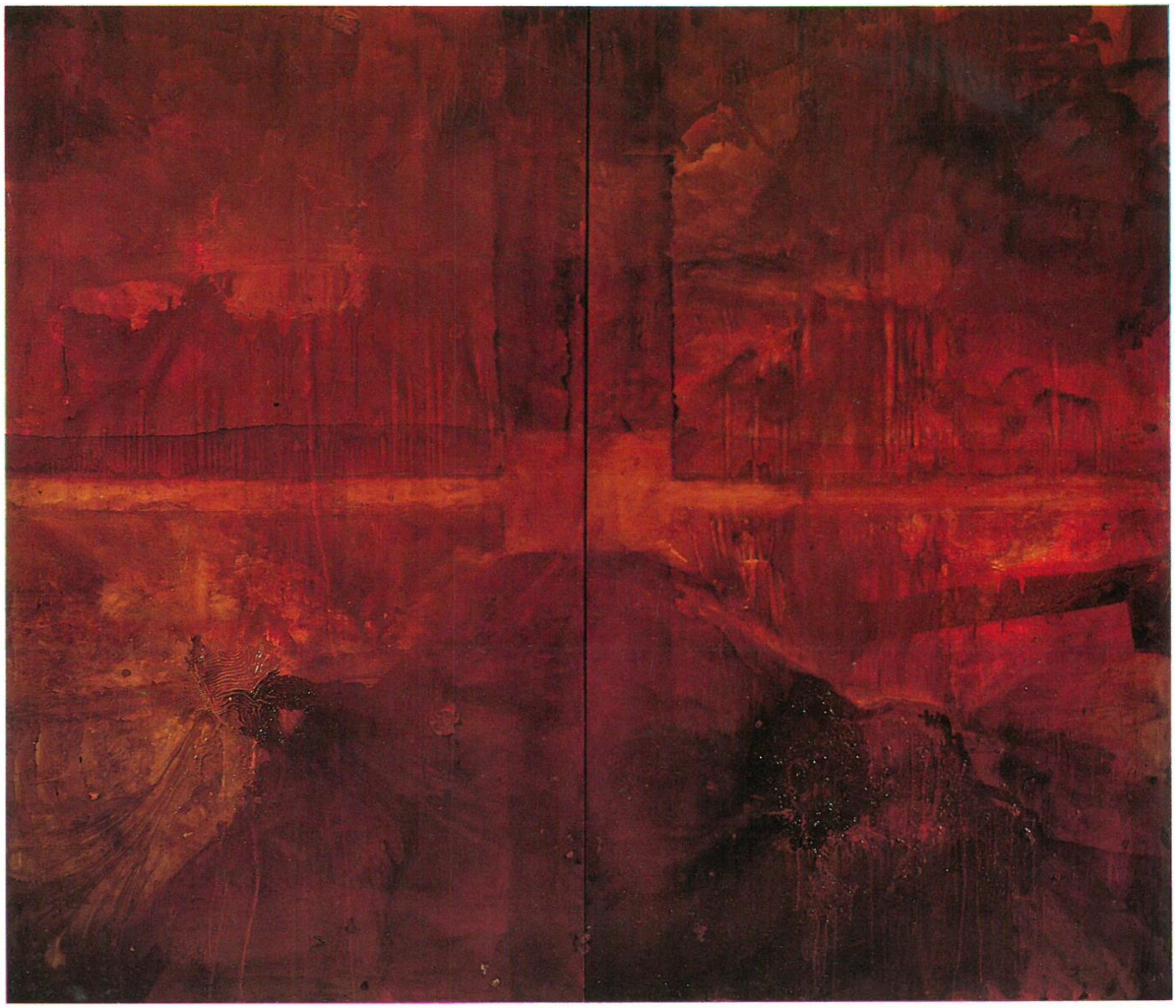
"As noites se misturam com os dias. A tinta tóxica e o trabalho incessante fazem sua saúde se ressentir [...]. Esta busca frenética fazia com que Salvio se entregasse totalmente ao trabalho", comentou Danti (1996, p.10-11). Algo que chamou atenção de importantes colecionadores e galeristas na época, como Regina Boni, João Sattamini, José Vitor, Beto Arruda, Gilberto Chateaubriand e Marcantônio Vilaça. Interesse que resultou, ainda em 1989, na participação de Daré em duas mostras coletivas em Porto Alegre e em Brasília, além de elogios de jornalistas e críticos no eixo Rio-São Paulo.

Em 1991, Paulo Herkhenhoff analisou os trabalhos de Daré e destacou o "trauma da epifania de imagens" do artista:

> [...] a harmonia das áreas, o ritmo das paralelas, a verticalidade fincada no mundo e indicando o infinito, diagonais discretas organizam poeticamente o espaço pictórico. Frestas entre telas, nervuras costuradas, espessuras de tinta e verniz conduzem discretamente o olhar nos relevos e resvalos da superfície. O olhar se transporta nesses espaços de silêncios e atos falhos, já mesmo como resvalos da própria linguagem visual. "O final feliz de um quadro é a sensação de ter pousado no mundo. Não me basta resolver as questões espácio-temporais, enquanto não tiver esse relaxamento, como se meu corpo tivesse se dissolvido no quadro", diz Salvio Daré. Há finalmente uma imersão, do corpo de quem vê, na pintura, não só pela ação especular dos vernizes, como pelo envolvimento na dimensão física. O olhar se expressa, então, como um diálogo. Há um fluxo de empréstimos entre a

> interioridade e a superfície das coisas. É na articulação dos jogos do trauma, dos jogos de espaço e dos jogos de luz que a imagem encontra a sua unidade e a percepção do seu instante pleno. O campo visual abre-se para a experiência da duração. O tempo primordial se fabrica nas fugacidades do olhar, mais que na fatura, como o átimo de equilíbrio (HERKENHOFF, 1991, p.2).

Figura 142 - Salvio Daré. S6, 1991. Esmalte e verniz s/ tela, 200 x 220 cm. Acervo particular.



Fonte: Acervo da Família Daré.

Em 1991, Daré participou da mostra coletiva intitulada *EAV Processo nº. 738.765-2* do Parque Lage e da Bienal de Pintura da cidade de Cuenca no Equador, além de promover duas mostras individuais em Recife e no Rio de Janeiro. Em 1992, retomou suas atenções para a capital paulista a partir da aquisição de suas obras pela Galeria Camargo Vilaça e da conquista de uma menção honrosa no *7º Salão Brasileiro de Arte* na *Fundação Mokiti Okada M.O.A*. Em 1993, foi selecionado para o *1º Prêmio Günter* no MAC/USP. Na mesma época, passou a experimentar a pintura em papel e

a se debruçar sobre a série intitulada *Anunciações*, em que se evidenciam pinturas em preto sobre preto e branco sobre branco.

Figura 143 - Salvio Daré. Anunciação II, 1991. Esmalte s/ tela, 200 x 380 cm. Acervo particular.

Fonte: Acervo da Família Daré.

Em 1994, Lorenzo Mammì escreveu:

> A pintura de Daré não salienta, apaga. Engole a luz, esconde-a e não a devolve ao olhar. A impressão é de uma obscuridade excessiva ou, nas telas mais claras, de uma luminosidade que ofusca. Listras de cor mais opaca tentam organizar a tinta segundo linhas retas, ou contê-la numa moldura. São, porém, demasiado frágeis e enrijecidas, como um diafragma prestes a se romper. [...] De fato, o tema central do trabalho de Daré é, a meu ver, o vazio. A tela branca, superfície evidente em si, é coberta por camadas de tinta que tornam sua presença duvidosa e sua materialidade evanescente. O esmalte, que normalmente sugere planos compactos e impermeáveis, aqui parece ter a função contrária: torná-los líquidos. [...] É uma anti-imagem, dentro de uma antijanela (MAMMÌ, 1994, p.2).

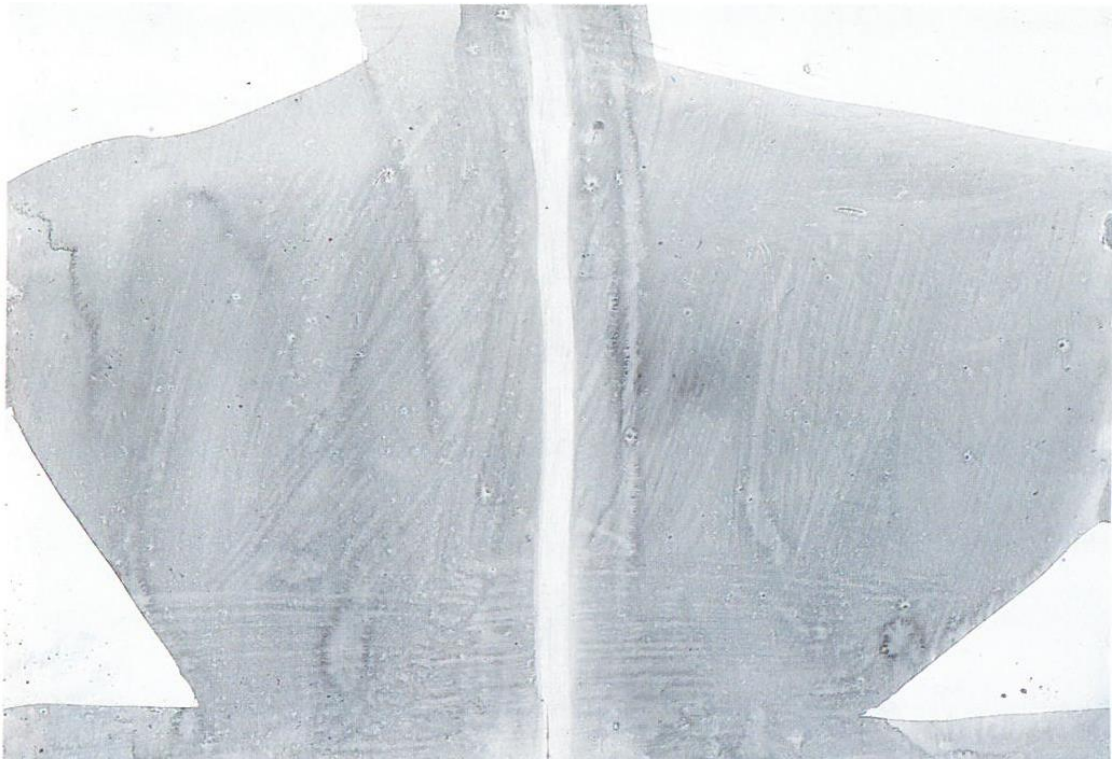
No mesmo ano, Salvio promoveu uma exposição individual na Galeria Saramenha no Rio de Janeiro, assim como participou da *Coletiva Integração Cone-Sul* em Cascavel/PR – que, em 1995, assumiu caráter itinerante, migrando para o Palácio Gustavo Capanema no Rio de Janeiro, o MASP, o Museu de Arte de Curitiba

e a Casa de América em Madrid na Espanha. À época, o artista assim se referiu à sua produção:

> No momento, estou finalizando duas exposições [...] onde evolui estas questões, criando um estado intermediário entre a imagem e a não-imagem, em que é afirmado com as formas ao mesmo tempo é negado pela tinta – uma forma geométrica que deveria ser vigiada é construída como se fosse orgânica e líquida. Esta última fase foi denominada por mim mesmo de "Anunciação" na tentativa de criar trabalhos que tratassem do que está entre o sublime e o material (DARÉ *apud* DANTI, 1996, p.21).

As duas exposições citadas por Salvio são as individuais que ele promoveu, em 1995, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, e no Espaço Cultural São Paulo.

Figura 144 - Salvio Daré. Sem título, 1996. Esmalte s/ papel, 32 x 44,5 cm. Acervo particular.



Fonte: Acervo da Família Daré.

Com a exaustão que se submetia na produção de suas pinturas em grande dimensão, a descoberta de que era soropositivo e o diagnóstico de meningite, Salvio Daré vivenciou sérias complicações de saúde. Em meados de 1996, passou a produzir no hospital, em uma espécie de ateliê improvisado, durante suas internações. Seus trabalhos foram submetidos a um processo de transparência pictórica, redução de tamanho dos suportes e autocrítica, como expõe Lorenzo Mammì:

> [...] há uma nova curiosidade pelos processos químicos (oxidação, suspensão) produzidos pela superposição dos materiais. Transparece, nessas últimas obras, uma relação mais afetiva entre o pintor e seus instrumentos: a tinta se torna mais transparente, não tanto para mostrar o que se passa atrás dela, quanto para revelar sua estrutura interna, os movimentos pelos quais se coagula ou se dilui. Como se Salvio Daré começasse a suspeitar, no fim da vida, que não há antagonismo real, e sim complementaridade, entre o mundo e o verniz que o esconde. Que, se nada é visível atrás da máscara, essa máscara, em compensação, tem vida própria. E que o mundo impossível a que a pintura alude é, afinal, um mundo em que é possível morar (MAMMÌ, 2012, p.260-261).

Salvio Daré faleceu aos 33 anos de idade, no dia 1º de agosto de 1996, em São Paulo, deixando aproximadamente 600 produções. Em 1998, de forma póstuma, Danti organizou duas exposições individuais em homenagem ao artista: uma no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, e outra no CC SP, na capital paulista. No início dos anos 2000, algumas obras de Daré integraram a mostra intitulada *Espelho Cego*, sob curadoria de Márcia Fortes, que foi exibida no MAM-SP e no Paço Imperial novamente. Em vida, Salvio nunca teve a oportunidade de expor em Santa Catarina. Isso aconteceu apenas em 2006, dez anos após sua morte, quando foi homenageado em uma exposição no *9º Salão Nacional Victor Meirelles* no MASC em Florianópolis, com curadoria de João Evangelista de Andrade Filho. Desde então, não foram mais promovidas exposições individuais do artista, e suas obras estão sob os cuidados de integrantes da família Daré, residentes em Jacinto Machado.

Ainda assim, na esteira dessas discussões, refletimos: qual é a importância de Salvio Daré para os estudos que cruzam arte e patrimônio cultural? Por que ele foi esquecido em sua cidade e na região do extremo sul catarinense? Por que não teve oportunidade de expor em Santa Catarina em vida? Se tivesse alguma produção tombada enquanto patrimônio cultural, isso garantiria seu reconhecimento local?

No dia 06 de junho de 1991, o *Diário de Pernambuco* publicou: “jovem artista catarinense Salvio Daré é considerado, pela crítica, como um dos novos valores da arte latino-americana e, principalmente, brasileira”. Na mesma época, José Manoel do *Jornal do Commércio* (1991, s.p.), explanou:

> [...] no Rio, sua trajetória foi meteórica: em menos de quatro anos seu trabalho já havia sido absorvido pelo concorrido mercado das galerias. Não é de estranhar que Daré tenha sido incluído – pelo curador brasileiro para a 3ª Bienal Internacional de Cuenca (Equador), Paulo Herkenhoff – entre os nove artistas que irão representar o Brasil no evento. [...] O salto de Daré foi largo. [...] A crítica carioca não tem economizado adjetivos quando se trata de Salvio Daré.

Para Cristina Canale (2020, p.1), “Salvio tinha grande potencial, acredito que naturalmente teria despontado e conquistado muito mais coisas no futuro”. Já Fernando Cocchiarale citou que Daré possibilitou ao público:

> [...] conhecer uma das boas possibilidades para o desenvolvimento da pintura brasileira, surgidas no final da década de oitenta, que se caracterizou, desde o início, pelo esforço de redimensionar a pintura como alternativa à crise que instaurou com o fim do ciclo das vanguardas. [...] Trata-se, sem dúvida alguma, de uma obra densa e séria cuja qualidade deve assegurar um lugar importante no futuro da pintura brasileira (COCCHIARALE, 1991, p.77).

Em uma das conversas que tivemos em 2020, Danti mencionou que:

> Salvio era um ode à pintura, indo contra todas as tendências da geração dele que passaram a se expressar através de objetos e instalações. Salvio era uma janela e, para ele, o importante era saber se o trabalho dele cumpria este papel de abrir um lado do espectador, convidando-o a entrar na obra e soltar pontos do inconsciente. A obra tinha que capturar o olhar e fazê-lo mergulhar no inconsciente de cada um ou mesmo no inconsciente coletivo e, uma vez capturado, trazer o sentimento à tona no consciente. Acredito que Salvio é a resistência da pintura e traz uma mensagem forte, muitas vezes incômodas, mas de eterno diálogo com o olhar de quem se aventura a olhar sua tela (DANTI, 2020, p.1).

Ao obtermos conhecimento do convite do *9º Salão Nacional Victor Meirelles* do MASC, identificamos o exposto que Salvio Daré é um “vigoroso e surpreendente pintor, quase desconhecido em sua terra natal, Santa Catarina, [...] onde se destacou como um dos mais genuínos e inovadores representantes da geração dos anos 80” no Brasil, evidenciando-se em sua “relevância inquestionável” (MASC, 2006, p.1).

Infelizmente, não tivemos contato com nenhuma produção física do artista durante a pesquisa (somente por fotos), assim como não fomos informados, com precisão, sobre o estado em que se encontra cada trabalho em Jacinto Machado. Entretanto, soubemos que algumas pinturas teriam sido armazenadas em uma espécie de depósito, junto a ferramentas utilizadas na agricultura. Essa situação nos fez refletir, inclusive, sobre a própria existência das obras do artista na atualidade.

Um dos momentos mais dolorosos foi descobrir alguns fragmentos de produções de Salvio destruídas e/ou em estado crítico de conservação. Presencialmente, foi o mais próximo que conseguimos chegar de suas “obras”. Encontramos pedaços de pinturas rasgadas, chamuscadas e cobertas de mofo; algumas delas foram utilizadas como cobertura para tijolos ou para forrar o chão de

um estúdio de fotografia. Muitas dessas partes teriam sido colocadas a céu aberto durante dois ou três anos e sofrido com a passagem do tempo. Marcas de ferrugem dos grampos e pregos dos bastidores, que foram violentamente arrancados da lona, estão presentes entre as fendas; manchas de óleo diesel e graxa mudam as tonalidades das cores; o craquelar das tintas desprende extratos de materiais pictóricos em decomposição; e o suporte frágil se estilhaça na medida em que se mexe nele.

Figura 145 - Fragmentos de pinturas em lona de Salvio Daré danificadas, 2020.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Tivemos conhecimento de que, além dessas situações, alguns trabalhos teriam sido queimados, destruídos ou descartados. Mas, por que isso aconteceu? Por que um artista, antes legitimado, foi esquecido na contemporaneidade? Por que os artistas da região do extremo sul catarinense nunca ouviram falar sobre ele?

Antes de qualquer coisa, gostaríamos de salientar que não estamos buscando justificar as perdas, mas sim problematizá-las. Danti, via mensagem de texto, compartilhou que Salvio temia que sua família e os moradores de sua cidade natal não entendessem a relação homoafetiva dos dois, o que os afastou muitas vezes de manter contato com determinadas pessoas. O preconceito seria um dos fatores do

silenciamento de Daré? Danti, além de ficar ao lado dele em seus últimos momentos, organizou os tramites funerários e acompanhou o corpo do companheiro até Jacinto Machado em 1996. Essa foi a última vez em que esteve na região do extremo sul catarinense, a partir daí, afastou-se de todos. Talvez seja por esse motivo que muitos achavam que Danti havia falecido. Realmente não sabemos a dimensão do impacto que as opções de Daré (sexuais, artísticas, relacionadas as perspectivas de mundo, entre outras) causariam no interior catarinense, bem como o fato das pessoas tomarem conhecimento das causas de seu falecimento. O receio e o medo talvez tenham caminhado lado a lado no processo de esquecimento de Salvio.

Uma das frases que mais ouvimos em sua cidade foi a seguinte: “não se entende nada do que ele pintava”. Estas palavras se referem à abstração das imagens na poética do artista. Fugindo das noções de senso comum de arte, as pinturas de Daré são vistas como uma grande incógnita. Opiniões que transitam entre a feiura e incompreensão desvalorizam o trabalho de Salvio a ponto de as pessoas desistirem de compreendê-las: “é coisa para gente estudada”. Mais uma vez chegamos àquele ponto de divergência da contemporaneidade da arte: tudo deve ser explicado o tempo todo?

Daré já se inquietava com o que as pessoas achavam de seu trabalho, antes mesmo do martírio contemporâneo de sua produção. Próximo do seu falecimento, Salvio já comentava com Danti que as pessoas não tinham paciência para observar com cuidado as suas criações. Painéis que levavam meses para serem produzidos eram vistos em poucos minutos. “Expor para vender para quem? Quem quer comprar meus trabalhos? Não são bonitos para as pessoas, não estão na categoria dos vendáveis”, disse o artista em 1996 (DARÉ *apud* DANTI, 1996, p.23).

