

SOBRE UM TEMPO COM AS IMAGENS (CAMINHADAS ENTRE HISTÓRIAS, MEDIAÇÕES E ARTE/EDUCAÇÃO) *ABOUT A TIME WITH THE IMAGES (WALKS BETWEEN STORIES, MEDIATIONS AND ART/EDUCATION)*

**Auana Lameira Diniz
UNESP**

Resumo

Este artigo aborda alguns caminhos da pesquisa *Entretempos – histórias, conversas e mediações*, publicada em agosto de 2022. Os caminhos são expostos a partir de três cenas, montadas e elaboradas com os registros dos relatos estéticos e políticos de participantes do projeto com as imagens estudadas no presente. A pesquisa teve seu foco em quatro obras da exposição de longa duração do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Em sequência às cenas o texto apresenta algumas escolhas metodológicas e teóricas do trabalho, como as referências da Pesquisa Educacional Baseada em Artes, Educação e História da Arte, e informações memoriais do processo.

Palavras-chave:

Temporalidade; montagem; leitura de imagem; mediação; Arte/Educação.

CENA 1

Era uma manhã de inverno paulista, um frio com linhas de vento que, chegando ao vão do MASP, ganhavam força. Sentindo essa diferença ali, lembrei de uma imagem sonhada, que a educadora Adriana Puzzilli tinha narrado havia algumas semanas:

_ Eu sonhava que estava do lado de dentro do MASP. Várias vezes eu tive esse sonho e sempre foi muito tranquilo. Eu estava naquela escada entre o primeiro e o segundo andar do MASP e via um mar azul claro.

...Outra associação também era a sensação que eu tinha quando era criança, de que estava na praia.

Abstract

*This article addresses some paths of the research *Meantime - stories, talks and mediations*, published in August 2022. The paths are exposed from three scenes, assemble and elaborated with the records of the aesthetic and political reports of project participants with the images studied in the present. The research focused on four works from the long term exhibition at the São Paulo Museum of Art (MASP). Following the scenes, the text presents some methodological and theoretical choices of the work, such as references from *Arts Based Educational Research approach, Education and Art History*, and memorial information about the process.*

Keywords:

Temporality; montage; image reading; mediation; art/education.

Num delírio breve com os ventos marítimos no vão, subi as escadas do museu até o segundo andar. Sem perceber, fui subindo sem pausas até entrar na sala de exposição, ficando sem fôlego e com calor. Mas, passando pelos vidros da exposição *Acervo em Transformação*, senti a lufada gelada do ar-condicionado aliviar a quentura do momento.

Mesmo assim, ainda estava inquieta e por isso continuei o movimento, caminhando até chegar ao fundo da sala. Por acaso, fiz isso quase ao mesmo tempo que um grupo escolar encontrava, sem procurar, o trabalho *Tempo suspenso de um estado provisório* (2011-15), de Marcelo Cidade. Em poucos segundos, duas ou três crianças se agacharam para ler as informações sobre o



Figura 01 – Sobreposição com as imagens da exposição de Tempo suspenso de um estado provisório (2011–2015), de Marcelo Cidade, SP Arte, 2011 e vista dos cavaletes de vidro em 1970. Pesquisadora. Sem Título. 2022. Montagem digital. Fonte: Acervo da pesquisa.

trabalho, enquanto outras avançavam e ficavam bem próximas da peça, umas quatro olhavam de longe, e outras observavam as laterais. Eram movimentações simultâneas.

Estavam muito curiosas, seus corpos cobriam o trabalho como se o engolissem, quase tocando ou tentando tocar o cavalete. A faixa indicativa da distância corporal da peça ficou invisível.

CENA 2

Agora me aproximo da pintura *Rosa e Azul – As Meninas Cahen d’Anvers* (1881), de Pierre-Auguste Renoir. Duas mulheres e um homem chegam junto comigo e param diante da pintura. Outras pessoas também se aproximam, todos falam ao mesmo tempo com a imagem, entre si, sobre elas, com elas.

Percebo que o homem talvez não conheça as duas mulheres, mas estão juntos aqui, pela distância dos corpos. Elas estão comovidas pelo reencontro com aquele trabalho, que já tinham visto antes, e

ele também. Eu e as outras pessoas nos mantemos próximas, tentando ver a pintura por completo e atraídas pela excitação do trio. Depois de alguns instantes, o homem e as outras pessoas se afastam da pintura e as duas mulheres começam a conversar comigo. Talvez por terem visto o crachá do MASP em que está escrito “provisório”, ou porque permaneci ali.

As duas me contam que já conhecem o trabalho de Renoir há muito tempo e que têm reproduções dele. E se lembram de outras pessoas que conhecem e têm postais ou pôsteres desse trabalho. Ao mesmo tempo, fazem também diversas associações com a imagem... Quase não tenho tempo de perguntar a elas se gostariam de participar da pesquisa, preciso interromper a conversa para contar sobre a proposta e começar a gravar. Então elas continuam a conversar comigo e com o trabalho:

– A fisionomia é perfeita, olha! É uma sensibilidade aguçadíssima para fazer uma fisionomia dessas –, diz a primeira mulher.

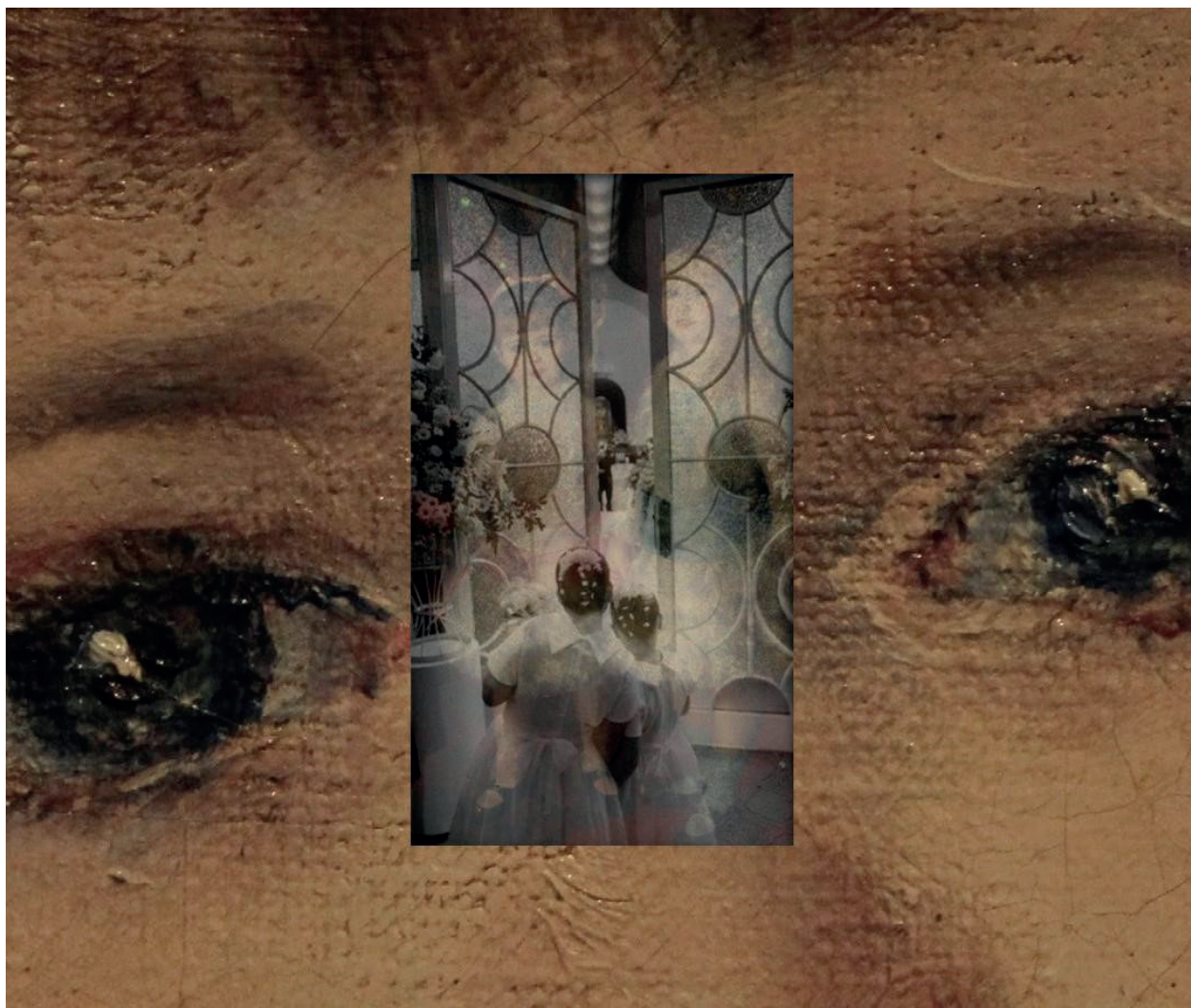


Figura 02 – Sobreposição com um registro fotográfico da pesquisadora, fotografia do trabalho Rosa e azul – As meninas Cahen d’Anvers (1881), de Pierre-Auguste Renoir, registro feito por João Musa e a fotografia Damas de honra em Botucatu (s/d), de Cristiano Mascaro. Pesquisadora. Sem Título. 2022. Montagem digital. Fonte: Acervo da pesquisa e site do MASP.