Outro ponto a ser levado em consideração é que Salvio Daré saiu de Jacinto Machado muito jovem e foi no eixo Rio-São Paulo em que se consagrou respeitável artista. Inclusive, quando visitava sua família nas festas de final de ano, poucas pessoas de sua cidade sabiam o que fazia. Como nunca teve oportunidade de expor em Santa Catarina em vida, e com os holofotes de outros estados pairando sobre ele, acabou se afastando do conhecimento das questões culturais catarinenses.

Isto posto, nos perguntamos: se algumas dessas produções destruídas fossem tombadas, estariam elas protegidas? O que seria diferente com a patrimonialização no caso Daré?

Em 2004, duas de suas obras foram adquiridas pela coleção *Arte na Cidade* da Pinacoteca Municipal de São Paulo e, posteriormente, tombadas, recebendo um número de registro no banco de dados institucional (nº 0000.090.713 e nº 000.090.714) e passando a integrar, efetivamente, o patrimônio do Município de São Paulo, sob Número de Incorporação de Bem Patrimonial – NIBP. Além disso, respondendo a um dos nossos contatos via telefone, a Prefeitura Municipal de São Paulo manifestou que tem como missão institucional a preservação de todas as obras que integram o acervo museológico da cidade. Atualmente, as duas pinturas de Salvio encontram-se protegidas na reserva técnica da instituição. Ao final da década de 1990, importantes galeristas e colecionadores de arte, como João Sattamini e Marcantônio Vilaça, efetuaram a compra de outras pinturas do artista. Em 1996, em decorrência de uma premiação conquistada na *Trienal de Osaka*, um trabalho de Daré foi inserido no acervo da cidade japonesa. Além de Danti, que possui seis painéis do artista em seu apartamento, sendo um deles a produção a seguir:

Figura 146 - Salvio Daré. Sem título, 1996. Óleo e esmalte s/ tela, 200 x 190 cm.

Fonte: Acervo de José Orlando Portugal Danti.

Partindo da confirmação de que Jacinto Machado não possui lei de tombamento municipal e dos pressupostos de que a produção do artista é uma incógnita em sua existência e que Salvio não é legitimado na região do extremo sul catarinense, a ideia de patrimonialização está cada vez mais distante (se é que um dia já foi cogitada). A “excepcionalidade” artística, apontada pelos especialistas entre as décadas de 1980 e 1990, foram suficientes para reconhecer a trajetória de Daré naquele momento e naqueles locais, diferentemente da atualidade, em que os registros de sua história ainda possuem grandes lacunas a serem preenchidas. É nesse momento que percebemos que a legitimação não garante conservação, proteção e patrimonialização.

Logo, pensamos: se Daré estivesse vivo e em plena atividade artística, o que mudaria na percepção de sua cidade? Ainda estaríamos tratando de uma trajetória silenciada por aqui? Aliás, a “excepcionalidade” artística na produção contemporânea de artistas vivos tem o mesmo peso da “excepcionalidade” de artistas mortos? É nessa lógica, que traremos a seguir, as trajetórias de Elke Hülse e Letícia Cardoso: artistas vivas, com pesquisas ativas, legitimadas e que transitam entre os quatro círculos de reconhecimento.

4.1.1.3 Elke Hülse e Letícia Cardoso: movimentação, conexões e contemporaneidade

Elke Otte Hülse nasceu em Blumenau em 1961, porém, foi em Criciúma que fixou residência há cerca de 34 anos[56]. Graduou-se em Educação Artística pela UDESC em 1983 e especializou-se em Arte Educação pela UNESC, em 1993, iniciando sua carreira docente nas escolas públicas criciumenses e cocalenses nessa mesma época. Seu primeiro contato com a tapeçaria foi em 1982, durante um workshop sobre os métodos de arte têxtil do tecelão uruguaio Ernesto Aroztegui (1930-1994).

A paixão pela tecelagem foi crescendo com o tempo, sentimento também que estimulou Elke a abrir um ateliê em Criciúma entre o final dos anos 1980 e início dos

[56]“Hülse é artista, tapeceira, educadora e pesquisadora - uma das poucas, senão única no Brasil, a pesquisar e publicar academicamente sobre a tapeçaria contemporânea, ao mesmo tempo em que as produz” (GARCEZ, MAKOWIECKY, 2020, p.149).

anos 1990, onde passou a ministrar aulas de tecelagem manual, além de produzir têxteis sob encomenda. Logo, em 1986 e 1987, promoveu suas primeiras mostras individuais no Espaço Artístico *Yázigi* e no *Shopping Della Giustina* em Criciúma.

Entre 1982 e 1996, participou de inúmeros cursos de tapeçaria promovidos pela Fundação Catarinense de Cultura em Florianópolis. Concomitante, em 1996, participou da mostra coletiva intitulada *It's About Time* em Portland, nos EUA, e organizou duas individuais em Urussanga e Criciúma. No ano seguinte, em 1997, fez parte da coletiva *Atualidade da arte têxtil em Santa Catarina*, promovida pela Fundação Cultural de Blumenau e duas individuais na UNESC e no Criciúma Shopping.

Já em 1998 retornou ao solo norte-americano para participar da coletiva *Encore* em Atlanta nos Estados Unidos. Em 1999, foi a vez dos gaúchos conhecerem os trabalhos de Elke na exposição *Coletânea Têxtil*, na Casa da Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre.

Em meados de 2000, Hülse fechou seu espaço e passou a produzir em casa, priorizando o tear de *auto liço*[57]. No mesmo ano, expôs em Blumenau e em Cincinnati nos EUA e, entre 2001 e 2002, promoveu a exposição individual *Mar de Cores*, que foi apresentada em Florianópolis, Blumenau, Criciúma e Itajaí. Anos mais tarde, uma das produções, que esteve exposta nessas ocasiões, foi doada para a Fundação Cultural de Criciúma:

[57]"Tapeçaria é um tipo de arte têxtil, onde a imagem é reproduzida *sobre* ou *no* tecido. Um exemplo é a técnica dos *liços*, onde os desenhos são produzidos em tear simultaneamente ao tecido, enquanto que no bordado, o desenho é feito com agulhas sobre uma tela/tecido preexistente, como a talagarça" (GARCEZ, MAKOWIECKY, 2020, p.141).

Figura 147 - Elke Hülse. Mar de Cores, 2002. Tapeçaria [sem registos de dimensões]. Acervo Fundação Cultural de Criciúma.

Fonte: Acervo da artista.

Segundo Hülse, as suas tapeçarias se iniciam pelo cartão, com uma imagem de referência registrada sobre papel e fixado sob a urdidura[58] com o tamanho que se deseja que tenha a sua produção. Uma vez definido esse cartão, Elke seleciona os elementos que serão utilizados na confecção da tapeçaria: “nos últimos anos tenho usado muitos materiais de reaproveitamento, como malha, tecidos, redes de pesca, todos cortados em tiras, sobras de linhas de diversas procedências e vários desses materiais têm texturas que atraem o olhar do espectador” (HÜLSE, 2021, p.1). Pesquisa esta que, além de ganhar destaque internacional, lhe rendeu vários convites para lecionar tapeçaria em Florianópolis, Rio do Sul, Blumenau e Joinville, a partir de 2003.

No mesmo ano, Elke promoveu a mostra individual *Mina de Cores* em Joinville, Blumenau, Florianópolis e Balneário Camboriú (a mesma exposição também foi trazida para Criciúma em 2004). No ano seguinte, participou das coletivas *Small Format Frontiers,* em Atlanta, e *Lights,* em Denver, nos EUA. Já em 2006, ainda em

[58]Conjunto de fios com o mesmo comprimento agrupados paralelamente no tear em que se faz as tramas têxteis.

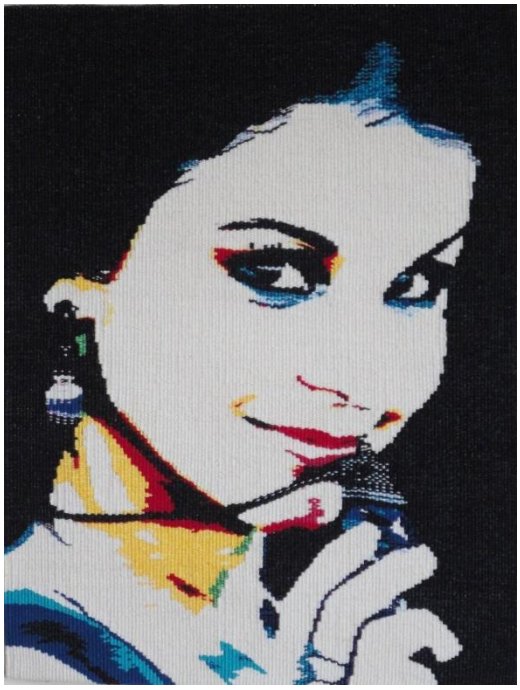
solo norte-americano, expôs na *Grand Ideas* do *Kendall College of Art and Design,* em Michigan. Com a visibilidade internacional, Hülse se tornou membro de uma das maiores associações de Tapeçaria do mundo: a *American Tapestry Alliance*. Segundo ela, a *ATA*, que tem sede nos EUA, é uma “associação que dá um suporte teórico, interação entre outros tapeceiros a nível mundial e promove discussões sobre assuntos comuns aos associados” (HÜLSE, 2021, p.1).

Entre 2007 e 2008, a tecelã de tapeçaria contemporânea – como ela mesma se define - promoveu a exposição individual *Alvo Vivo* em Florianópolis, Criciúma e Joinville e participou de uma coletiva em Tampa nos Estados Unidos. Foi a partir dessa época que Elke iniciou as tapeçarias-retratos: “em meus cartões, tenho reunido a fotografia com o desenho, sempre pensando na resolução têxtil” (HÜLSE, 2021, p.1). Imagens de pessoas variadas migram das figuras impressas para tecelagens coloridas, seja por encomendas, deleite ou pesquisa poética, como podemos perceber nas produções a seguir:

Figura 148 - Elke Hülse. Nancy, 2013. Tapeçaria, 40 x 30 cm. Acervo particular.

Fonte: Acervo da artista.

Figura 149 - Elke Hülse. Monike, 2011. Tapeçaria, 40 x 30 cm. Acervo particular.



Fonte: Acervo da artista.

Durante o mestrado em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte na UDESC (2007-2009), sob orientação da professora Doutora Sandra Makowiecky, Elke compôs a dissertação intitulada *As Tramas dos Tapeceiros*

Narradores: Técnica e Criação, que teve como objetivo “observar anacronicamente a série de tapeçarias da Idade Média, denominada *A Dama e o Unicórnio* e exemplares de tapeçarias contemporâneas, partindo ambas de um cartão e usando materiais e cores compatíveis com sua época de execução” (HÜLSE, 2009, p.7). A pesquisa abordou a condição do narrador com base em Walter Benjamin, diálogos entre tapeçaria e pintura, a anacronia em Georges Didi-Huberman, a tapeçaria na história da arte, o clássico no contemporâneo, o simulacro, Luiz Ernesto Aroztegui, Henrique Schucman, Jean Pierre Larochette, entre outros. Para Garcez e Makowiecky (2020), um dos destaques da dissertação de Elke se encontra dentro do capítulo dois, no item intitulado *O Narrador e o Mestre Tapeceiro*:

> Na história da cultura escrita registra-se a interpretação das práticas sociais de escrever e de ler. Há também a representação que os autores nos dão das relações que estabelecem com seus cadernos ou cadernetas. A modernidade traz a emergência da cultura escrita, que registra muitos atos da experiência humana, mas a tapeçaria, por seu turno, busca também práticas sociais de contatos. [...] Para que haja narrativa, é necessário que haja também um contador de estória e uma estória. O contador de estória e o narrador, no caso, nossa artista, nossos tapeceiros. A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades, começa com a própria história da humanidade, é fruto do narrador ou possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível a análise (GARCEZ, MAKOWIECKY, 2020, p.155-156).

As narrativas se tornaram um ponto-chave para entender a poética de Elke Hülse. A partir desse mergulho na história da arte, e com a experiência teórico-prática no tear, o percurso artístico de Elke passou a transitar com mais afinco entre memória, identidade e subjetividades: “eu defino minha poética como sendo um resgate das individualidades do ser humano, quando observo meus cartões e paralelamente enalteço e busco espaços para a tapeçaria contemporânea como uma forma de resistência” (HÜLSE, 2021, p.1).

Figura 150 - Elke Hülse. Era uma vez...Once upon a time... Es war einmal..., 2014. Tapeçaria, 25 x 150 x 25 cm.

Fonte: Acervo da artista.

Talvez uma das produções que mais remetem essa ideia seja *Era uma vez...Once upon a time... Es war einmal...* de 2014: um livro de artista que reúne vários formatos com imagens de rostos de familiares de Elke, que se estruturam a partir de pequenas narrativas com o fundo. Esse trabalho foi exposto em duas mostras individuais de Hülse em 2016 em Joinville e Itajaí.

Figura 151 - Elke Hülse. *Era uma vez...Once upon a time... Es war einmal...*, 2014. Tapeçaria, 25 x 150 x 25 cm [detalhe].

Fonte: Acervo da artista.

Entre 2010 e 2016, Elke participou de mais de 16 exposições coletivas internacionais nos Estados Unidos, Hungria, Argentina, França, México, China e Escócia, além de mais de 17 exposições nacionais: coletivas - *Entrenós, quem sois vós?*, no Museu da Escola Catarinense (MESC); *É o que há*, na Fundação Cultural BADESC; *Diálogo,* na Galeria Municipal de Florianópolis e na Fundação Hassis, na capital catarinense; *3°TENET Tecendo na Net*, no Museu do Objeto e *Mostra Têxtil Transformações,* na Universidade Anhembi-Morumbi, em São Paulo; *Arte Agora*, na Fundação Cultural de Criciúma; *II Coletiva de Artistas de Criciúma*, na UNESC; e *Bastidor*, na Galeria Octávia Gaidzinski; individual - *A Imagem, O Punctum, A Fatura*, na Galeria Municipal de Blumenau e na Galeria Municipal de Florianópolis.

A partir dessas experiências, Elke iniciou suas pesquisas sobre narrativas vivenciadas por crianças de diferentes nacionalidades e passou a estampá-las em seus trabalhos na reprodução de rostos infantis: “percebi, em uma viagem de estudos recentemente, como o ser humano reflete em seu comportamento, suas vestimentas e suas atitudes o meio no qual ele vive. Justamente os rostos de crianças refletem no olhar, na expressão facial, a essência de suas culturas” (HÜLSE, 2021, p.1). O trabalho intitulado *Kinder Glauben (Children Believe)*, de 2016, reflete essa intenção:

Figura 152 - Elke Hülse. Kinder Glauben (Children Believe), 2016. Tapeçaria, 150 x 150 cm.

Fonte: Acervo da artista.

Tendo como base imagens de crianças retiradas da internet, Elke compôs seis pentágonos interligados e expostos no chão. Trata-se de duas crianças, uma negra e uma branca, “cujas imagens remetem às ilustrações dos livros infantis alemães que a artista tinha em sua infância” (GARCEZ, MAKOWIECKY, 2020, p.153). Os dois personagens se tocam delicadamente, brincam um com o outro. De acordo com Garcez e Makowiecky (2020, p.154):

> Algodão, restos de tecido e fios diversos, texturas variadas marcam os detalhes desta tapeçaria. O pentágono central, que mostra os rostos das duas crianças, é encimado por outros 4, como uma auréola a dar a devida importância a cena que se passa no centro. O pentágono inferior retrata os corpos das crianças. Segundo a artista, o material escolhido para cada pentágono é importante para a sensação háptica resultante, sendo que nos pentágonos centrais, materiais clássicos da tapeçaria foram misturados a retalhos de tecidos industriais cortados em tiras, assim como fios feitos de garrafas plásticas recicladas. Em cada pentágono, a artista trabalha com diversos tons de brancos, dando a estas crianças uma luz que remete a

> diversas manifestações da história da arte, invocando o sagrado da imagem, especialmente pela aura colocada acima da imagem principal. Segundo Hülse, esta luz invoca também o eterno retorno da imagem.

Em 2017, esta produção esteve na exposição individual de mesmo nome, no Museu de Arte de Blumenau. No mesmo ano, Elke participou de cinco exposições coletivas internacionais: *Heallreaf 2*, na *West Dean College,* na Inglaterra; *ATA's Small Tapestry International 5*, nos Estados Unidos; *27th Miniartextil: Borderline*, na Itália; *Australian Tapestry Workshop Exhibition*, em Melbourne, na Austrália; e *6th Triennial of Tapestry - Atelje 61*, na Sérvia. Entre 2018 e 2021, essas participações se repetiram nas seguintes mostras: *10th* e *11th International Fiber Art Bienial* e *From Lausanne to Beijing,* na China; *6th Triennial of Textile Arts*, na *Art Gallery Szombathel*, em *Szombathely*, na Hungria; *Fiber Art – 100 Years of Bauhaus*, na *Art Ventures Gallery*, e *Tropics: Damned, Orgasmic and Devoted*, na *Tanya Bonakdar Gallery*, em Nova Iorque, nos Estados Unidos; *Heallreaf 3*, na *Surface Gallery*, em Londres, na Inglaterra; *Tramares - Textil Exhibition at Brasilien House* e *WTA VIII Biennial International Textil Small Format*, em Madri, na Espanha; e *WTA World Textil Art: International Online Exhibition*, no Chile.

Uma das séries de tapeçarias que mais ganhou destaque nos últimos anos é a intitulada *Girls Everywhere Girls* de 2018 e 2019:

> Em cada vestido de menina eu, apresento uma tapeçaria. Em cada tapeçaria, um rosto de menina remete a diferentes grupos étnicos. [...] As sutilezas de cada rosto, suas cores, suas formas, os traços, que reforçam sua origem, mostram a importância de valorizar cada etnia do globo. Na execução das tapeçarias, a simetria é um exercício de técnica e, a imagem espelhada ao longo da história, foi um objeto de encantamento (HÜLSE, 2021, p.1).

Segundo Garcez e Makowiecky (2020, p.150), para Elke: "violar fronteiras significa aceitar diferenças étnicas" e é a partir dessa ideia que imagens foram criadas sobre vestidos pequenos, sob uma alusão aos tecelões coptas "que costuravam tapeçarias em suas roupas como forma de adorno". Três produções dessa série foram selecionadas para a 14ª Bienal Internacional de Curitiba – Polo SC, em 2019, que teve curadoria de Francine Goudel, Juliana Crispe e Sandra Makowiecky.

Figura 153 - Elke Hülse. Girls Everywhere Girls, 2018-2019. Tapeçaria, 76 x 50 cm.

Fonte: Acervo da artista.

Figura 154 - Elke Hülse. Girls Everywhere Girls, 2018-2019. Tapeçaria, 76 x 50 cm.

Fonte: Acervo da artista.

Elke comentou que “quanto ao tema ‘ser humano’, continuará sendo minha pesquisa inesgotável” (HÜLSE, 2021, p.1). Para ela, cada novo projeto é uma experiência única e que pode ou não dar certo como imagina, além disso, também compartilhou que pratica uma espécie de autocrítica que julga enriquecedora para o desenvolvimento de seus trabalhos. Em contrapartida, não se considera artista: “me considero uma *tapestry weaver*. [...] Sou uma professora de tapeçaria que desenvolve seu próprio trabalho e, esse aprendizado, repasso e compartilho com meus alunos” (HÜLSE, 2021, p.1).

Hülse possui cerca de 80 trabalhos em acervos públicos e privados, a destacar: Fundação Cultural de Criciúma, Fundação Cultural BADESC, Fundação Cultural de Joinville, Colégio Marista em Criciúma, Memorial Champagnat em Curitiba, *Takoma Public Library* nos Estados Unidos, UNESC, entre outros. É este interesse que leva Elke a considerar que sua produção seja patrimônio cultural, apesar de entender que o artista é muito mais que reconhecimento.

Contudo, citou que suas produções são recebidas com certa resistência no Brasil e no estado de Santa Catarina, ao contrário do que vem acontecendo no

exterior: “de fato, há mais interesse em meu trabalho fora do país, no meio têxtil, mas isso, de fato, pouco me incomoda” (HÜLSE, 2021, p.1). Para ela, os interesses dos artistas do extremo sul catarinense ainda estão distantes do que almeja enquanto tecelã de tapeçaria contemporânea e que a passividade do grupo a fez se afastar das ações aqui desenvolvidas nos últimos anos. Elke disse ser insistente e dedicada em sua produção e na busca de editais e de novas oportunidades. Sua trajetória se compôs de muita luta, pesquisa e ressignificação, obtendo muitas recusas e portas fechadas, e, foi nesses momentos, inclusive, que usa como parâmetro para melhorar e evoluir as suas pesquisas. A persistência de Elke a fez grande no circuito têxtil internacional e, talvez, isso justifique por que a maioria das exposições em que participou tenham ocorrido fora daqui, ou seja, mais que no Brasil, no seu estado e na região em que vive.

Ademais, a poética de Hülse parece ir além dos debates entre arte e artesanato, concebendo “um pensamento que abrange a tapeçaria como meio de expressão artística, extrapolando qualquer possibilidade de limitação a uma técnica artesanal” (GARCEZ, MAKOWIECKY, 2020, p.140). É a partir da não negação das tradicionalidades e artesanias da tecelagem e suas narrativas que Elke situa a sua produção na contemporaneidade das artes. A tapeçaria, em Elke Hülse, assume um caráter de resistência e embate com os poucos espaços em que a arte contemporânea lhe propõe.

A trajetória da artista, que iremos apresentar em seguida, reflete a sua condição migratória e profissional a que alguns atores foram submetidos no passado da região: a busca por novas oportunidades, circuitos artísticos, formação acadêmica, visibilidade, reconhecimento e experiência.

Letícia Cardoso nasceu em Criciúma em 1978 e, aos nove anos de idade, teve a oportunidade de conhecer o ateliê de Jussara Guimarães: “tinha um jardim muito bonito, era meio mágico assim e a cor, a relação com a casa... um labor... um fazer. Acho que ainda é um sonho que eu tenho em ter [um lugar assim], sabe?” (CARDOSO, 2020, p.30). Letícia teve uma infância repleta de encantamento pelas descobertas com arte, principalmente a partir de referências [pós] impressionistas. Aos 15 anos, fez um intercâmbio na Inglaterra, onde teve a oportunidade de visitar museus de arte e ver de perto produções de artistas que só conhecia por intermédio dos livros. Entre 1997 e 2001, Letícia cursou Bacharelado em Artes Plásticas na UDESC, em Florianópolis. Em sua entrevista, a artista recordou que, no decorrer da

graduação, sua turma fez uma visita às indústrias cerâmicas de Criciúma e, em uma dessas ocasiões, conheceu Angélica Neumaier – que viria a ser sua colega de trabalho anos depois na UNESC. Já em 1998, participou do *IX Salão Universitário de Artes Plásticas* na capital catarinense. Herdeira da escultura e cerâmica, transitou entre o vídeo (VHS), a fotografia e a pintura, no início de sua carreira. Em 2000, a partir de suas experiências em âmbito acadêmico, organizou a sua primeira mostra individual, na região do extremo sul catarinense, no Criciúma Shopping, bem como participou da coletiva *Cumplicidade da Matéria*, na Galeria Aníbal Nunes Pires, da UFSC, em Florianópolis.

Já em 2001, também na capital catarinense, Letícia conseguiu uma bolsa do CNPq com o projeto *Agenda Cultural*, em parceria com o Museu Victor Meirelles (local onde trabalhou entre 2002 e 2018), conquistou o prêmio de pintura no *V Salão Novos Valores nas Artes Plásticas*, pela Fundação Franklin Cascaes, e participou de duas mostras coletivas no MASC, sob curadoria de Fernando Lindote e João Evangelista de Andrade Filho, respectivamente, culminando na doação de um trabalho seu ao acervo do museu:

Figura 155 - Letícia Cardoso. Sem título, 2000. Óleo s/ tela, 160 x 160 cm. MASC.

Fonte: Acervo do Museu de Arte de Santa Catarina.

Em 2002, Letícia foi selecionada para as exposições coletivas do projeto *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais: Estranhamento*, em Campinas/SP, e no Museu de Arte Contemporânea *do Paraná*, em Curitiba; do *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais: Poéticas de Atitude: o transitório e o precário*, em Fortaleza, Recife e São Paulo; do *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais: Rumos da Nova Arte Contemporânea Brasileira* na Fundação Clóvis Salgado, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, com curadoria de Fernando Cocchiarale; e do *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais: Vertentes da Produção Contemporânea*, no Itaú Cultural, em São Paulo. Além do mais, obteve Menção Especial no *59º Salão Paranaense* e participou de uma residência artística na *Vila do Faxinal*, ambos promovidos pelo MAC-PR.

Figura 156 - Letícia Cardoso. Como capturar o vento?, 2001 [fragmento]. Vídeo. Itaú Cultural – São Paulo.

Fonte: Acervo digital do Itaú Cultural.

Talvez, uma das produções mais significativas de Letícia nesse período seja o vídeo *Como capturar o Vento*? de 2001. Ao deleite da caminhada à beira mar em

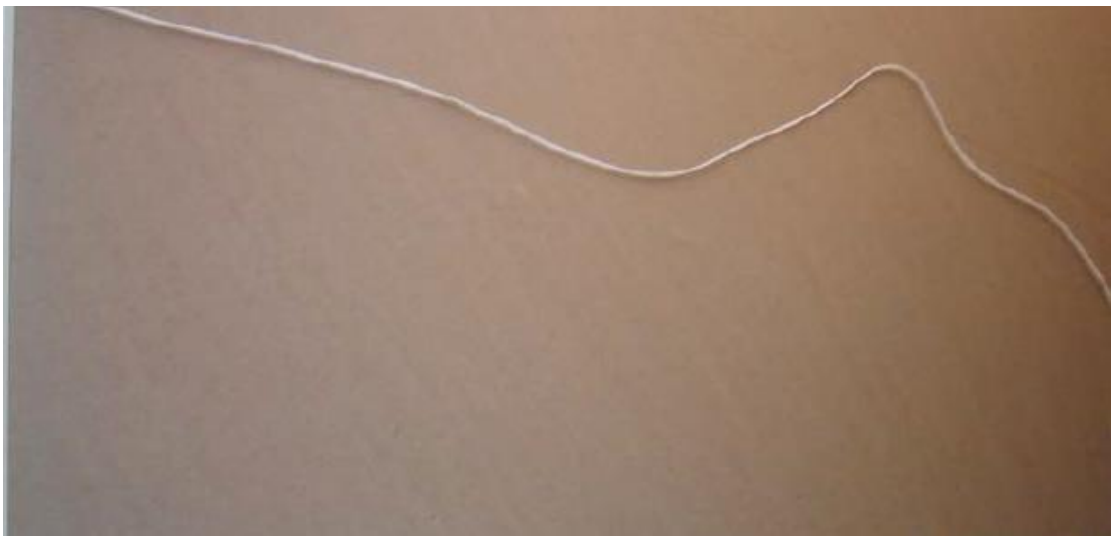
Balneário Rincão/SC, a plataforma de pesca na praia chamou a atenção da artista. Foi então que Letícia esticou plásticos coloridos entre os pilares da estrutura "como um anteparo que torna o vento visível: ele movimenta-se de acordo com o ritmo do vento que o preenche e esvazia adquirindo formas instáveis e instantâneas" (CARDOSO, 2005, p.31). Por ali, dois meninos se ofereceram para ajudar a segurar os materiais e, ao mesmo tempo que se divertiam com a situação, tentavam se manter esticados nos suportes. "A proposta não existe isoladamente na praia durante a experiência. Ela consiste na relação do gesto com a execução do registro [...] [que] funciona como um intervalo de um tempo vivido à beira mar, configurado durante o gesto de filmar" (CARDOSO, 2005, p.35-36).

O curador, professor e artista gaúcho, Jailton Moreira escreveu no catálogo das exposições do projeto *Rumos Itaú Cultural*, em 2002, se referindo ao trabalho *Como capturar o vento?*:

> [o vídeo] tenta inutilmente reter o que está sempre a passar. [...] Pois vive no tempo e faz dele seu parceiro, uma espécie de fatalidade que trata a forma como resultante da experiência, o que implica na aceitação do acaso sem as intromissões vaidosas e ordenadores do ego (MOREIRA *apud* CARDOSO, 2005, p.36).

Em 2003, Letícia fez parte das exposições coletivas *Território da Fotografia* e *Segundo Vaga Lume*, em Porto Alegre, *Geração Atual – Panorama da Arte em Santa Catarina*, em Florianópolis, e do *Projeto Schwanke: perspectiva das Artes Plásticas em Santa Catarina*, na Galeria Marta Traba, em São Paulo, e no MASC, ocasião em que também expuseram Helen Rampinelli e Jorge Ferro. No mesmo ano, iniciou o mestrado em Poéticas Visuais na UFRGS, em Porto Alegre (2003-2005). Foi nessas ocasiões que a artista expôs a série de registros de experiência intitulada *Desenhos do Mar* (2000-2005), em que "utilizou-se um fio prateado de dois metros de comprimento, [no qual] uma sequência de fotos é apresentada lado a lado, revelando a variação de desenhos formados pelo encontro da linha com o mar" (CARDOSO, 2011, p.101). Estes trabalhos aconteceram como desdobramentos de um vídeo da artista, intitulado *Diálogo entre a fita e o mar*. A série foi modificada constantemente, apresentando-se em formato de livro de artista, intervenção, exposição fotográfica e caixa de imagens impressas. "*Desenhos do Mar* foi uma proposta que, ao ser repetida, ramificou as suas possibilidades de apresentação, conforme desvios ocorridos durante o jogar-brincar no território da arte" (CARDOSO, 2005, p.113).

Figura 157 - Letícia Cardoso. Desenhos do Mar, 2000-2005. Fotografia [sem registros de dimensões]. Florianópolis/SC.



Fonte: Acervo de Letícia Cardoso.

Em 2004, Letícia participou da Semana de Artes Visuais do Recife e do projeto *Trajetória 3*, na capital pernambucana, bem como da coletiva *Geometria Habitada*, no Espaço de Arte Contemporânea 803/804, em Florianópolis; em 2005, da mostra de vídeo *Efeitos de Borda: Subjetividades e Espaço Público*, no V Fórum Social Mundial 2005 e promoveu a exposição individual intitulada *Jogar-brincar da maneira de executar as propostas à circulação no Território da Arte*, na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, ambos em Porto Alegre; em 2006, Letícia promoveu duas mostras individuais intituladas *O Museu entre Gestos e Registros Dispersos*, no Museu Victor Meirelles, e *Quase Nada*, na Galeria da Universidade Tuiuti do Paraná, além da coletiva *Câmara Rasgada*, na Usina do Gasômetro em Porto Alegre, com curadoria de Gabriela Mota.

Já entre 2007 e 2009, Letícia fundou e coordenou, ao lado de Fabiana Wielewicki, o espaço de arte contemporânea *Arquipélago* em Florianópolis. Na mesma época, se tornou assessora e curadora dos projetos *Pretexto*, *Arte na Cidade* e *Panorama* (2007-2012), no SESC Santa Catarina. Participou, ainda, das mostras coletivas *Natureza Doméstica*, em Juiz de Fora/MG, e *Pretexto Pintura*, em Florianópolis.

Em 2008, com o advento da seleção de uma bolsa de Residência Artística no *SPA das Artes* em Recife, Letícia idealizou o trabalho *3 pontas*: três vestidos com saias de dez metros de diâmetro interligadas, confeccionados pela artista com costureiras do Maracatu. Posteriormente, a produção migrou para a performance e

intervenção, quando bailarinas se apropriaram desses vestidos e ocuparam diferentes espaços em Recife, Joinville, Barcelona, Colônia e Veneza[59].

Figura 158 - Letícia Cardoso. 3 pontas no bosque, 2012. Registro de performance (fotografia digital) [sem registros de dimensões]. Florianópolis/SC.

Fonte: Acervo de Letícia Cardoso.

Com a seleção da Bolsa Iberê Camargo de Residência para Artistas, em parceria com a Fundação Iberê Camargo e o *Blanton Museum of Art*, um dos vestidos aparece em certos momentos no vídeo *Austin-Paris: um ruído entre Jane e Travis*, produzido por Letícia na ocasião, entre 2009 e 2010, no Texas, nos Estados Unidos[60]. As ações do *3 pontas* também foram realizadas na Fundação Iberê Camargo, na capital gaúcha, ainda em 2010, na abertura da exposição intitulada *Convivências – dez anos da Bolsa Iberê Camargo*. Em 2012, se tornou um novo vídeo, intitulado *3 pontas no Bosque*. A partir de 2015, os vestidos foram individualizados, tornando-se parte da performance *Improviso Cromático nas Janelas # situação 3* (2015-2016), no Museu Victor Meirelles, e da exposição *Fábula em um quintal úmido* (2017), n'O Sítio Arte e Tecnologia, ambos na capital catarinense.

---

[59]Sugestão de vídeos:
3 pontas em Veneza, Letícia Cardoso (2009). 3 minutos e 10 segundos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LvU-l-wVXcY&ab_channel=interartiveorg Acesso em: 05 jan. 2021.
3 pontas em Barcelona, Letícia Cardoso (2009). 4 minutos e 55 segundos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k1Yqg8iYTTA&ab_channel=interartiveorg Acesso em: 05 jan. 2021.
Um vestido com três pontas, Letícia Cardoso (2008). 5 minutos e 16 segundos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1Bu21stxSyY&ab_channel=BrunoVieira Acesso em: 05 jan. 2021.
[60]Letícia Cardoso. Austin-Paris: um ruído entre Jane e Travis, 2009-2010. Vídeo. 22 minutos e 51 segundos. Florianópolis/SC. Disponível em: <https://vimeo.com/32797971>. Acesso em: 05 jan. 2021. [O vídeo foi capturado por uma câmera de celular pela artista durante um trajeto rodoviário entre as cidades de Austin e Paris no Texas. As imagens foram captadas dentro de um ônibus, na perspectiva de um passageiro comum que transita de um local a outro no deserto americano. Algumas cenas e falas do filme *Paris, Texas*, de Wim Wenders (1984), foram apropriadas pela artista em seu trabalho.]

Em 2008, Letícia ganhou o *Prêmio Armando Carrerão de Vídeo* e promoveu a mostra *O mistério da Rua Idalina Pereira dos Santos, 81*, no Arquipélago, em Florianópolis; em 2009, montou as exposições individuais *Céu no Chão*, no MAJ, e *Quintal Adormecido*, no Centro Cultural Jorge Zanatta, bem como fez parte das coletivas *Criative Research Lab* e *Issue9*, em Austin, nos EUA; em 2010, participou da mostra *3ª Rodada*, na Fundação Cultural BADESC, em Florianópolis, e em Criciúma; em 2011, foi selecionada para o *32º Panorama da Arte Brasileira*, no MAM-SP; em 2012, trouxe sua exposição individual *Misunderstand* para o Centro Cultural Jorge Zanatta e, também, *Improviso Cromático*, exibida no Anexo do Museu de Arte de Joinville, situado na Cidadela Cultural Antarctica; e em 2013, expôs nas coletivas *Fotografia(s) Contemporânea Brasileira: Imagens, Vestígios, Ruídos*, com curadoria de Lucila Horn e Paulo Greuel, no MASC e *Feira PARTE (MV Contemporânea)*, no Paço das Artes em São Paulo.

Entre 2015 e 2018, Letícia lecionou no curso de Artes Visuais da UNESC, na mesma época em que participou da mostra coletiva intitulada *Experimentação 1*, na Helen Rampinelli Galeria Ateliê, em Criciúma, com curadoria de Claudia Zimmer e Daniele Zacarão, ocasião em que também expuseram Helen Rampinelli e Odete Calderan. Em 2017, foi contemplada com o edital Elisabete Anderle, da Fundação Catarinense de Cultura, com as produções *Poluição Noturna: Residência no Sobrado da Ladeira* e *Rodar o Deserto*. Ao lado de Janor Vasconcelos, João Miot, Odete Calderan, Rosangela Becker e Simone Milak, Letícia expôs na 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba - Polo SC, no MASC, em Florianópolis, em 2019. Atualmente, é professora de pintura no curso de Artes Visuais da UDESC e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na mesma universidade.

No que se referem às principais dificuldades enquanto artista visual no extremo sul de Santa Catarina, compartilhou que a instabilidade financeira, a falta de reconhecimento, a insegurança, a escassez de incentivo público e de instituições culturais são problemas que afastam o artista de sua própria pesquisa e que, consequentemente, a fizeram querer sair da região à procura de novas oportunidades. Algo que fez sentido para a sua trajetória: “eu acho que ajuda um pouco estar em um grande centro, não dá para ser ingênua, mas eu também não estaria em um panorama se eu não estivesse ganhado as bolsas, se eu não tivesse sempre insistindo”

(CARDOSO, 2020, p.28). Também citou que nunca se acomodou, apesar de achar que determinados editais e seletivas são burocráticos demais e desanimam o artista.

Ao ser questionada se considerava a sua própria produção um patrimônio cultural, Letícia disse que “a partir do momento que ela começa a ter uma legitimação, sim” (CARDOSO, 2020, p.29). Apesar de deixar claro que a legitimação não é garantia de “excepcionalidade” artística, acredita que, principalmente, uma vez que os trabalhos artísticos adentram os acervos de instituições respeitadas, acabam possuindo uma trajetória interessante na história recente da arte e, ao terem sido analisados por especialistas e registrados em um circuito e/ou panorama artístico, se tornam passíveis de patrimonialização. “Se eu morrer amanhã, eu tenho algum legado dentro de um contexto, não estou entrando nisso como um critério de valor, mas como narrativa de uma história de um país, que é a narrativa das instituições. Se eu estou ali dentro, eu acho que eu sou um patrimônio”, comentou (CARDOSO, 2020, p.30).

Percebemos aqui um discurso que não se relaciona com o “patrimonializar para proteger”, mas sim como uma espécie de homenagem de efetivação de reconhecimento e de trajetórias significativas. Retórica que se relaciona diretamente com o que a maioria dos entrevistados apresentou. Sendo assim, a patrimonialização seria um tipo de status máximo da legitimação de um artista contemporâneo? Nesse sentido, analisaremos a seguir as opiniões dos artistas até aqui mencionados, no que concernem às tensões entre arte, legitimação e patrimônio cultural na região do extremo sul catarinense.

4.2 Você considera a sua produção artística um patrimônio cultural?

Alan Cichela comentou que precisou de muito tempo para entender as potencialidades de sua produção e que, com o amadurecimento pessoal, acredita conseguir enxergar, atualmente, de forma mais clara tais contextos. “Tenho alguma relevância, por isso que digo [que], de repente, vou aparecer em uma notinha de rodapé, [...] mas talvez seja um pouco de, sei lá, preciosismo”, comentou Cichela (2019, p.13). O artista foi lembrado com carinho e admiração pelos colegas Edi Balod, Aurélia Honorato, Bel Duarte, Daniele Zacarão, Helen Rampinelli, Mahira Silveira, Malu Dal Pont, Rosângela Becker, Sérgio Honorato e Simone Milak. Citado como um

artista que está em constante pesquisa e evolução de pensamento, Alan é lembrado, principalmente, pela resistência do ato criativo, busca de liberdade artística, desconstrução de dogmas e narrativas engessadas, além de rupturas do conservadorismo político e problematizações ligadas às censuras, à condição e às múltiplas interpretações do corpo nas artes plásticas contemporâneas. Questões que embatem diretamente com as definições de senso comum de arte em sua cidade.

Analisando o contexto contemporâneo de Criciúma, o município possui leis específicas de classificação indicativa para exposições que contenham nudez, bem como históricos de censura às obras que apresentem órgãos genitais e várias polêmicas em torno do corpo e do feminismo, como vimos nos casos da lei municipal nº 7.161 e da demissão do presidente da Fundação Cultural em 2018. Assim sendo, indagamos, até que ponto as potencialidades artísticas e patrimoniais são ofuscadas por interpretações de senso comum da produção dos artistas dessa região?

Bel Duarte acredita que sua produção ainda não alcançou o nível de legitimação suficiente para vislumbrá-la enquanto patrimônio cultural: “acho que não cheguei nesse nível ainda. Eu tenho que construir um pouco mais de história para poder ter esse olhar, eu acredito” (DUARTE, 2019, p.22). Ao contrário, pensam Alan Cichela, Aurélia Honorato, Edi Balod, Mahira Silveira, Malu Dal Pont, Sérgio Honorato, Silemar Silva e Simone Milak, que mencionaram, com apreço, os questionamentos em torno das violências sofridas pela mulher na religião e nas sociedades contemporâneas, como também, do preconceito, do machismo e de todo tipo de ódio, presentes na poética da artista. Bel Duarte é exaltada em sua determinação, excentricidade, perspicácia e coragem, bem como nas suas significativas ações enquanto educadora no ensino superior e básico público de Criciúma. Porém, levando em consideração que a única produção artística tombada da cidade é uma cruz dentro de uma igreja católica, as desconstruções, propostas pelas xilogravuras de Bel Duarte na série *Violência do Sagrado*, expostas no capítulo anterior, teriam chance de ser patrimonializadas? Além disso, até que ponto uma produção criada por uma artista homossexual, em Criciúma, influenciaria os critérios de “excepcionalidade” do poder público?

Já Mahira Silveira, quando questionada sobre a possibilidade de reconhecimento de seu trabalho enquanto patrimônio cultural, mencionou a seguinte frase: “eu imagino que, daqui uns 15 anos, alguém vai olhar para trás e [dizer]: nossa, tinha essa artista, Mahira, que fez isso e isso. Fez história, teve uma vivência” (2020,

p.16). Ela acredita que a performance *Vendo Este Corpo*, analisada no capítulo anterior, é a que mais possui potencialidades patrimoniais, principalmente pela afronta, por ter debatido sobre o corpo em uma época que pouco se falava sobre o assunto na cidade, pelas polêmicas, pelos desdobramentos que existem até hoje e pelo pioneirismo, já que não tem conhecimento de outra performance na região que tenha tido tamanha repercussão. Algo que foi lembrado por Alan Cichela, Bel Duarte e Daniele Zacarão em suas entrevistas, do mesmo modo que foram destacadas as ações promovidas por Mahira no projeto *Pik Nik*, nos espaços públicos de Criciúma. Em contrapartida, questionamos: como se patrimonializa o corpo? Registros de performance que problematizam o papel da mulher na sociedade teriam o mesmo "peso" patrimonial de um monumento ao centenário de imigração Italiana, painéis cerâmicos que contam a história das etnias colonizadoras ou de uma cruz dentro de uma legitimada igreja católica?

Daniele Zacarão considera que as produções artísticas, assim como o patrimônio cultural, "marcam o tempo, constroem identidades, [pois] nos fazem entender melhor a nossa relação social" (2019, p.39). É nesse sentido que Dani, como é chamada pelos colegas, é reverenciada em sua trajetória como uma das maiores revelações na crítica, na docência, na gestão, na curadoria e na promoção das artes da região do extremo sul catarinense nos últimos anos. Sua experiência com a mediação em bienais, atuações frente aos debates acalorados em prol de políticas públicas de arte e cultura, intervenções, conquistas por direitos da classe artística, além da organização de movimentos em defesa de espaços culturais, coordenação da Sala Edi Balod, presidência da ASCAV, reinvindicações e defesa do patrimônio artístico da Fundação Cultural de Criciúma foram enaltecidos por Edi Balod, Alan Cichela, Amalhene Baesso Reddig, Angélica Neumaier, Aurélia Honorato, Bel Duarte, Helen Rampinelli, João Miot, Letícia Cardoso, Mahira Silveira, Malu Dal Pont, Odete Calderan, Rosângela Becker, Sérgio Honorato, Silemar Silva e Simone Milak. Entretanto, se levarmos em consideração que suas intervenções já foram apreendidas pela polícia e órgãos públicos locais, indagamos: produções que refletem problemas históricos, ambientais, sociais e que "toquem" em feridas públicas, como no caso do trabalho "Rio Criciúma: Instruções para Escuta", seriam reconhecidas enquanto patrimônio cultural da própria cidade em que se faz crítica? Aliás, até que ponto a arte contemporânea perde a sua potencialidade artística ao se tornar patrimônio?

Angélica Neumaier citou que espera que a sua produção seja vista enquanto patrimônio cultural pelas pessoas, como uma espécie de realização profissional ainda a ser conquistada: “é fruto de uma pesquisa dessa região aqui, que eu encontrei quando eu cheguei, então, nesse caso, seria [patrimonializável], sabe?” (NEUMAIER, 2019, p.30). Apesar de deixar claro que não há pretensão patrimonial, Angélica expôs que sua produção caminha ao encontro de potencialidades artísticas contemporâneas, como a diversidade do uso dos materiais cotidianos, os temas sociais, as narrativas de memória e identidade, as pesquisas pictóricas e as problematizações em torno dos métodos serigráficos industriais. Algo que foi destacado pelos colegas Alan Cichela, Amalhene Baesso Reddig, Aurélia Honorato, Bel Duarte, Daniele Zacarão, Edi Balod, Eduardo Vicente Tasca, Helen Rampinelli, Letícia Cardoso, Mahira Silveira, Malu Dal Pont, Odete Calderan, Rosângela Becker, Sérgio Honorato, Silemar Silva e Simone Milak.

Distante das maiores cidades da região do extremo sul catarinense, Malu Dal Pont evidencia todo o seu esforço para que as pessoas tenham respeito perante a sua produção em Meleiro. Para ela, todos os seus trabalhos fazem parte do acervo de seu “patrimônio” particular e possuem excepcionalidade artística de forma muita clara. No entanto, compartilha, com tristeza, a falta de reconhecimento local, além da resistência que há em sua cidade de perceberem o que está sendo feito por ela. Considera também sua produção acessível, potente e fruto de pesquisas que envolveram anos de sua vida. Para Malu, antes de qualquer movimento de patrimonialização, se faz necessário criar iniciativas que visem desenvolver os aspectos culturais e artísticos em Meleiro.

Da mesma forma, João Miot elucidou que ficaria feliz em ser reconhecido em Araranguá, sua cidade natal. Algo que almeja, principalmente, a partir do momento em que teve oportunidade de expor ao lado de Edi Balod e Alexandre Rocha, e quando iniciou sua série de pinturas sobre os casarões araranguaenses. Trata-se de um sonho que o jovem artista tem, de fazer parte da história local e ser respeitado pelo que faz, situação que considera muito distante da sua realidade atual. “Os artistas meio que não parecem ser muito levados a sério”, comentou (MIOT, 2020, p.10). Contudo, vê o surgimento de significativas mudanças nos últimos anos e é a partir delas que acredita que sua produção tenha chance de algum dia ser reconhecida enquanto patrimônio cultural.

Percebemos, nos casos de Malu Dal Pont e João Miot, que os desafios patrimoniais transitam entre a falta de políticas públicas e o início de uma movimentação em prol das questões culturais e artísticas em suas cidades. A patrimonialização é uma realidade distante, ainda a ser desenvolvida em suas bases legais e sociais. Inclusive, Malu destacou a importância da educação patrimonial e dos ensinos de Artes e História nas escolas, ao se referir sobre a necessidade do desenvolvimento de práticas que possibilitem um novo olhar em torno da preservação do patrimônio, da arte e da cultura no futuro.

Já Rosângela Becker comentou que nunca almejou fama, status, elogios, dinheiro e nem que as pessoas a vejam como artista, entretanto, espera que sua produção um dia “seja uma árvore de raiz forte, que, mesmo no futuro, essa história seja contada e que isso abra fronteiras, melhore; que isso, politicamente, possa contribuir para que haja menos discriminação, menos maldade” (BECKER, 2019, p.27). Rosângela foi indicada por Daniele Zacarão, Aurélia Honorato, Alan Cichela, Amalhene Baesso Reddig, Angélica Neumaier, Silemar Silva e Simone Milak como uma das produtoras culturais, professoras e artistas mais importantes do extremo sul catarinense, principalmente por sua trajetória à frente da Fundação Cultural de Criciúma, de seus projetos curatoriais e ações para o desenvolvimento da cultura em sua cidade. Vista como uma pessoa que não se acomoda sem conseguir o que almeja, inúmeras exposições, editais e eventos públicos foram realizados por sua insistência e luta pessoal.

À Helen Rampinelli, é constantemente atribuída a sua capacidade de determinação, seja enquanto professora, artista, produtora cultural e/ou gestora da única galeria comercial de Criciúma. Sua trajetória artística é contemplada por colegas como Angélica Neumaier, Edi Balod, Daniele Zacarão, Letícia Cardoso, Odete Calderan e Simone Milak. Rampinelli comentou que sua obra é um “pedaço” de si mesma, atrelada a todos os momentos de sua vida, que abrange das dificuldades às conquistas. Durante muitos anos, dedicou boa parte do seu tempo para as pessoas da cidade, seja na promoção de oficinas, cursos, exposições, aulas abertas, palestras, reuniões e/ou ações culturais. É pautada nesses aspectos que considera sua produção um patrimônio cultural.

Simone Milak disse que tem dúvidas se considera ou não, as suas cerâmicas como patrimônio, justamente pelos processos de patrimonialização nunca terem sido seu objetivo enquanto artista. Ela se vê no início da carreira nesse momento, em que

suas atenções estão todas voltadas à criação, pesquisa e conceitualização. Contudo, crê que sua trajetória, até então, percorreu um caminho interessante e que ficaria muito feliz se as pessoas encontrassem potencialidades patrimoniais em seu trabalho. Para Edi Balod, as cerâmicas de Simone são expressivas, representativas e com grande potencial de evolução criativa, sendo algo que dialoga com a opinião de Angélica Neumaier, Amalhene Baesso Reddig e Helen Rampinelli.

Odete Calderan considera que a patrimonialização é um processo aberto e que não compete a ela buscar meios para que se efetive ou não. Ela espera que, no futuro, as pessoas vislumbrem os critérios que achem viáveis ou pertinentes para levar em consideração suas pesquisas no campo do patrimônio. Entretanto, não é algo que é tido como pretensão no momento: “eu considero que seja um patrimônio sim. [...] Porque é algo muito meu; pessoal. Agora, para o outro, é aberto. O artista nunca expõe para ele, sempre coloca em exposição porque ele quer ser percebido e que o outro passe pela experiência, [...] que ele gera reflexões” (CALDERAN, 2020, p.19). Para Aurélia Honorato, Odete é uma das artistas da região que mais se aproxima da arte contemporânea enquanto conceito, que mais problematiza, reflete e possibilita as pessoas experienciarem suas produções pelo viés da inquietação e dos deslocamentos atemporais entre memória e identidade. Calderan é lembrada como uma grande pesquisadora pelos ex-alunos Malu Dal Pont, Simone Milak e Mahira Silveira, bem como pelos colegas Alan Cichela, Angélica Neumaier, Amalhene Baesso Reddig, Bel Duarte, Daniele Zacarão, Helen Rampinelli, Letícia Cardoso e Silemar Silva.

Janor Vasconcelos optou por não participar e conceder entrevista a nossa pesquisa. Contudo, seu nome foi constantemente citado pelos outros entrevistados. Para Angélica Neumaier, o trabalho de Janor é o que ela mais enxerga valor patrimonial na região, à destacar as produções escultóricas e pictóricas que problematizam a seriação dos mineiros e a influência do carvão em Criciúma. Helen Rampinelli evidenciou a qualidade da conceitualização das produções do artista, em que se acentuam os questionamentos ambientais, econômicos e sociais da região carbonífera. “O Janor investiu mais de 10 mil reais para realizar uma exposição que ele foi selecionado em São Paulo, pouquíssimos artistas fariam isso. Mas o Janor estuda a área, estuda editais e passou por um crítico de arte, fez curso”, comentou Amelhene Baesso Reddig (2020, p.15). Opiniões que dialogam com o que Daniele

Zacarão, Edi Balod, Bel Duarte, Rosângela Becker, Silemar Silva e Simone Milak também expuseram sobre Janor.

Talvez as poéticas dos artistas vivos que mais se aproximem dos critérios de excepcionalidade local, no que tange as perspectivas histórica, religiosa, identitária, cultural e social da região do extremo sul catarinense e que teriam uma grande chance de serem reconhecidas enquanto patrimônio cultural municipal, sejam de Alexandre Rocha, Sérgio Honorato e Edi Balod. Retóricas voltadas à extração do carvão mineral (que compõe a identidade cultural de Criciúma), à influência da imigração europeia (que é muito valorizada pelas cidades sul catarinenses, como Araranguá, Criciúma, Nova Veneza, Urussanga e Forquilhinha), aos aspectos cotidianos e seus atores sociais (mineiros, pescadores, ambulantes, agricultores, artesãos, transeuntes etc.), à religiosidade, ao folclore, aos saberes populares e, claro, às suas trajetórias enquanto artistas visuais.

Alexandre crê, modestamente, que alguns de seus trabalhos possuam valores patrimoniais: “quando, no campo da manifestação artística, eles geraram registros, debates, estudos. [...] Do ponto de vista histórico e cultural, pode ser um legado que deixa o registro de uma época, de um tema” (ROCHA, 2020, p.13). Lembrado por João Miot, Edi Balod e Aurélia Honorato em suas entrevistas, Rocha é relacionado diretamente às pinturas de temas históricos, sociais e culturais, no que tangem às problematizações das narrativas colonizadoras de Araranguá e da região do extremo sul catarinense, bem como o seu envolvimento na promoção de ações artístico-culturais na Fundação Cultural de Criciúma e na Prefeitura Municipal de Araranguá. Escritor, gestor, historiador, professor e artista, Alexandre talvez seja um dos sujeitos com maior diversidade de pesquisa na região, assim como é Sérgio Honorato.

No entanto, Honorato tem dúvidas se as pessoas de sua região consideram a sua produção importante o suficiente para ser patrimônio cultural. Prefere acreditar que seus alunos e egressos do curso de Artes Visuais da UNESC reconheçam sua trajetória e valorizem as experiências em torno do conhecimento compartilhado por ele enquanto professor. “Alunos de fotografia, de pintura, de desenho, mostrando o trabalho deles de quando foram alunos lá comigo, quando eu fui professor deles. Eu acho que a minha produção cultural é um patrimônio e [deve ser] para muita gente também”, comentou (2019, p.19). Para Alexandre Rocha, Sérgio possui uma produção artística que se destaca pela precisão técnica, pelo uso de elementos variados e pelos temas sociais, características que julga ser interessantes em sua perspectiva. Alan

Cichela, Amalhene Baesso Reddig, Angélica Neumaier, Aurélia Honorato, Bel Duarte, Daniele Zacarão, Edi Balod, Mahira Silveira, Malu Dal Pont, Odete Calderan, Silemar Silva e Simone Milak enalteceram os trabalhos de Honorato, principalmente no que se refere aos mosaicos cerâmicos e quadrinhos. Porém, Sérgio teve a oportunidade de produzir inúmeros trabalhos públicos em Criciúma, embora alguns deles tenham sido destruídos, abandonados e/ou substituídos. Situações que o fizeram desacreditar na patrimonialização e nos critérios de excepcionalidade local.

Um nome unânime em nossa pesquisa foi Edi Balod. Citado por todos os entrevistados como uma das maiores referências da arte do extremo sul catarinense. Suas produções são as que mais foram requeridas como possíveis patrimônios culturais a serem tombados no âmbito municipal. Aurélia comentou que “o trabalho do Edi é muito raiz, porque o Edi é muito Criciúma. Ele é muito carvão, trilho, trem; o Edi é gente, carne. É muito diferente, o Edi é bem potencial para cidade, para região. [...] É a história da gente daqui” (HONORATO, 2020, p.6).

Professor, escritor, produtor cultural, jornalista, poeta, antropólogo, ex-presidente da Fundação Cultural de Criciúma, curador, entre outras facetas, Balod é reverenciado como um grande artista-coletor, não somente de materiais, mas de histórias orais e culturas locais. Por esse motivo, Eduardo Vicente Tasca chama Edi Balod de “patrimônio vivo”, justamente pelo acúmulo de registros criados pelo amigo ao longo dos seus 77 anos de vida. Tasca considera um desperdício a falta de interesse do poder público em tombar a Casa Arte Ana Frida Antiques, onde mora Balod, e que abriga todo o seu acervo na atualidade. O próprio Edi vislumbra potencialidades patrimoniais em sua produção artística, principalmente quando faz uma análise de toda a sua trajetória até então e leva em consideração a variedade de temas que abordou em suas pesquisas. Entretanto, ainda sente que sua produção pode ganhar mais expressividade e ser valorizada na região do extremo sul catarinense.

Portanto, percebemos que, para os artistas entrevistados, o patrimônio cultural é tido como uma herança provinda da legitimação de suas trajetórias, como reconhecimento e visibilidade de todos os anos dedicados à arte e à cultura local. Ou seja, quanto mais distante se estiver do reconhecimento, mais difícil será identificar potencialidades patrimoniais ou os conceitos de excepcionalidade exigidos e citados na legislação vigente na região, segundo os entrevistados. Algo que se contrapõe aos casos dos falecidos Jussara Guimarães e Gilberto Pegoraro, em que percebemos

uma valorização das suas criações e o que elas representam na identidade cultural local, à citar, respectivamente, a cruz da Igreja São Paulo Apóstolo e o Monumento ao Centenário da Imigração Italiana. Pouco se falou dos artistas produtores desses bens patrimoniais, entretanto, se reconheceu a importância do que foi criado por eles. Inclusive, Jussara, no processo de tombamento da cruz, e Pegoraro, nas reportagens da inauguração do monumento, foram, à época, erroneamente, chamados de artistas criciumenses.

Nesses e em outros monumentos públicos elaborados pelos sul riograndenses que vivem na região, identificamos a influência direta da expectação popular e dos patrocinadores dos projetos no processo criativo de ambos, ao conceberem produções com forte apreço patrimonial. Produções voltadas à história da região do extremo sul catarinense, à imigração europeia e à religião católica, foram submetidas aos critérios de excepcionalidade local entre as décadas de 1970, 1980 e 1990. Critérios, estes, pautados em aspectos de crescimento econômico, religião, resgate cultural, promoção de valores e representatividade que, ao contrário do que se pensa, não foram tratados como subjetivos em suas escolhas, mas, sim, a partir da lógica comum às noções de cultura e arte de quem define o que é ou não patrimônio cultural. Direcionamentos que, a nosso ver, deixaram o campo artístico em segundo plano. Pouco se falou em poética, estética, matéria, pesquisa, trajetória, conceito, experiência, técnica ou relevância artística se evidenciou o juízo de gosto, os símbolos e a fiel apresentação do solicitado.

Observamos que alguns trabalhos de artistas legitimados, como Berenice Gorini, Salvio Daré e Jorge Ferro, sofrem com a destruição e o esquecimento na região do extremo sul catarinense. Trajetórias silenciadas pela ignorância, preconceito e falta de políticas públicas que envolvam conservação, proteção, restauração e pesquisa. O descaso, aqui, não é somente do poder público, mas também das pessoas em geral, que pouco reivindicam por iniciativas em prol da arte e cultura na região. Muitas vezes, os trabalhos de artistas são consumidos pelos outros colegas artistas, produtores culturais e estudantes da área, formando um “mundinho que se autoalimenta”, destacado anteriormente por Alan Cichela (2019, p.7). O acesso às produções também é um grande problema, já que temos um número restrito de espaços culturais que visam comercializar, expor e experienciar a arte.

Em contrapartida, cidades como Criciúma, Turvo e Forquilhinha possuem leis de tombamento e proteção do patrimônio cultural, que, teoricamente, são um grande

passo para a resolução de vários problemas listados pelos entrevistados. Porém, necessitam ser cumpridas e fiscalizadas, na prática, pontos frágeis nos embates políticos locais. Poderíamos destacar, nesse processo, as manifestações promovidas pela ASCAV e pelos fóruns municipais de cultura, que visam exigir respostas para determinadas incoerências, promover ações artísticas, pleitear pelo reconhecimento profissional do artista, conservar e proteger o patrimônio da cidade etc., ou seja, atitudes que são, na maioria das vezes, isoladas, ignoradas e negligenciadas pelo poder público.

Percebemos que a visibilidade, o respeito ao artista e sua produção, as políticas públicas, a educação patrimonial, a conscientização artístico-cultural, a acessibilidade, iniciativas de fomento às artes, à formação, os recursos, o engajamento social, a proposição de leis em prol da arte, cultura e patrimônio, na maioria dos municípios, parecem mais urgentes do que os próprios processos de patrimonialização da arte contemporânea na região do extremo sul catarinense. Estamos a um passo atrás da criação de bases sólidas, que alicercem o reconhecimento e a proteção de bens com potencialidades patrimoniais. Qual caminho ainda precisamos percorrer para que sejam identificadas, de forma efetiva, excepcionalidades históricas e culturais no patrimônio artístico não-tombado da região do extremo sul catarinense? Essa é uma questão em aberto que nos faz vislumbrar possíveis desdobramentos de pesquisa em um futuro que esperamos ser próximo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação visou problematizar a produção artística do extremo sul catarinense, identificando seus principais desafios e potencialidades patrimoniais, em caráter qualitativo, bibliográfico e interdisciplinar. A metodologia da história oral foi a base para compor uma coleção de entrevistas com artistas e produtores culturais da região, que se tornou crucial na análise dos dados até aqui expostos.

Em diferentes partes do texto, buscamos contextualizar a história da arte moderna e contemporânea, destacando os principais movimentos, artistas, obras, conceitos, contextos e referências em âmbito mundial, nacional e estadual, aproximando tais debates da história da arte e da trajetória de artistas do extremo sul catarinense.

Na primeira parte da dissertação, percebemos que, a maioria das principais referências dos artistas estudados é europeia, masculina e costumeiramente compreendidas como tradicionais na história da arte. Alguns contemporâneos se reportam aos modernistas, aos renascentistas e aos conterrâneos catarinenses de outrora para constituírem uma importante base teórico-prática em suas pesquisas poéticas, outros preferem se alicerçar na contemporaneidade e nos atores dos últimos vinte ou trinta anos. Entretanto, colegas experienciam colegas no extremo sul catarinense e, nomes como Edi Balod, Jussara Guimarães e Gilberto Pegoraro, foram constantemente citados como potentes referências, não somente para a formação acadêmica destes artistas, mas também para o desenvolvimento das primeiras noções de arte e de cultura na referida região. Situação, inclusive, advinda da migração de artistas sob influência da indústria cerâmica, que assumiram significativas posições em instituições públicas e privadas no sul do estado, como a própria UNESC e a Fundação Cultural de Criciúma.

Observamos que estes atores abordados atuaram e ainda atuam em rede: Berenice Gorini, Jussara, Pegoraro e Balod formam a primeira geração de amigos-artistas que, pouco a pouco, foi ganhando visibilidade no meio artístico do extremo sul catarinense. Os três últimos foram professores de Janor Vasconcelos, Silemar Silva, Helen Rampinelli, Rosângela Becker e Bel Duarte entre as décadas de 1980 e 1990. Jussara influenciou Letícia Cardoso na infância. Foi nessa mesma época que Alexandre Rocha conheceu Balod em âmbito acadêmico e Elke Hülse migrou de

Blumenau para Criciúma. Em 1996, Ferro chegou na região e se tornou professor da UNESC. No mesmo ano, com a saída de Pegoraro do curso de Artes Visuais, Angélica Neumaier assumiu a disciplina de Gravura e Pesquisa a convite de Jussara. Posteriormente, em 2001, Silemar Silva se tornou colega de Balod, Neumaier e Jussara na UNESC. Alan Cichela e Sérgio Honorato foram acadêmicos do curso, tendo posteriormente aulas com os três. Edi então foi presidente da Fundação Cultural de Criciúma entre 2001 e 2004, trabalhando com Alexandre. No mesmo período, Jorge Ferro faleceu repentinamente vítima de um acidente de carro. Simone Milak auxiliou Jussara em seu ateliê entre 2005 e 2009, e, mais tarde, teve aula com ela na universidade. Em 2005, Daniele Zacarão se tornou acadêmica do curso de Artes Visuais e, anos depois, trabalhou com Rosângela Becker na Fundação Cultural de Criciúma. Em 2007, Pegoraro faleceu em Porto Alegre e teve suas cinzas despejadas na Praça Nereu Ramos em Criciúma por Balod, Jussara e amigos. Quatro anos depois, Jussara morreu em Criciúma e Odete Calderan assumiu as disciplinas de Escultura e Cerâmica na UNESC. Em 2013, Alan e Sérgio se tornaram colegas de trabalho de Angélica, Odete e Silemar no curso de Artes Visuais, além de Bel Duarte, que entrou um ano antes. Ambos foram professores de Malu Dal Pont e Mahira Silveira entre 2011 e 2015. João Miot teve contato com Edi Balod e Rocha na mesma época, ao participarem de mostras coletivas em Araranguá. Por fim, Zacarão se tornou professora da UNESC, em 2016. O único artista abordado em nossa pesquisa, que não fez parte dessa rede, foi Salvio Daré.

Cichela, Silemar, Calderan, Neumaier, Honorato, Letícia Cardoso e Bel Duarte foram meus professores no curso de Artes Visuais entre 2012 e 2015. João Miot e Malu Dal Pont foram meus colegas na especialização em Teoria e História da Arte na UNESC entre 2016 e 2017. Conheci Edi Balod ao visitar sua casa, em 2014, com os colegas de curso, Daniele Zacarão que tive meu primeiro contato na 10ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre em 2015, e Mahira Silveira e Simone Milak nos corredores da universidade. Rosângela Becker e Helen Rampinelli conheci pessoalmente em 2019 e 2020, em decorrência desta dissertação, porém, com conhecimento de suas trajetórias anos antes. Desses todos, Ferro, Jussara, Daré, Pegoraro, Hülse, Gorini e Janor são os artistas que não tive a oportunidade de conhecer pessoalmente.

Estas tramas e relações não são meros acasos biográficos, são redes de formação, de experiências, conceitos e influências, que historicamente urdiram e estruturaram as poéticas discutidas nesta dissertação. Durante todas as entrevistas,

esses artistas citaram uns aos outros como potentes referências artísticas. Seja por intermédio de suas trajetórias como artistas, produtores culturais e professores ou por produções específicas, percebemos conexões que não homogeneízam a arte contemporânea da região do extremo sul catarinense, mas potencializam a diversidade de conceitos e experiências.

No entanto, são só estes atores a serem lembrados na região? Definitivamente, não. Realizamos uma seleção a partir dos seguintes critérios: feitos recentes para a disseminação da arte e da cultura no extremo sul catarinense, envolvimento com a organização de eventos e exposições, produção artística contínua, desconstrução de estereótipos, pesquisas científicas de relevância na área, temáticas de produção, exercício excepcional de funções equivalentes, promoção cultural, formação acadêmica, potencialidades educacionais (metodológicas), contemporaneidade e poética. Entretanto, muitos outros artistas ficaram fora de nossa lista por não conseguirmos abranger mais dentro de uma dissertação de mestrado, mas que nos motiva a pesquisar com mais afinco no futuro. Poéticas potentes e que merecem grande destaque no cenário artístico local.

Além disso, pesquisamos, em nossa dissertação, o histórico dos principais eventos, ações e movimentações na promoção da arte e cultura na região, enfatizando a produção contemporânea nesse contexto e identificamos a movimentação e as visibilidades da arte, assim como os projetos, os locais e as instituições promotoras, propondo criar um levantamento dessas ações, a fim de problematizá-las no campo do patrimônio cultural. Poderíamos destacar o curso de Artes Visuais da UNESC e a Fundação Cultural de Criciúma e seus espaços, nesse sentido, bem como as iniciativas do SESC Criciúma e dos *shoppings* da cidade.

Mesmo vivendo um complexo de “amor e ódio” com os artistas e produtores culturais locais, alguns municípios da região possuem leis específicas de tombamento, incentivo e proteção ao patrimônio cultural. Contudo, a efetivação e o cumprimento dessas normativas parece cada vez mais distante. Os embates com o setor artístico escancaram desestimulantes desafios: a escassez de editais e verbas destinadas à promoção da arte e cultura, a criação de políticas públicas de arte e patrimônio, bem como a disponibilização dos espaços já existentes para eventos e exposições de artistas locais com maior frequência e liberdade criativa, a carência de iniciativas que visam o tombamento e o reconhecimento de produções artísticas, as dificuldades individuais com o gerenciamento de carreira, a busca incessante por visibilidade local,

a formação de público, o conservadorismo e as censuras morais, o preconceito, a união da classe em prol de reinvindicações específicas, a falta de interesse público e privado nos últimos anos, as limitações e fragilidades do mercado das artes em Criciúma, o desrespeito e a falta de conservação da arte pública, a destruição de produções artísticas, o silenciamento de trajetórias, a inexistência de representantes públicos nas áreas envolvidas, os modos em que são tratados os artistas e os espaços destinados a eles etc. Durante as entrevistas, percebemos que os artistas deixaram a patrimonialização em segundo plano, alegando urgência na resolução de outros problemas, principalmente os de criação e desenvolvimento de ações específicas para a profissionalização do setor artístico na região.

Apesar das questões aqui expostas, questionamos: quais são as potencialidades patrimoniais da produção artística contemporânea da região? Quais critérios de "excepcionalidade artística" poderiam ser empregados? Percebemos pesquisas múltiplas que abordam diferentes linguagens, técnicas e temáticas artísticas: desconstrução de estereótipos, o feminismo e a condição da mulher nas sociedades contemporâneas, o corpo e suas censuras, a política, o meio ambiente, a descolonização da história oficial do desenvolvimento econômico e geográfico da região (a extração do carvão mineral, da indústria cerâmica, da colonização e [i]migração europeia, entre outros fatores), a cultura local, o comercial e o poético, o mercado das artes (ou a falta dele), a educação, a memória e a identidade, a religiosidade e o cotidiano, a [i]migração contemporânea, a interatividade, as relações filosóficas, a seriação, os problemas sociais brasileiros, os direitos trabalhistas (dos mineiros, dos professores, do setor artístico e cultural, etc.), as narrativas (de poder, de atores e seus saberes culturais, de artistas sobre o mundo em que vivem, da sociedade, dos personagens abordados e representados nas produções artísticas etc.), a experiência, a xenofobia, a alquimia, o patrimônio cultural e seu martírio, a diversidade, as artesanias, os símbolos e simbologias, os registros, a natureza, o consumismo, entre outras. Além das investigações mais específicas na arte e sobre arte: matéria, forma, alegoria, texturas, escultura, pintura, ilustração, quadrinhos, desenhos de observação, cerâmica e suas queimas, o suporte, o barroco, o renascimento, a pop arte, o surrealismo, a tapeçaria, a fotografia, o vídeo, a performance, a instalação, a xilogravura, a serigrafia, a *assemblage*, a arte contemporânea, a arte moderna, a apropriação, as intervenções, a iconografia, o design, a arquitetura, o desenho industrial, os *ready-mades*, a colagem, a *frottage*, a

aquarela, os materiais alternativos etc. Há destaque para questões mais locais e específicas, como a degradação do solo e a poluição da água em decorrência da extração de carvão mineral, a canalização e os desvios do Rio Criciúma, os traumas do período cívico-militar brasileiro e das explosões (e desabamentos) das minas, a foz do Rio Araranguá e seu entorno, a cultura pesqueira e o artesanato araranguaense, as galerias criciumenses (de comércio, de arte e de carvão), as etnias colonizadoras (italiana, polonesa, alemã, portuguesa e africana), o mar (de Morro dos Conventos, Ilhas e Balneário Rincão), o martírio do Centro Cultural Jorge Zanatta, as censuras previstas em leis e editais municipais, o machismo, entre outras.

A partir das discussões desta dissertação, entendemos por patrimônio artístico, o conjunto de bens artístico-culturais que estejam vinculados a identidade cultural local, de onde estas produções estejam inseridas, que sejam relacionadas a abordagens teórico-práticas de relevância histórica, cultural, artística, poética e/ou social e que seus processos sejam democráticos, transparentes e imparciais. Partindo do pressuposto que os critérios de “excepcionalidade” são subjetivos e divergentes na contemporaneidade, acreditamos que os processos de inventariação e tombamento deveriam ser realizados a partir de iniciativas que visem a proteção, a conservação, a pesquisa, a acessibilidade e a movimentação desses bens, na lógica de serem consumidos e plenamente experienciados pelas pessoas. O patrimônio deve ser vivo e presente na sociedade, não como um símbolo do passado, mas como parte do cotidiano social contemporâneo dessas pessoas. Atualmente, esses critérios aludem a duas principais influências: a religião e as narrativas de colonização europeia. Contextos tradicionais no campo do patrimônio cultural brasileiro que, em nossa perspectiva, devem também dividir espaço com os critérios técnicos, poéticos, históricos, temáticos, culturais, teóricos, biográficos, artísticos, educacionais e sociais da contemporaneidade. Que produções artísticas problematizadoras e críticas, como os registros de performance de Mahira Silveira e as xilogravuras de Bel Duarte, sejam avaliadas da mesma maneira que uma cruz dentro de uma igreja católica. Parece-nos, no momento, que esse é um desejo para o futuro, apesar de parecer óbvio em um estado que se intitula laico. Apesar das leis darem suporte para essas elucidações, os discursos caminham por outras direções.

Talvez o *Monumento ao Centenário da Imigração Italiana* de Gilberto Pegoraro, em Urussanga, já compreenda, desde a década de 1970, boa parte desses critérios e interesses locais, cabendo ao setor público e à população efetivarem o tombamento

do bem. Apesar de não se fazer nenhuma alusão ao nome do artista, a patrimonialização dessa escultura pode ser uma espécie de reativação da memória de Pegoraro, tirando do esquecimento a sua trajetória e a importância de suas ações para o desenvolvimento da arte e a cultura da região. Não como um troféu ou homenagem, mas como parte integrante da história local e social não só da cidade, mas da região como um todo.

A reativação do *Memorial Dino Gorini* e da *Galeria Octávia Búrigo Gaidzinski* (e a coleção de Berenice Gorini nela empregada), em Criciúma, poderia ser um ponto de partida para uma possível retomada da movimentação artística e cultural na região, priorizando a conservação e a proteção dos bens já adquiridos nos acervos e dialogando com propostas contemporâneas de artistas locais. A restruturação e reorganização de ações e iniciativas na Fundação Cultural de Criciúma e na Casa da Cultura, por exemplo, possivelmente seriam indícios positivos de maior e melhor utilização desses espaços.

Levando em consideração as censuras e degradação que algumas pessoas da região promoveram contra alguns dos trabalhos de Daniele Zacarão, Berenice Gorini, Sérgio Honorato, Jorge Ferro, Salvio Daré e Mahira Silveira, se faz necessário, antes de tudo, a efetivação das reinvindicações por liberdade criativa, proteção, conservação, políticas públicas voltadas à valorização e apoio à produção artística contemporânea local. O cenário de tolhimento precisa mudar. O descaso não pode mais ser o futuro de uma produção artística em qualquer instância pública ou privada na região, seja ela tombada ou não.

Nessa perspectiva, precisamos compartilhar sobre o dia em que tivemos contato com duas pinturas danificadas de Daré em Jacinto Machado. Foi um dos momentos de maior impacto nas investigações desta pesquisa. Produções antes legitimadas, expostas à rejeição e ao desprezo na contemporaneidade, apresentam rasgos, sujeiras e deterioração. No momento em que identificamos a assinatura do artista no verso daqueles restos de pintura, foi inevitável segurar as lágrimas. Dias depois, quando conversávamos com Cristina Canale sobre esse trágico fim, a artista pediu que evitássemos contar ao Danti sobre esses fatos, já que temia como ele fosse reagir. Infelizmente, no dia 30 de novembro de 2020, vítima de complicações no coração, Danti faleceu e não chegou a ler a nossa dissertação, algo que tanto nos pediu quando estivesse finalizada. Quis o destino que ele apenas lembrasse de Daré com carinho e de sua significativa trajetória ao conversarmos antes de partir. Sentimo-

nos honrados em saber que fizemos muito bem a ele, ao conversarmos por horas e horas sobre Salvio, depois de tantos anos de esquecimento e anonimato. Danti morreu sem saber do martírio contemporâneo das obras de Daré.

Esperamos que nossa dissertação seja vista como um registro primeiro desses atores, um convite a um início de conversa. Que nossa escrita não seja encarada como verdade absoluta ou receita a ser seguida, pelo contrário, é na inconsistência, e na complexidade do pensamento humano, que ela se firmou, desenvolveu e, agora, finda-se. Esperamos que outras pesquisas científicas surjam desses questionamentos e que esses personagens de nossa pesquisa – de certo modo, nossos interlocutores – não sejam esquecidos. Por fim, desejamos que estes fragmentos possam auxiliar professores em sala de aula, com resumos de biografias e principais produções, como um convite à pesquisa. Que nossas inquietações permitam desabrochar novas iniciativas educacionais, artísticas e patrimoniais. É uma escrita viva e à disposição para ser ampliada.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Editora da Unochapecó, 2009.

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

_____, Verena. **História oral:** a experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1989.

AMARAL, Aracy. O Modernismo Brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 9-18, 2012.

ARAÚJO, Gessé Almeida. Poética(s): a criação artística em fricção com o(s) tempo(s) presente(s). **Cena**, Porto Alegre, v. 1, n. 23, p. 111-120, dez. 2017. Trimestral. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/cena. Acesso em: 23 maio 2020.

ASSIS, Gláucia de Oliveira. **De Criciúma para o mundo**: rearranjos familiares e de gênero nas vivências dos novos migrantes brasileiros. 2004. 348 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

AZEVEDO, Heloisa de Aquino. **Tarsila do Amaral**: A primeira dama da Arte Brasileira. Col. Aprendendo Arte. Arvore do Saber. Campinas –SP: Educação & CIA, 2005.

BALOD, Edison Paegle. Edison Paegle Balod. **Entrevista oral** [21 jan. 2020, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2020.

BARDI, Pietro Maria. **Berenice Gorini** [convite de exposição]. Museu de Arte de São Paulo/MASP: São Paulo, 1986.

BARRETT, Terry. **A crítica de Arte**: como entender o contemporâneo. 3 ed. Porto Alegre: AMGH, 2014.

BECKER, Rosangela. **Entrevista oral** [20 dez. 2019, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2019.

BERKOWITZ, Marc. **Novíssimos**: 22 de julho a 07 de agosto. (Convite de Exposição). Galeria de Arte IBEU Copacabana: Rio de Janeiro, 1987.

BEZ, Volnei Martins; SANTOS, Valmiré Rocha dos (Org.). **A Arte de Zumblick.** Florianópolis/Tubarão: V.M. Bez, V.R. dos Santos, 2005.

BÍBLIA. Português. **Sagrada Bíblia Católica:** Antigo e Novo Testamentos. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

BLANCHOT, M. **A conversa infinita**: A experiência-limite (volume 2). São Paulo: Escuta, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. **O que é um artista (hoje)?** Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2003. p.77-78. Disponível em: < https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/11/O-que-%C3%A9-um-artista-hoje-Nicolas-Bourriaud.pdf> Acesso em: 03 jul 2019.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016. Disponível em: < https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf> Acesso em: 19 jul. 2020.

_____. Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. **Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** Rio de Janeiro, RJ, 30 nov. 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 12 jul. 2019.

_____. IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Patrimônio Mundial**. 2019. Site Iphan.gov.br. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/24#:~:text=De%20acordo%20com%20a%20classifica%C3%A7%C3%A3o,%2C%20cient%C3%ADfico%2C%20etnol%C3%B3gico%20ou%20antropol%C3%B3gico. Acesso em: 12 jul. 2019.

_____. IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Mário e o patrimônio**. 2015. Site Iphan.gov.br. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/2735/mario-e-o-patrimonio. Acesso em: 12 jul. 2019.

_____. **Legislação sobre patrimônio cultural**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010. Disponível em < https://mpma.mp.br/arquivos/COCOM/arquivos/centros_de_apoio/cao_meio_ambiente/manuais/Noticia5575A4733.pdf> Acesso em: 12 jul. 2019.

_____. **Patrimônio mundial:** Fundamentos para seu reconhecimento – A convenção sobre proteção do patrimônio mundial, cultural e natural, de 1972: para saber o essencial. Brasília/DF: Iphan, 2008. 80 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Cartilha_do_patrimonio_mundial.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2019.

BRÍGIDA Baltar. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17557/brigida-baltar>. Acesso em: 16

de Jun. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

BUENO, M. L.; **Artes plásticas no século XX**: modernidade, desterritorialização e globalização. Campinas: Editora da UNICAMP/IMESP/FAPESP, 1999.

_____, Maria Lúcia. Do Moderno ao Contemporâneo: Uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. **Revista de Ciências Sociais**: Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 41, n. 1, p. 27-47, 2010. Disponível em: http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/473. Acesso em: 5 jul. 2020.

CALDERAN, Odete Angelina. Inventário Poético: Narrativa de um percurso. **Apotheke**, Florianópolis, v. 2, n. 3, p.218-232, dez. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/APOTHEKE/article/view/9077/6408>. Acesso em: 03 jul. 2019.

_____, Odete Angelina. Odete Angelina Calderan. **Entrevista oral** [06 mar. 2020, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poética, movimentação e desafios patrimoniais. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2020.

CANALE, Cristina. **Salvio Daré**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <miziescki@gmail.com>. em: 15 set. 2020.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CÂNDIDO, Weslei Roberto; SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira. **Acta Scientiarum. Language And Culture**, [s.l.], v. 38, n. 3, p. 243, 16 ago. 2016. Universidade Estadual de Maringa. http://dx.doi.org/10.4025/actascilangcult.v38i3.31204.

CANONGIA, Lígia. A Busca do Sublime. **O Globo.** Rio de Janeiro, jun. 1989.

CANTON, Katia. Do Moderno ao Contemporâneo. In: **Temas da Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____, Katia. Espaço e Lugar. In: **Temas da Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARDOSO, Letícia de Brito. **Entrevista oral** [22 fev. 2020, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Balneário Rincão/SC, 2020.

_____, Letícia de Brito. **Jogar-brincar**: da maneira de executar as propostas à circulação no território da arte. 2005. 148 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Poéticas Visuais, Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CASTILHO, Denis. Os sentidos da modernização. **Boletim Goiano de Geografia**, Goiânia, v. 30, n. 2, p. 125-140, 22 fev. 2011. Universidade Federal de Goiás. http://dx.doi.org/10.5216/bgg.v30i2.13285.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CICHELA, Alan Figueiredo. Alan Figueiredo Cichela. **Entrevista oral** [16 dez. 2019, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado "A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais". Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2019.

_____, Alan Figueiredo. **A gênesis do processo**: o livro de artista como registro criador. Orientador: Helene Sacco. 2011. 44 p. Monografia de Curso de Pós-graduação Lato Sensu (Especialização em Educação Estética: Arte e as Perspectivas Contemporâneas) - Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma/SC, 2011. Disponível em: http://repositorio.unesc.net/handle/1/967. Acesso em: 3 jul. 2020.

_____, Alan. **Alan Cichela**. Criciúma/SC. Behance. Disponível em: https://www.behance.net/alancichela. Acesso em: 02 jul. 2020.

_____, Alan. **Alan Cichela**. Criciúma/SC. Radar Contemporâneo. Disponível em: http://radarcontemporaneo.com.br/artistas/Alan_Cichela/Alan_Cichela.html Acesso em: 02 jul. 2020.

_____, Alan. **Pigmentos sobre suporte.** Criciúma/SC, 2020. Disponível em: https://pigmentosobresuporte.tumblr.com/archive. Acesso em: 02 jul. 2020.

_____, Alan. **Alan Cichela Art**. Criciúma/SC. Instagram: @alancichela_art. Disponível em: https://www.instagram.com/alancichela_art/?hl=pt-br. Acesso em: 02 jul. 2020.

CHAVES, Paulo Azevedo. Salvio Daré na Pasárgada Arte Contemporânea. **Diário de Pernambuco**. Recife, jun. 1991.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da Arte Contemporânea**. Recife: Massangana, 2006.

_____, Fernando. Salvio Daré. **Galeria**: Revista de Arte, São Paulo, v. 26, n. 5, p. 77, jul. 1991.

_____, Fernando. Sobre a relação entre arte e palavra (o olhar e a explicação). In: SANTANDER CULTURAL. **É hoje**: na arte brasileira contemporânea – coleção Gilberto Chateaubriand. Porto Alegre: Santander Cultural e MAM-RJ, 2007, p. 20-29.

_____, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo:** geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COLI, Jorge. Materialidade e imaterialidade. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: História e Patrimônio, Brasília, n. 34, p.67-78, 2012. Organização: Márcia Chuva. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat34_m.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2019.

_____, Jorge. **O que é arte?** 15 ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CRICIÚMA. **Lei nº 3700**, de 14 de outubro de 1998. CRICIÚMA, SANTA CATARINA, Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/criciuma/lei-ordinaria/1998/370/3700/lei-ordinaria-n-3700-1998-dispoe-sobre-a-protecao-do-patrimonio-historico-artistico-e-natural-do-municipio-revoga-a-lei-2063-85-e-da-outras-providencias?q=arte>. Acesso em: 13 set. 2019.

_____. **Edital de Pregão nº 270/PMC/2019**. CRICIÚMA, SANTA CATARINA.

_____. **Lei nº 7161**, de 05 de janeiro de 2018. CRICIÚMA, SANTA CATARINA, Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/criciuma/lei-ordinaria/2018/717/7161/lei-ordinaria-n-7161-2018-proibe-o-acesso-de-criancas-e-adolescentes-em-exposicao-de-obras-de-arte-e-eventos-que-contenham-nudismo-pornografia-zoofilia-e-conteudo-libidinoso-no-ambito-do-municipio-de-criciuma-sc?q=arte>. Acesso em: 13 set. 2019.

COLOMBO, Malu Dal Pont. **Corpo, memória e cicatriz na arte contemporânea**. Orientador: Edite Volpato Fernandes. 2015. 55 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Artes Visuais - Bacharelado (Graduação) - Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), Criciúma/SC, 2015. Disponível em: http://repositorio.unesc.net/handle/1/3689. Acesso em: 8 jul. 2020.

CORRÊA, Carlos Humberto Pederneiras. **Pinturas e colagens**: Berenice Gorini [convite de exposição]. Museu de Arte Moderna de Florianópolis: Florianópolis, 1967.

CPDOC (Brasil). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. **O que é História Oral**. 2019. Site CPDOC.fgv.gov. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/acervo/historiaoral. Acesso em: 12 jul. 2019.

DAL PONT, Malu. Malu Dal Pont Colombo. **Entrevista oral** [16 jan. 2020, Meleiro/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Meleiro/SC, 2020.

DANTI, José Orlando Portugal. **Projeto Salvio Daré:** esboço preliminar do conteúdo de publicação. São Paulo: independente, 1996.

_____, José Orlando Portugal. **Salvio Daré**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <miziescki@gmail.com>. em: 18 set. 2020.

DARÉ, Salvio. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10558/salvio-dare>. Acesso em: 17 de Set. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

DEIXANDO MARCAS. Realização de Silemar Silva, Virgínia Yunes e Simone Coelho. Criciúma, 2004. (30 min.), son., color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lKbWwPturZ0&feature=youtu.be. Acesso em: 17 jul. 2020.

DEMPSY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos**: Guia Enciclopédico da Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DESSONS, Gérard. **Introduction à la poétique**: approche des theories de la litterature. Paris: NATHAN Université/Lettres Sup., 2000.

DIÁRIO CATARINENSE. Florianópolis, 14 ago. 2001.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Salvio Daré: arte inusitada e mítica. Recife, 06 jun. 1991.

DIOCESE DE CRICIÚMA. Bispo Diocesano. **Cruz do Altar da Igreja Matriz São Paulo Apóstolo**. Criciúma, 2001. Ofício.

DIOCESE DE CRICIÚMA. Bispo Diocesano. **Cruz do Altar da Igreja Matriz São Paulo Apóstolo – processo nº 141352**. Criciúma, 2001. Ofício.

DUARTE, Bel. **Bel Duarte**. Criciúma/SC. Blogger. 2017. Disponível em: <http://belduarte.blogspot.com/> Acesso em: 25 de junho de 2019.

_____, Bel. Izabel Cristina Marcílio Duarte. **Entrevista oral** [18 dez. 2019, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2019.

ESMERALDO, Eugênia Gorini. **Contribuições para a pesquisa de dissertação de mestrado**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <miziescki@gmail.com>. em: 26 mar. 2020.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FELDHAUS, Marcelo. **Museus, corpo e educação**: reflexões a partir da exposição “Museu em Movimento: Rizomas”. 2014. 146 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Educação, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2014. Disponível em: http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/3503/1/Marcelo%20Feldhaus.pdf. Acesso em: 19 jul. 2019.

FERNANDES, Edite Volpato. **Contribuições para a pesquisa intitulada "A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poética, movimentação e desafios patrimoniais"**. [e-mail] Mensagem recebida por: <miziescki@gmail.com>. em: 04 fev. 2020.

FERRO, Jorge Eliecer Moreno. **Proposta de Ambiente Virtual Colaborativo/Cooperativo para Atualização e Capacitação de Designers no Desenvolvimento de novos produtos para o Setor de Revestimentos Cerâmicos**.

2003. 192 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/85897/193962.pdf;jsessionid=A5C97EB02FA9524EEBB81FC7FB8436E6?sequence=1. Acesso em: 12 maio 2020.

FILHO, João Evangelista de Andrade. Artes visuais em Santa Catarina. *In*: MATTOS, Tarcísio (ed.). **Construtores das artes visuais**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2005. cap. 1, p. 6-11.

FILHO, João Otávio Neves. **Santa Catarina**: um estado que pune o talento e exalta a mediocridade. Um estado que pune o talento e exalta a mediocridade. 2017. Blog Co'a pá virada! Disponível em: http://comapavirada.blogspot.com/2017/03/santa-catarina-um-estado-que-pune-o.html. Acesso em: 05 dez. 2020.

FIORAVANTE, Celso. Mostras recuperam Daré. **Folha de São Paulo.** São Paulo. 31 dez. 1996.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo:** trajetória da política federal de preservação no Brasil. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (São Paulo). Núcleo Educação. **A Educação Pública e a 24ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. 169 p. Disponível em: http://imgs.fbsp.org.br/files/08ecd03942e51c64e771f59d5ce9b3b0.pdf. Acesso em: 05 jan. 2021.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CRICIÚMA. **Edital Nº 001/2020 Cultura Criciúma**. Criciúma/SC, 2020. Disponível em: https://www.criciuma.sc.gov.br/fcc/files/edital-001-2020.pdf. Acesso em: 14 jan. 2021.

GARCEZ, Luciane Ruschel Nascimento; MAKOWIECKY, Sandra. Elke Otte Hülse: narrativas ancestrais e técnicas expandidas na tapeçaria. **Palíndromo**, Florianópolis/sc, v. 12, n. 26, p. 138-158, 1 jan. 2020. Universidade do Estado de Santa Catarina. http://dx.doi.org/10.5965/2175234612262020138.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Deniste Tolfo (Org.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Disponível em: < http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf> Acesso em: 04 jul 2019.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMPERTZ, Will. **Isso é Arte**: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GONÇALVES, Josué Reginaldo Santos; GUIMARÃES, Roberta Sampaio; BITAR, Nina Pinheiro (Org.). **A alma das Coisas**: patrimônios, materialidade e ressonância. Rio de Janeiro: Mauad X e FAPERJ, 2013.

GONÇALVES, Janice. **Figuras de valor**: patrimônio cultural em Santa Catarina. 1. ed. Itajaí: Casa Aberta Editora, 2016. 298 p.

GRUPO Sul. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo635904/grupo-sul>. Acesso em: 01 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

GUIMARÃES, Jussara Miranda. **RAKU**: uma comparação de dois procedimentos, técnica original e técnica atual. 1988. Monografia (Especialização) - Curso de Pós-graduação em Arte Educação., Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 1988.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea:** do cubismo ao neoconcretismo. São Paulo: Nobel, 1985.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. Antropologia, Estudos Culturais e Educação: desafios da modernidade. **Pro-posições**, [s.l.], v. 19, n. 3, p. 47-82, dez. 2008. FapUNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/s0103-73072008000300004. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/pp/v19n3/v19n3a04.pdf. Acesso em: 27 maio 2020.

HEINICH, Nathalie. A Arte Contemporânea exposta às rejeições: Contribuição a uma Sociologia dos Valores. **Observatório**: Itaú Cultural, São Paulo, v. 12, n. 12, p.77-92, mai-ago. 2011. ISSN 1981-125X. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/revista-observatorio-ic-n-12-2>. Acesso em: 07 jun. 2019.

_____, Nathalie. A arte em regime da singularidade: Algumas características sociológicas da arte contemporânea. In: QUEMIN, Alain; BÔAS, Glaucia Villas. **Arte e Vida Social:** Pesquisas recentes no Brasil e na França. Marseille: Openedition Press, 2016. Cap. 3. Disponível em: <https://books.openedition.org/oep/1466>. Acesso em: 27 jun. 2019.

_____, Nathalie. A Fabricação do Patrimônio Cultural. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, n. 32, p. 175-186, 10 jan. 2019. [Tradução: Diego Finder Machado e Fernando Cesar Sossai]. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/article/view/10603> Acesso em: 08 nov. 2020.

_____, Nathalie. O inventário: um patrimônio em vias de desartificação? **PROA – Revista de Antropologia e Arte**, n. 5, 2014a.

_____, Nathalie. Os objetos-pessoas: Fetiches, relíquias e obras de arte. **Ciências Humanas e Sociais em Revista (CHRS)**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p.159-179, jan/jun de 2009. Semestral.

_____, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 04, n. 2, p. 373-390, 2014b. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2238-38752014000200373&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 11 jul. 2020.

HERKENHOFF, Paulo. **Sublimes Cicatrizes**: Salvio Daré. (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Galeria Saramenha, 1991.

HODGE, Susie. **Breve História da Arte Moderna**: um guia de bolso para os principais movimentos, obras, temas e técnicas. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2019. Disponível em: https://ggili.com.br/media/catalog/product/9/7/9788584521494_inside.pdf. Acesso em: 9 jul. 2020.

HONORATO, Aurélia Regina de Souza. **Entrevista oral** [13 jan. 2020, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2020.

_____, Aurélia Regina de Souza. **Trajetórias cartográficas na formação de professores e professoras de Artes**: Espaços do possível. 2015. 133 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2015.

HONORATO, Sérgio. Sérgio Honorato. **Entrevista oral** [23 dez. 2019, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poética, movimentação e desafios patrimoniais. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2019.

HÜLSE, Elke Otte. **As Tramas dos Tapeceiros Narradores: Técnica e Criação.** 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, SC.

_____, Elke Otte. **Pesquisa de Dissertação de Mestrado.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <miziescki@gmail.com>. em: 03 jan. 2021.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**: Arquitetura, Monumentos, Mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INÁCIO, Rosângela Aparecida Becker. **Suspiros:** fronteiras e contaminações das galerias de criciúma. 2008. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp073849.pdf. Acesso em: 10 jun. 2020.

INSTITUTO ARTE NA ESCOLA (Brasil). **Instituto Arte na Escola**. São Paulo, 2020. Disponível em: http://artenaescola.org.br/institucional/. Acesso em: 10 jul. 2020.

ISOPPO, Keity Kristiny Vieira. **Gênese e Evolução da Indústria Cerâmica na Região de Criciúma - SC**. 2009. 243 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós Graduação em Geografia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

ITAÚ CULTURAL (São Paulo). Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Assemblage. *In*: ITAÚ CULTURAL (São Paulo). **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage. Acesso em: 10 jul. 2020.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JORNAL DO BRASIL. Obras para “desacelerar” o público: Daré mostra telas e desenhos na Saramenha. Rio de Janeiro, 18 fev. 1995.

JUST, Maria Marlene Milaneze (Org). **Conexão Caravaggio:** famílias colonizadoras. Criciúma: Ed. do Autor, 2015.

_____, Maria Marlene Milaneze. Maria Marlene Milaneze Just. **Entrevista oral** [02 dez. 2019, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2019.

KEARNEY, Richard. Narrativa. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 37, ed. 2, p. 409-438, 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/edreal/v37n2/06.pdf. Acesso em: 2 jul. 2020.

KLEIN, Kacky; KLEIN, Suzy. **O que é arte contemporânea?** Do Museu de Arte Moderna de Nova York. 1 ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

KRENAK, Ailton. **Paisagens, territórios e pressão colonial**. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 9, n. 3, p. 327- 343, jul./dez. 2015.

LAMAS, Nadja de Carvalho; MARMO, Alena Rizi. O contemporâneo espaço moderno catarinense. **ANPAP**: Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, Florianópolis, p. 1-7, 2008. Anual. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/001.pdf. Acesso em: 02 de julho 2020.LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LOBATO, Monteiro. **A Propósito da Exposição Malfatti**. 1917. Artigo publicado no jornal O Estado de S. Paulo em 20 de dezembro de 1917. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html. Acesso em: 30 jun. 2019.

LOOS, Fabiana Langaro. **Exposição “Perfuratrizes” de Janor Vasconcelos em São Paulo**: artista plástico catarinense exibe suas obras no mube e retrata a paisagem

e a memória social do cotidiano de sua cidade. 2013. Site Culture-se. Disponível em: http://www.culture-se.com.br/noticias/1283/exposicao-perfuratrizes-de-janor-vasconcelos-em-sao-paulo. Acesso em: 18 jul. 2020.

LOPES, José de Ribamar. **Literatura de Cordel**: antologia. Fortaleza: BNB, 1982.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 10, v. 10, n. 1, ed. 2, p. 283-300, 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14958.pdf. Acesso em: 2 jul. 2020.

MACÁRIO, Carol. **Bilro, tecelagem e cestaria ganham abordagem contemporânea no trabalho de artistas na Capital**. 2012. Disponível em: https://ndmais.com.br/diversao/bilro-tecelagem-e-cestaria-ganham-abordagem-contempoanea-no-trabalho-de-artistas-em-florianopolis/. Acesso em: 05 dez. 2020.

MACHINSKI, Aline Selinger; SILVA, Silemar Maria de Medeiros da. (RE)Conhecendo as produções artístico-culturais do espaço público de Criciúma. **Revista de Iniciação Científica**, Criciúma, v. 5, ed. 1, p. 1-15, 2018. Disponível em: http://periodicos.unesc.net/iniciacaocientifica/article/view/166. Acesso em: 17 nov. 2020.

_____, Aline Selinger. **O acervo de arte da Prefeitura Municipal de Criciúma**: uma reflexão sobre as obras de Berenice Gorini. 2011. 185 f. Monografia (Especialização) - Curso de Educação Estética: A Arte e As Perspectivas Contemporâneas, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma/SC, 2011.

MAKOWIECKY, Sandra. História da arte como partilha de um mundo por vir e a criação de uma comunidade sensível, In: **Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 27º, 2018, São Paulo. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1967-1981.

MAGALHÃES, Leonilia; LEAL, Priscilla Cruz. A Arte Performática, Corpos e Feminismo. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**: SESC SP, São Paulo, n. 3, p. 102-115, 2016. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/files/artigo/c7fcd6ea-8b2f-49f5-91e5-ba2a22ac99a5.pdf. Acesso em: 7 jul. 2020.

MAMMÌ, Lorenzo. Algumas mãos de pintura. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 12, n. 33, p. 245-251, ago. 1998. FapUNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40141998000200019.

_____, Lorenzo. **O que resta:** arte e crítica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____, Lorenzo. **Salvio Daré**. (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Galeria Saramenha, 1994.

MANOEL, José. Salvio Daré: abstração em grandes medidas. **Jornal do Commércio**. Recife, jun, 1991.

MARIA, Cleusa. A pintura ferida de um estreante. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, out. 1991.

MASC, Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis). **Nodu Vitale**: esculturas e objetos do acervo do MASC. 2018. Disponível em: https://cultura.sc.gov.br/noticias/20880-nodu-vitale-esculturas-e-objetos-do-acervo-do-masc. Acesso em: 17 nov. 2020.

_____, Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis). Fundação Catarinense de Cultura. **IX Salão Nacional Victor Meirelles**. 2006. Disponível em: https://www.cultura.sc.gov.br/espacos/masc?mod=pagina&id=10904&grupo=1125. Acesso em: 20 set. 2020.

MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de. A abordagem etnográfica na investigação científica. In: MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de; CASTRO, Paula Almeida de (org.). **Etnografia e educação**: conceitos e usos. Campina Grande: EDUEPB, 2011. Cap. 2. p. 49-83. Disponível em: https://static.scielo.org/scielobooks/8fcfr/pdf/mattos-9788578791902.pdf. Acesso em: 27 maio 2020.

MATTOS, Tarcísio. **Construtores das artes visuais:** cinco séculos da arte em Santa Catarina. Florianópolis: Tempo Editoral, 2014.

_____, Tarcísio. **Construtores das artes visuais:** 30 artistas de Santa Catarina em 160 anos de expressão. Florianópolis: Tempo Editorial, 2005.

MILAK, Simone. Simone Milak. **Entrevista oral** [20 jan. 2020, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2020.

MILIOLI, João Carlos. **Analogia entre o acervo público e privado da cidade de Criciúma/SC**. 2000. Monografia (Especialização) - Curso de Especialização em Ensino da Arte: Fundamentos Estéticos e Metodológicos, Programa de Pós-Graduação UNESC, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2000.

MIOT, João. **João Miot Art**. Araranguá/SC. Instagram: @jmiot_art. Disponível em: https://www.instagram.com/jmiot_art/?hl=pt-br. Acesso em: 08 jul. 2020.

MIZEESKI, Rosi (Forquilhinha/SC). **História de Forquilhinha**. 2020. Portal Forquilhinha Notícias. Disponível em: https://www.forquilhinhanoticias.com.br/historia-forquilhinha/#:~:text=Conhecida%20como%20a%20cidade%20mais,Germano%20Boeing%20e%20Felipe%20Arns. Acesso em: 30 nov. 2020.

MONTEIRO, Renato de Araújo. As legislações de proteção ao patrimônio histórico e os tombamentos municipais em Criciúma/SC. **I Simpósio de Patrimônio Cultural de Santa Catarina: Patrimônio Cultural: Saberes e Fazeres Partilhados**, Florianópolis, p. 1-11, 2013.

NEUMAIER, Angélica. Angélica Neumaier. **Entrevista oral** [08 jan. 2020, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2020.

_____, Angélica. **As Memórias em Imagens e Relatos**: experiências escolas no ensino de artes. 2018. 186 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2018. Disponível em: http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/7067/1/Ang%C3%A9lica%20Neumaier.pdf. Acesso em: 12 maio 2020.

NONNENMACHER , Patrícia. **JORNAL DA MANHÃ.** Criciúma, 17 ago. 2004.

NORONHA, Mariana. **Prefeitura esclarece retirada de placas da praça**. 2015. Portal Engeplus, 15h44, dia 02 de dezembro de 2015. Disponível em: http://www.engeplus.com.br/noticia/cultura/2015/prefeitura-esclarece-retirada-de-placas-da-praca. Acesso em: 15 jun. 2020.

NSC TOTAL (Santa Catarina). Diário Catarinense. **Janor Vasconcelos, artista plástico de Criciúma, vai expor no Museu Brasileiro da Escultura, em SP**. 2013. Diário Catarinense online. Disponível em: https://www.nsctotal.com.br/noticias/janor-vasconcelos-artista-plastico-de-criciuma-vai-expor-no-museu-brasileiro-da-escultura. Acesso em: 13 jun. 2020.

NUEVA CERÁMICA. Argentina: Nueva Cerámica, v. 1, n. 3, 1995.

OLIVEIRA, Francieli. **Exposição na Casa da Cultura gera polêmica**. 2018. Disponível em: https://www.4oito.com.br/noticia/exposicao-na-casa-da-cultura-gera-polemica-7831. Acesso em: 10 nov. 2020.

PEDROSO, Néri. O longo caminho da arte. *In*: MATTOS, Tarcísio (ed.). **Construtores das artes visuais**. Florianópolis: Tempo Editorial, 2005. cap. 2, p. 12-21.

PEGORARO, Gilberto Thomé. **Correlação entre o acervo artístico privado e o acervo artístico público**. 1988. Monografia (Especialização) - Curso de Especialização em Arte Educação, Fundação Educacional de Criciúma, Criciúma - FUCRI, 1988.

PELED, Yiftah. **Ready Made**: Inclusão ruidosa. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas, 16., 2007, Florianópolis: ANPAP, 2007. p. 1724 - 1733. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/177.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2019.

PEREIRA, Daniele Cristina Zacarão. **Visita Guiada**. 2018. 125 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

PEYERL, Angela Luciane. **Além da Ilha**: A Contemporaneidade nas Artes Visuais em Santa Catarina. Orientadora: Nadja de Carvalho Lamas. 2019. 132 p. Dissertação de

Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade) - UNIVILLE - Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2019. Disponível em: univille.edu.br/account/mpcs/VirtualDisk.html/downloadDirect/2012118/Angela_Luciane_Peyerl.pdf. Acesso em: 5 jul. 2020.

PHILOMENA, Gerson Luis de Boer. **Cultura do carvão em Criciúma – SC**: a história que não se conta. 2005. 179 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Ciências Ambientais, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2005. Disponível em: http://livros01.livrosgratis.com.br/cp028121.pdf. Acesso em: 10 jun. 2020.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. Algumas reflexões sobre a ética na história oral. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 13-49, abr. 1997. Semestral. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/11215/8223. Acesso em: 28 maio 2020.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CRICIÚMA/SC. **Lei nº 2829**, de 15 de março de 1993. CRICIÚMA, SANTA CATARINA, Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/c/criciuma/lei-ordinaria/1993/283/2829/lei-ordinaria-n-2829-1993-cria-a-fundacao-cultural-de-criciuma-e-da-outras-providencias?q=arte>. Acesso em: 13 set. 2019.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CRICIÚMA. Comissão Técnica de Relatórios e Sugestões Para Tombamento de Bens Municipais. **Cruz do Altar da Igreja Matriz São Paulo Apóstolo**. Criciúma/SC, 2000. Parecer.

RAJCHMAN, John. O pensamento na arte contemporânea. **Novos Estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 91, p.97-106, nov. 2011. FapUNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/s0101-33002011000300005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000300005>. Acesso em: 03 jul. 2019.

RAMIREZ, Natalie Mireya Mansur. O que é Performance? Entre contexto histórico e designativos do termo. **Arteriais**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes (UFPA), Belém, v. 3, n. 4, p. 98-107, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/4868. Acesso em: 7 jul. 2020.

RAMPINELLI, Helen. Helen Hilbert Rampinelli. **Entrevista oral** [05 mar. 2020, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2020.

_____, Helen. **Portfólio profissional da artista**. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RAYNAUT, Claude. Interdisciplinaridade: mundo contemporâneo, complexidade e desafios à produção e à aplicação de conhecimentos. In: **Interdisciplinaridade em**

ciência, tecnologia e inovação. JUNIOR, Arlindo Phillipi; NETO, Antonio J. Silva (Org.). Barueri: Manole, 2011. P. 69-105.

REDDIG, Amalhene Baesso. Amalhene Baesso Reddig. **Entrevista oral** [09 jan. 2020, Araranguá/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Araranguá/SC, 2020.

_____, Amalhene Baesso. **Setor de Arte e Cultura**. UNESC. 2019. Site Unesc.net. Disponível em: http://www.unesc.net/portal/capa/index/114/3496/. Acesso em: 12 maio 2020.

_____, Amalhene Baesso; FELDHAUS, Marcelo; ZACARÃO, Daniele (org.). **III Coletiva de Artistas do Sul**: arte e culturas regionais. Criciúma: Copiart, 2018. 64 p. Disponível em: http://docplayer.com.br/143662225-Org-amalhene-baesso-reddig-daniele-zacarao-marcelo-feldhaus.html. Acesso em: 12 maio 2020.

REIS, M. A. S. (Des)colonialidade, diálogo intercultural e etnoreconhecimento nos museus: desafios para a educação e a museologia contemporâneas. **XXIV Encontro do ICOFOMLAM.** Musealidade e Patrimônio na teoria museológica latino-americana e do Caribe. Ouro Preto, p.799-844, 2016.

RIBEIRO, Sônia Marques Antunes; LOURENÇO, Carolina Amorim. Bauhaus: uma pedagogia para o design. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p.1-24, 2012. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/19749/19749.PDFXXvmi=MVxPAv3eptggQhk9K2GEQwaNAaxu8IqVEZLfvPtVjLcb4xkOA2sqzDfaNdFWV7SB6FRDumzP8L1cjl1UnumW9C8xPNUMUOo2thF0EfPM1Q0ld2hBwEzHgHF7vBUrpjuUBbVgqL4sD4PQ67sEL2l3K2ahD5J4pf02qViSImmlrddxkGc7IzbtBlLervjSLjUdge7ZCtl4HzD3fPbZoms1JefbKA4wU0KbeRaRmwV56z8lpjkPHOQq47DPHImCI8Ox>. Acesso em: 30 jun. 2019.

ROCHA, Alexandre. Alexandre Rocha. **Entrevista oral** [16 jan. 2020, Araranguá/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Araranguá/SC, 2019.

SALA EDI BALOD (Criciúma). Espaço de Exposições e Laboratório de Artes Visuais. **Apresentação Sala Edi Balod**. 2020. Disponível em: http://www.unesc.net/portal/capa/index/687/10980/. Acesso em: 12 maio 2020.

SANTA CATARINA (Estado). **Indicador Catarinense das artes plásticas.** Fundação Catarinense de Cultura e Museu de Arte de Santa Catarina. 2 ed. Itajaí: Ed. UNIVALI; Florianópolis: Ed. UFSC e FCC, 2001. 413 p.

_____ (Estado). **Indicador Catarinense das artes plásticas.** Fundação Catarinense de Cultura e Museu de Artes de Santa Catarina. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2010. 958 p.

_____ (Estado). Lei nº 5.056, de 22 de agosto de 1974. **Dispõe Sobre A Proteção do Patrimônio Cultural do Estado e Dá Outras Providências**. 1. ed. Florianópolis, SC: ALESC, 22 ago. 1974. v. 1. Disponível em: http://leis.alesc.sc.gov.br/html/1974/5056_1974_Lei.html. Acesso em: 04 nov. 2020.

_____ (Estado). Lei nº 17.565, de 06 de agosto de 2018. **Consolida as Leis que dispõem sobre o Patrimônio Cultural do Estado de Santa Catarina**. 1. ed. Florianópolis, SC: ALESC, 06 ago. 2018. v. 1. Disponível em: http://leis.alesc.sc.gov.br/html/2018/17565_2018_lei.html. Acesso em: 04 nov. 2020.

SAVIATO, Douglas. O trabalho acadêmico que parou a praça Nereu Ramos. *In*: PORTAL ENGEPLUS (org.). **Geral**. Online. Criciúma/SC, 27 nov. 2012. Disponível em: http://www.engeplus.com.br/noticia/geral/2012/o-trabalho-academico-que-parou-a-praca-nereu-ramos. Acesso em: 7 jul. 2020.

SAVOLDI, Adiles. **O caminho inverso**: a trajetória de descendentes de imigrantes italianos em busca da dupla cidadania. 1998. 178 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

SCHORSKE, Carl. **Viena fin-de-siécle**. Campinas: Editora da UNICAMP/Companhia das Letras, 1988.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/se/v22n1/v22n1a06.pdf. Acesso em: 11 jul. 2020.

_____, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922013000100002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 11 jul. 2020.

SILVA, Francisca Jocineide da Costa e; CARVALHO, Maria Eulina Pessoa de. O Estado da Arte das Pesquisas Educacionais sobre Gênero e Educação Infantil: uma introdução. **Universidade Federal Rural de Pernambuco**, Recife, p. 346-362, nov. 2014. Anais do 18º REDOR. Disponível em: http://www.ufpb.br/evento/index.php/18redor/18redor/paper/viewFile/2192/648. Acesso em: 07 maio 2020.

SILVA, Silemar Maria de Medeiros. Silemar Maria de Medeiros Silva. **Entrevista oral** [08 jan. 2020, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e Diferença:** a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVEIRA, Mahira. Maíra Silveira. **Entrevista oral** [20 jan. 2020, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2020.

_____, Maíra. **Performance artística e religião**: da crítica a poética da criação. Orientador: Marcelo Feldhaus. 2014. 81 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Artes Visuais - Bacharelado (Graduação) - Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), Criciúma/SC, 2014.

SOMMERMAN, Américo. **Objeto, Método e Finalidade da Interdisciplinaridade.** In: Práticas da interdisciplinaridade no ensino e pesquisa. Barueri: Manole, 2015.

SOUSA, Marilia de Oliveira de; SIRELLI, Paula Martins. Nem santa, nem pecadora: novas roupagens, velhas dicotomias na coisificação da mulher. **Revista Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, n. 132, p. 326-345, 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/sssoc/n132/0101-6628-sssoc-132-0326.pdf. Acesso em: 7 jul. 2020.

SOUZA, Sávio Campos Oliveira. **Raku Iridescente na Cerâmica**: pesquisa metodológica. 2017. 20 f. Relatório de Pesquisa - Curso de Artes Aplicadas, Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Artes Aplicadas, Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei/MG, 2017. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/artes/Raku_Iridescente.pdf. Acesso em: 25 maio 2020.

SQUIRE, Corinne. O que é narrativa? **Civitas - Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 14, ed. 2, p. 272-284, 2014. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/17148. Acesso em: 2 jul. 2020.

TASCA, Eduardo Vicente. Eduardo Vicente Tasca. **Entrevista oral** [10 jan. 2020, Laguna/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais”. Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Laguna/SC, 2020.

TIRAPELI, Percival. Patrimônio Religioso. In: CARVALHO, Aline; MENEGUELLO, Cristina (org.). **Dicionário Temático de Patrimônio**: debates contemporâneos. Campinas: UNICAMP, 2020. p. 79-81.

TNSUL (Criciúma). Portal Tnsul.Com. **Movimento Negro emite nota de repúdio à organização da Festa das Etnias**. Disponível em: https://tnsul.com/2019/geral/movimento-negro-emite-nota-de-repudio-festa-das-etnias/. Acesso em: 10 nov. 2020.

TREVISAN, Armindo. **Os “totens” de Berenice** [convite de exposição]. Museu de Arte de Santa Catarina: Florianópolis, 1986.

TRIBUNA DO DIA. Criciúma, 13 ago. 2001, p.10.

TRIGO, Luciano. **A grande feira:** uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

TV CORCOVADO. **Arte é Investimento**: Salvio Daré. Direção de Nelson Priori. Produção de Nelson Priori. Realização de Jorge Priori. Intérpretes: Soraia Cals. Rio de Janeiro: Tv Corcovado, 1989. (6:14 min.). Série "Arte é Investimento". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5e50PZ5nD4Q&t=178s&ab_channel=Arte%C3%A9Investimento. Acesso em: 20 set. 2020.

UNESCO (Brasil). Unesco Brasil. **Patrimônio Mundial no Brasil**. 2019. Site Unesco.org. Disponível em: https://pt.unesco.org/fieldoffice/brasilia/expertise/world-heritage-brazil. Acesso em: 11 jul. 2019.

UNIVILLE (Joinville). **Guia Acadêmico**: Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade - PPGPCS. Joinville: Univille, 2019. 29 p.

VEJA SÃO PAULO (São Paulo). Revista Veja. **Janor Vasconcelos - Perfuratrizes**. 2013. Disponível em: https://vejasp.abril.com.br/atracao/janor-vasconcelos-perfuratrizes/. Acesso em: 17 jul. 2020.

ZACARÃO, Daniele. Daniele Cristina Zacarão Pereira. **Entrevista oral** [18 dez. 2019, Criciúma/SC]. Entrevistador: Mikael Miziescki. Entrevista concedida ao projeto de pesquisa intitulado "A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: poéticas, movimentação e desafios patrimoniais". Disponível em: Acervo do Laboratório de História Oral da Universidade da Região de Joinville. Criciúma/SC, 2019.

_____, Daniele. **Museu de Arte de Cresciuma**. Criciúma/SC, 20 fev. 2020. Instagram: @museudeartedecresciuma. Disponível em: https://www.instagram.com/museudeartedecresciuma/. Acesso em: 15 jun. 2020.

_____, Daniele. **Portfólio profissional da artista**. 2015.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte**: um paralelo entre arte e ciência. 2ª ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

ZAVADIL, Ana. Tecer no tempo: experiência 3. Porto Alegre, 20 ago. 2016.

ZIMMER, Claudia. **Impregnar-se / Pesar o peso**: Angelica Neumaier e Odete Calderan. Criciúma: UNESC, 2015. 16 p.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Questionário-base para as entrevistas com artistas.

1. Quem é você? Faça um breve resumo de sua carreira artística.

2. O que produz como arte e qual é a questão de pesquisa investigada na sua poética?

3. Cite suas principais produções artísticas e quais técnicas utilizadas.

4. Quais são suas principais referências no campo da arte?

5. O que lhe constitui como artista?

6. Na sua opinião quais são as potencialidades e desafios da Arte Contemporânea do extremo sul catarinense? Como a arte se movimenta nessa região? Quais os locais, projetos e instituições promotoras da arte e da cultura?

7. Você considera a arte um patrimônio cultural? [pedir para explicar, dizer por que]

8. E em relação à sua produção artística, você a considera um patrimônio cultural? Por quê?

9. Se responder *afirmativamente* a questão anterior, perguntar: você considera a sua produção artística uma referência do patrimônio cultural do extremo sul de SC? Em quais aspectos? Quais elementos? [pedir para explicar]

APÊNDICE B - Questionário-base para entrevistas com produtores culturais.

1. Quem é você? Faça um breve resumo de sua carreira na área das artes e na promoção cultural.

2. Quais eventos, exposições e movimentações você já organizou ou propôs na região do Extremo Sul Catarinense? Como é a movimentação da arte contemporânea em sua opinião?

3. Cite os principais fatos, artistas e outros nomes responsáveis pelo fomento das artes na região.

4. Quais os locais, projetos e instituições promotoras da arte e da cultura na região?

5. Na sua opinião quais são as potencialidades e os desafios da Arte Contemporânea do Extremo Sul catarinense?

6. Você poderia falar um pouco sobre o patrimônio cultural do extremo sul de SC? Em geral, quais as suas características? No presente, quais objetos/elementos o evidenciam?

7. Você considera a arte um patrimônio cultural? [pedir para explicar, dizer por que]

APÊNDICE C - Tabela de Entrevistados.

NOME	INFORMAÇÕES GERAIS	ATUAÇÃO/FORMAÇÃO	MÉTODO DE COLETA	SOBRE QUEM FALOU?	SOBRE O QUE FALOU?
Alan Cichela	Natural de Criciúma/SC.	Graduado em Artes Visuais (UNESC), especialista em Educação Estética (UNESC) e mestre em Artes Visuais (UFRGS). Artista Visual. Professor do Curso de Artes Visuais da UNESC (2013-atual). Ensino da arte, formação de professores, processos e poéticas, teorias da arte, linguagens, fundamentos e crítica das artes visuais.	Entrevista gravada em áudio e vídeo no dia 16 de dezembro de 2019. Transcrição na íntegra.	Edi Balod, Inês Furlanetto, Marlene Just, Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro, Berenice Gorini, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Curso de Artes Visuais da UNESC; Fundação Cultural de Criciúma/SC; Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense; Sala Edi Balod; e Arte Contemporânea
Alexandre Rocha	Natural de Araranguá/SC.	Graduado em História (UNISUL) e especialista em Educação de Jovens e Adultos. Cursou dois semestres de Educação Artística na FUCRI em 1988. Artista visual, historiador e escritor. Servidor Público do Instituto Federal Catarinense área administrativa. Trabalhou na Fundação Cultural de Criciúma/SC (1993-2000). Educação, história, artes, patrimônio cultural, imaginário, massificação cultural, sociedade, cultural popular, cotidiano, modernidade e vivências.	Entrevista gravada em áudio e vídeo no dia 15 de janeiro de 2020. Transcrição na íntegra.	Edi Balod, Jussara Guimarães, Sérgio Honorato, Nilza Salvador e João Miot.	Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense; Fundação Cultural de Criciúma/SC; Prefeitura Municipal de Araranguá/SC; poética, história, antropologia e cultura; Artes Plásticas; e Educação
Amalhene Baesso Reddig	Natural de Turvo/SC e reside em Criciúma/SC.	Graduada em Pedagogia (UNESC) e em Artes Visuais (UNIASSELVI), especialista em Fundamentos da Educação (UNESC) e mestrado em Educação (UNESC). Professora dos cursos de Artes Visuais, Letras, Pedagogia, Geografia, entre outros, da UNESC (1989-atual). Produtora Cultural e curadora. Coordenadora do Setor de Arte e Cultura da UNESC. Educação, cultura, formação de professores, curadoria, linguagem e memória, artes visuais, entre outros.	Entrevista gravada em áudio no dia 09 de janeiro de 2020. Transcrição na íntegra.	Edi Balod, Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro, Angélica Neumaier, Simone Milak, Janor Vasconcelos, Herok, Berenice Gorini, e professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Curso de Artes Visuais, Setor de Arte e Cultura, projetos de extensão e exposições da UNESC; Fundação Cultural de Criciúma/SC; Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense; Sala Edi Balod; Cultura, Arte Contemporânea e Casa Ana Frida Antiques
Angélica Neumaier	Natural de Santa Maria/RS e reside em Criciúma/SC.	Graduada em Desenho e Plástica (UFSM), especialista em Design para Estamparia (UFSM), Ensino da Arte (UNESC) e em Hipermídia com ênfase em Design de Superfície (SATC), além de ser mestre em Educação (UNESC). Artista visual e designer.	Entrevista gravada em áudio e vídeo no dia	Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro, Inês Furlanetto, Janor Vasconcelos, Helen Rampinelli, Jorge Ferro,	Indústria Cerâmica, Indústria Têxtil, Curso de Artes Visuais da UNESC, Fundação Cultural de Criciúma/SC, Patrimônio

		Atuação profissional na indústria cerâmica e têxtil. Professora do Curso de Artes Visuais da UNESC (1996-atual). Artes visuais, formação de professores, gravura, arte contemporânea, estamparia e Design.	08 de janeiro de 2020. Transcrição na íntegra.	Odete Calderan, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Artístico do Extremo Sul Catarinense, Sala Edi Balod, Arte Contemporânea e Serigrafia.
Aurélia Regina de Souza Honorato.	Natural de Criciúma/SC.	Graduada em Educação Artística (FUCRI), especialista em Arte Educação (UNESC), mestre em Educação (UNESC) e doutora em Ciências da Linguagem (UNISUL). Professora de Artes da educação básica aposentada. Professora-coordenadora do Curso de Artes Visuais da UNESC (1986-atual). Processos pedagógicos em arte, formação de professores, o espaço da arte na escola, estética da arte, teorias da imagem, pesquisas com crianças, experiência estética e criação do sensível.	Entrevista gravada em áudio no dia 13 de janeiro de 2020. Transcrição na íntegra.	Edi Balod, Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro, Inês Furlanetto, Janor Vasconcelos, Marlene Just, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Curso de Artes Visuais da UNESC, Fundação Cultural de Criciúma/SC, Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense, ensino da arte e Sala Edi Balod
Bel Duarte	Natural de Criciúma/SC.	Graduada em Artes Visuais (UNESC), especialista em Ensino da Arte (UNESC) e mestre em Educação (UNESC). Artista visual e quadrinista. Professora de Artes da Educação Básica pública. Professora e coordenadora-adjunta do Curso de Artes Visuais da UNESC (2013-atual) Coordenadora do Arte Na Escola – Polo UNESC. Artes plásticas, desenho, gravura, formação de professores, arte contemporânea, entre outros.	Entrevista gravada em áudio e vídeo no dia 18 de dezembro de 2019. Transcrição na íntegra.	Edi Balod, Jorge Ferro, Jussara Guimarães, Rosângela Becker, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Curso de Artes Visuais da UNESC, Fundação Cultural de Criciúma/SC, Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense, ensino da arte e arte contemporânea.
Daniele Zacarão	Natural de Criciúma/SC.	Graduada em Artes Visuais (UNESC), especialista em Educação Estética (UNESC) e mestre em Artes Visuais (UDESC). Artista visual, promotora cultural e curadora. Trabalhou na Fundação Cultural de Criciúma/SC. Presidente da Associação Sul Catarinense de Artes Visuais (ASCAV). Professora do Curso de Artes Visuais da UNESC (2016-atual) e gestora da Sala Edi Balod. Artes plásticas, teoria e crítica, história da arte e processos contemporâneos.	Entrevista gravada em áudio no dia 18 de dezembro de 2019. Transcrição na íntegra.	Edi Balod, Jussara Guimarães, Rosângela Becker, Jorge Ferro, Gilberto Pegoraro, Janor Vasconcelos, Helen Rampinelli, Berenice Gorini, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Curso de Artes Visuais da UNESC, Fundação Cultural de Criciúma/SC, Centro Cultural Jorge Zanatta, Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense, ASCAV, Helen Rampinelli Galeria e Ateliê, Políticas Públicas na área de Artes e Cultura, além de arte contemporânea.
		Graduado em Comunicação Social (PUC/RS), especialista em Arte Educação (UNESC) e em História do Brasil (UNESC). Artista visual.	Entrevista gravada em áudio e	Jussara Guimarães, Alexandre Rocha, Gilberto Pegoraro, Jorge Ferro,	Curso de Artes Visuais da UNESC, Fundação Cultural de Criciúma/SC,

Edi Balod	Natural de Orleans/SC e reside em Criciúma/SC.	Professor aposentado do Curso de Artes Visuais da UNESC (1982-2010). Foi presidente da Fundação Cultural de Criciúma/SC (2001-2004). Folclore, antropologia cultural, cultura, artes plásticas, formação de professores, entre outros.	vídeo no dia 21 janeiro de 2020. Transcrição na íntegra.	Eduardo Vicente Tasca, Berenice Gorini, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense, Araranguá, cultura, antropologia cultural e arte contemporânea.
Eduardo Vicente Tasca	Natural de Criciúma/SC.	Graduado em Arquitetura (UNISINOS) e especialista em Administração em Recursos Humanos (UNESC). Arquiteto. Professor aposentado do Curso de Artes Visuais da UNESC (1980-2012). História da Arte.	Entrevista gravada em áudio no dia 10 de janeiro de 2020. Transcrição na íntegra.	Inês Furlanetto, Jussara Guimarães, Edi Balod, Marlene Just, Gilberto Pegoraro, Angélica Neumaier e acadêmicos do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Curso de Artes Visuais da UNESC, Fundação Cultural de Criciúma/SC, Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense e arte contemporânea.
Elke Hülse	Natural de Blumenau/SC e reside em Criciúma/SC.	Graduada em Educação Artística (UDESC), especialista em Arte Educação (UNESC) e mestre em Artes Visuais (UDESC). Tecelão de tapeçaria contemporânea e professora.	Informações enviadas via e-mail por meio de questionário.	Helen Rampinelli, Janor Vasconcelos e professores da UNESC.	Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense e arte contemporânea.
Helen Rampinelli	Natural de Urussanga/SC e reside em Criciúma/SC	Graduada em licenciatura curta Educação Artística (UDESC) e licenciatura plena em Educação Artística (FUCRI). Artista visual. Professora de Artes e produtora cultural. Gestora do Helen Rampinelli Galeria e Ateliê.	Entrevista gravada em áudio e vídeo no dia 05 de março de 2020. Transcrição na íntegra.	Edi Balod, Marlene Just, Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro, Janor Vasconcelos, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Helen Rampinelli Galeria e Ateliê, ASCAV, Fundação Cultural de Criciúma/SC, Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense e arte contemporânea.
João Miot	Natural de Araranguá/SC.	Graduado em Artes Visuais (UNIASSELVI) e especialista em Teoria e História da Arte (UNESC). Artista visual. Professor de Artes em escolas públicas da região do Extremo Sul Catarinense.	Entrevista gravada em áudio e vídeo no dia 15 de janeiro de 2020. Transcrição na íntegra.	Edi Balod, Alexandre Rocha e Daniele Zacarão	Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense e arte contemporânea.
Letícia Cardoso	Natural de Criciúma/SC e reside em Florianópolis/SC.	Graduada em Artes Plásticas - Bacharelado (UDESC), mestre em Artes Visuais (UFRGS) e doutoranda em Artes Visuais (UDESC). Artista visual, professora, produtora cultural e curadora.	Entrevista gravada em áudio e vídeo no dia 22 de fevereiro de 2020. Transcrição na íntegra.	Jussara Guimarães, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense e arte contemporânea.
Mahira Silveira	Natural de Criciúma/SC.	Graduada em Artes Visuais (UNESC). Artista visual e produtora cultural. Criadora do projeto “Pik Nik”.	Entrevista gravada em áudio e vídeo no dia 20 de janeiro de 2020. Transcrição na íntegra.	Edi Balod, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense, Fundação Cultural de Criciúma/SC e arte contemporânea.

Malu Dal Pont	Natural de Meleiro/SC.	Graduada em Artes Visuais (UNESC) e especialista em Teoria e História da Arte (UNESC). Artista visual e professora de Artes.	Entrevista gravada em áudio e vídeo no dia 16 de janeiro de 2020. Transcrição na íntegra.	Professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense e arte contemporânea.
Maria Marlene Milaneze Just	Natural de Criciúma/SC	Graduada em Desenho e Plástica (FUCRI), especialista em Arte Educação (FUCRI). Artista visual, produtora cultural e curadora. Professora aposentada do Curso de Artes Visuais da UNESC (1975-2013). Professora-gestora do Ateliê Assisi (2001-atual). Ex-secretária de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Criciúma/SC. Pintura, história da arte, estética, formação de professores, entre outros.	Entrevista gravada em áudio no dia 02 de dezembro de 2019. Transcrição na íntegra.	Inês Furlanetto, Edi Balod, Eduardo Vicente Tasca, Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Curso de Artes Visuais da UNESC, Secretaria de Educação e Cultura, Fundação Cultural de Criciúma/SC, Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense, Araranguá, pintura e pesquisa e ensino da arte.
Odete Calderan	Natural de Sananduva/RS e reside em Criciúma/SC.	Graduada em Desenho e Plástica (UFSM), especialista em Design para Estamparia (UFSM) e Mestre em Artes Visuais (UFSM). Artista visual e designer. Trabalhou na indústria cerâmica. Professora do Curso de Artes Visuais da UNESC (2011-atual). Artes Visuais, Cerâmica, Arte Contemporânea, Poética, Formação de professores, entre outros.	Entrevista gravada em áudio no dia 09 de março de 2020. Transcrição na íntegra.	Jussara Guimarães, Angélica Neumaier, Edi Balod, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Indústria Cerâmica, Curso de Artes Visuais da UNESC, Fundação Cultural de Criciúma/SC, Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense e arte contemporânea.
Rosângela Becker	Natural de Criciúma/SC.	Graduada em Educação Artística (UNESC) e mestre em Artes Visuais (UDESC). Artista visual, produtora cultural e curadora. Trabalhou na Fundação Cultural de Criciúma/SC. Professora de Artes na educação básica. Arte Contemporânea.	Entrevista gravada em áudio no dia 20 de dezembro de 2019. Transcrição na íntegra.	Jorge Ferro, Jussara Guimarães, Edi Balod, Gilberto Pegoraro, Janor Vasconcelos, Daniele Zacarão e Alan Cichela.	Fundação Cultural de Criciúma/SC, Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense, curadoria, promoção cultural e arte contemporânea.
Sérgio Honorato	Natural de Criciúma/SC.	Graduado em Artes Visuais (UNESC), especialista em Design Gráfico (UFSC) e mestre em Design e Expressão Gráfica (UFSC). Artista visual. Professor do Curso de Artes Visuais da UNESC (2013-atual). Artes Visuais, fotografia, formação de professores, entre outros.	Entrevista gravada em áudio e vídeo no dia 23 de dezembro de 2019. Transcrição na íntegra.	Inês Furlanetto, Jussara Guimarães, Gilberto Pegoraro, Edi Balod, Marlene Just, Helen Rampinelli, Janor Vasconcelos, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de	Curso de Artes Visuais da UNESC, Fundação Cultural de Criciúma/SC, Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense, expressividades e arte contemporânea.

				Artes Visuais da UNESC.	
Silemar Silva	Natural de Criciúma/SC.	Graduada em Educação Artística (FUCRI), especialista em Arte Educação (UNESC), mestre em Educação e Cultura (UDESC) e em Educação (UNESC). Artista visual, produtora cultural e professora de Artes. Professora do Curso de Artes Visuais da UNESC (2001-atual); Coordenadora do Arte Na Escola – polo UNESC. Artes Visuais, cinema, formação de professores, estética, história da arte, entre outros,	Entrevista gravada em áudio e vídeo no dia 08 de janeiro de 2020. Transcrição na íntegra.	Inês Furlanetto, Edite Volpato Fernandes, Marlene Just, Janor Vasconcelos, Edi Balod, Rosângela Becker, Berenice Gorini, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Curso de Artes Visuais da UNESC, Fundação Cultural de Criciúma/SC, Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense, ensino da arte e arte contemporânea.
Simone Milak	Natural de Criciúma/SC.	Técnica em Cerâmica Artística e Artesanal (SATC) e graduada em Artes Visuais (UNESC). Artista visual e ceramista. Trabalhou com Jussara Guimarães.	Entrevista gravada em áudio e vídeo no dia 20 de janeiro de 2020. Transcrição na íntegra.	Jussara Guimarães, Edi Balod, professores, acadêmicos e pesquisadores do Curso de Artes Visuais da UNESC.	Indústria Cerâmica, Curso de Artes Visuais da UNESC, Fundação Cultural de Criciúma/SC, Patrimônio Artístico do Extremo Sul Catarinense, e arte contemporânea.

APÊNDICE D - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

O/A Senhor/a_____ está sendo convidado(a) para participar da pesquisa intitulada “A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: Poética, Movimentação e Desafios Patrimoniais” do acadêmico-pesquisador Mikael Miziescki, sob orientação da professora Doutora Nadja de Carvalho Lamas e coorientação do professor Doutor Fernando Cesar Sossai, ambos da Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE), no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade (mestrado), na mesma universidade. Este projeto tem como objetivo problematizar a produção artístico-cultural do extremo sul catarinense, identificando seus principais desafios e potencialidades patrimoniais.

Sua participação na pesquisa se dará por intermédio da concessão de uma entrevista audiovisual (voz e imagem) gravada, transcrita e publicada em trechos na internet e que, após o término de todas as atividades do projeto, serão doadas ao Laboratório de História Oral – LHO da UNIVILLE. Posteriormente, suas respostas transcritas, serão analisadas à luz do referencial teórico, na composição de uma dissertação de mestrado. Visa, ainda, a socialização dos dados – por você autorizados – em âmbito acadêmico, palestras, comunicações orais em eventos científicos, adaptações para artigos científicos e exposições voltadas a comunidade em geral. 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.

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, durante e após a pesquisa. Devido a isso, os riscos a que você, como participante, será submetido serão mínimos, conforme Resolução CNS 466/12, restritos apenas aos riscos inerentes ao dia a dia. Guarde esse TCLE assinado por, no mínimo, cinco anos.

Esta pesquisa terá os seguintes benefícios: contribuir para a composição de material bibliográfico, audiovisual e digital sobre a movimentação, desafios e potencialidades do patrimônio artístico (contemporâneo) do extremo sul catarinense; difundir artistas, demais atores, eventos e ações da arte contemporânea na região; e produzir conhecimento científico sobre patrimônio cultural, arte contemporânea e sobre a região elencada.

Você terá garantia de acesso aos profissionais responsáveis pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas. O principal investigador é Mikael Miziescki, mestrando em Patrimônio Cultural e Sociedade da UNIVILLE, que pode ser encontrado nos telefones (48) 35310050 ou (48) 998630403.

A sua participação em qualquer tipo de pesquisa é voluntária. Em caso de dúvida quanto aos seus direitos, escreva para o Comitê de Ética em Pesquisa da UNIVILLE. Endereço – Paulo Malschitzki, 10 - Bairro Zona Industrial - Campus Universitário - CEP 89.219-710 – Joinville / SC.

Atenção! Todos os envolvidos com a entrevista devem rubricar esta folha e assinar devidamente a próxima.

Após os esclarecimentos acima, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine o este consentimento, que está em duas vias e o termo de doação de sua entrevista gravada. Uma cópia do documento de consentimento é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa você não será penalizado(a) de forma alguma.

_____
Mikael Miziescki – Pesquisador Responsável

CONSENTIMENTO DO PARTICIPANTE

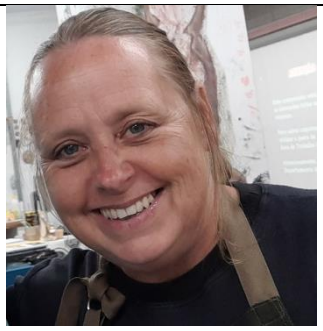
Eu, _____, abaixo assinado, concordo em participar do presente estudo como participante e declaro que fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) sobre a pesquisa e os procedimentos nela envolvidos.

Local e data:_____

Assinatura do Participante:_____

Telefone para contato:_____

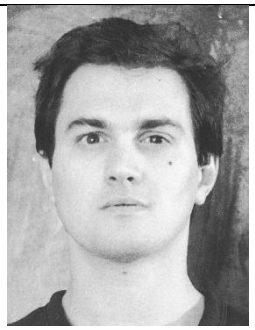
APÊNDICE E - QR Codes com material complementar dos artistas.

 ALAN CICHELA	
	 ALEXANDRE ROCHA
 ANGÉLICA NEUMAIER	
	 BEL DUARTE

 BERENICE GORINI	
	 DANIELE ZACARÃO
 EDI BALOD	
	 ELKE HÜLSE

 GILBERTO PEGORARO	
	 HELEN RAMPINELLI
 JANOR VASCONCELOS	
	 JOÃO MIOT

 JORGE FERRO	
	 JUSSARA GUIMARÃES
 LETÍCIA CARDOSO	
	 MAHIRA SILVEIRA

 MALU DAL PONT	
	 ODETE CALDERAN
 ROSÂNGELA BECKER	
	 SALVIO DARÉ

 SÉRGIO HONORATO	
	 SILEMAR SILVA
 SIMONE MILAK	

ANEXOS

ANEXO A - Parecer Consubstanciado do CEP – UNIVILLE e Plataforma Brasil (página 1).

univille

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE UNIVILLE

Plataforma Brasil

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: A ARTE CONTEMPORÂNEA DO EXTREMO SUL CATARINENSE: POÉTICA, MOVIMENTAÇÃO E DESAFIOS PATRIMONIAIS

Pesquisador: MIKAEL MIZIESCKI

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 19937419.9.0000.5366

Instituição Proponente: FUNDACAO EDUCACIONAL DA REGIAO DE JOINVILLE - UNIVILLE

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.669.773

Apresentação do Projeto:

Conforme exposto no parecer consubstanciado nº 3.580.616.

Objetivo da Pesquisa:

Conforme exposto no parecer consubstanciado nº 3.580.616.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Conforme exposto no parecer consubstanciado nº 3.580.616.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Conforme exposto no parecer consubstanciado nº 3.580.616.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Conforme exposto no parecer consubstanciado nº 3.580.616, no entanto, a informação sobre a forma de recrutamento foi enviada e o TCLE está de acordo no item riscos. O pesquisador informou o encaminhamento para casos em que o risco seja maior de mínimo, como informado.

Recomendações:

Ao finalizar a pesquisa, o (a) pesquisador (a) responsável deve enviar ao Comitê de Ética, por meio do sistema Plataforma Brasil, o Relatório Final (modelo de documento na página do CEP no sítio da Univille Universidade).

Segundo a Resolução 466/12, no item

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, nº 10. Bloco B, Sala 119. campus Bom Retiro
Bairro: Zona Industrial **CEP:** 89.219-710
UF: SC **Município:** JOINVILLE
Telefone: (47)3461-9235 **E-mail:** comiletica@univille.br

ANEXO B - Parecer Consubstanciado do CEP – UNIVILLE e Plataforma Brasil (página 2).

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE UNIVILLE

Continuação do Parecer: 3.669.773

XI- DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL

XI.2 - Cabe ao pesquisador:
d) Elaborar e apresentar o relatório final;

Modelo de relatório para download na página do CEP no sítio da Univille Universidade.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:
O projeto "A ARTE CONTEMPORÂNEA DO EXTREMO SUL CATARINENSE: POÉTICA, MOVIMENTAÇÃO E DESAFIOS PATRIMONIAIS", sob CAAE "19937419.9.0000.5366" teve suas pendências esclarecidas pelo (a) pesquisador(a) "MIKAEL MIZIESCKI", de acordo com a Resolução CNS 466/12 e complementares, portanto, encontra-se APROVADO.

Informamos que após leitura deste parecer, é imprescindível a leitura do item "O Parecer do CEP" na página do Comitê no sítio da Univille, pois os procedimentos seguintes, no que se refere ao enquadramento do protocolo, estão disponíveis na página. Segue o link de acesso https://www.univille.edu.br/pt_br/institucional/proreitorias/prppg/setores/coordenacao_pesquisa/comite_etica_pesquisa/status-parecer/645062.

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_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1424546.pdf	25/09/2019 07:44:15		Aceito
Outros	CARTARESPOSTA.doc	25/09/2019 07:41:11	MIKAEL MIZIESCKI	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE2.doc	25/09/2019 07:37:08	MIKAEL MIZIESCKI	Aceito

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, nº 10. Bloco B, Sala 119. campus Bom Retiro
Bairro: Zona Industrial **CEP:** 89.219-710
UF: SC **Município:** JOINVILLE
Telefone: (47)3461-9235 **E-mail:** comiletica@univille.br

ANEXO C - Parecer Consubstanciado do CEP – UNIVILLE e Plataforma Brasil (página 3).

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE UNIVILLE

Continuação do Parecer: 3.669.773

Outros	TERMO.doc	29/08/2019 15:18:49	MIKAEL MIZIESCKI	Aceito
Outros	AUTORIZACAO.docx	29/08/2019 15:17:32	MIKAEL MIZIESCKI	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO.doc	29/08/2019 15:14:59	MIKAEL MIZIESCKI	Aceito
Folha de Rosto	20190829161434052.pdf	29/08/2019 15:05:28	MIKAEL MIZIESCKI	Aceito

Situação do Parecer:
Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:
Não

JOINVILLE, 30 de Outubro de 2019

Assinado por:
Marcia Luciane Lange Silveira
(Coordenador(a))

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, nº 10. Bloco B, Sala 119. campus Bom Retiro
Bairro: Zona Industrial **CEP:** 89.219-710
UF: SC **Município:** JOINVILLE
Telefone: (47)3461-9235 **E-mail:** comiteetica@univille.br

AUTORIZAÇÃO

Nome do autor: Mikael Miziescki

RG: 5892464

Título da Dissertação: A Arte Contemporânea do Extremo Sul Catarinense: Poéticas, Movimentação e Desafios Patrimoniais

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

Joinville, 19 de abril de 2021.

_____

Mikael Miziescki