_ Se trata de duas irmãs, porque têm muitas semelhanças nos traços e na fisionomia –, interrompe a segunda.

_ A cara de choro! Essa mais novinha... Olha! Com a cara de choro... Lindo, lindo –, continua a primeira mulher. – Eu tenho uma foto pequena desse quadro, porque da outra vez que eu vim aqui peguei e eu ainda vou pintar.

_ Se você pintasse, pintaria exatamente assim? – pergunto.

_ Não, não mudo nada, é que eu gosto... –, comenta a primeira.

CENA 3

A conversa continuou com a Silmara Guajajara:

_ Ele congela nessa imagem a história de luta e de resistência dessas mulheres indígenas, nesse momento. Coloca essa mulher indígena, como a Márcia falou, como objeto, nesse padrão de beleza que estava sendo construído. Não é esse corpo indígena que existe e existia, são povos diferenciados, com características diferenciadas.

_ Congela o rosto, como um rosto muito... Vamos dizer assim, é uma interpretação, de um rosto, de um corpo que se deixou vencer pelo colonizador. O poder do colonizador foi maior, esse amor foi maior. E a história de luta e de resistência dessa indígena ficou apagada nessa imagem. Porque



Figura 03 – Sobreposição com fotografias da liderança indígena Tamikuã Txihi, de seu rosto e de uma manifestação contra a municipalização da saúde indígena em São Paulo (2019) composta a partir das leituras imagéticas de Márcia Mura. Pesquisadora. Sem Título. 2022. Montagem digital. Fonte: Acervo da pesquisa.

quem pintou estava ajudando a construir a ideia de uma nação, e a ideia de mulher que estava sendo construída também, de beleza. Nunca, na história da humanidade, e nesse processo inclui as mulheres indígenas, nunca vai se colocar a mulher como sujeito da história, como um sujeito que conta sua história, que conta sua resistência. Teve genocídio, etnocídio de seu povo, mas a gente está resistindo.

_ A imagem causa incômodo porque foi enterrada aí nessa imagem toda a luta dessa mulher. Claro, é uma obra artística, nem se sabe se a Moema existiu, mas existem muitas Moemas, *Paraguaçu*, *Iracemas*, que lutaram muito! E resistiram bravamente. Só que nunca, jamais na H/história vai ser colocado isso.

_ O que se coloca? Essa mulher que aceita, que se apaixona por esse homem branco, que vai atrás da nau, do navio, e morre afogada, e que aparece sexualizada... Porque a mulher, não só a mulher indígena, como outras mulheres na história, ou

elas são objetos de sexualização, ou elas são bruxas, as putas, ou elas morrem. Esses três momentos que a história coloca para as mulheres, infelizmente: ou ela é a santa, ou ela é a puta, ou ela é a bruxa, ou ela vai morrer, de alguma forma, como morreu a Moema.

_ Se a gente for estudar a história a fundo, nos arquivos, resgatar essas narrativas, eu sei que é muito difícil, valorizar a voz dos que foram oprimidos é uma outra História. A história foi escrita pelo colonizador, aqueles que venceram.

*

CENAS E MONTAGENS

As três cenas que abrem este texto fazem parte da tese “Entretempos: histórias, conversas e mediações”, elaborada entre 2018 e 2022 no Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), na linha “Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural”.

São acontecimentos do trabalho de campo, que partem de fontes orais e do diário de bordo da pesquisa, montados para expor algumas camadas de resignificação histórica de um conjunto de trabalhos artísticos no tempo presente.

Aqui e na tese esses acontecimentos foram montados com palavras e imagens que sugerem leituras, sem necessariamente se fecharem como imagens que ilustram palavras ou como palavras que ilustram imagens. Além disso, com esta maneira de expor a pesquisa procuro elaborar uma forma, nomeada como montagem, que convida à leitura aberta assumida como um movimento de criação mediado por imagens e palavras.

A ideia é que as montagens não assumam uma forma única e homogênea tanto com relação ao tempo, quanto à narrativa verbal e visual. Isso porque partem do registro documental de relatos coproduzidos com participantes da pesquisa, que foram criados com diversos modos de dizer e criar imagens.

Essa também é a maneira que encontrei de indicar que a pesquisa/exposição tem os dois pés fincados nas leituras de imagem e relatos, no diário de bordo e nas investigações documentais e bibliográficas da pesquisa, mas que ao mesmo tempo envolve procedimentos de criação meus que brincam com o tempo sucessivo e cronológico - algumas leituras que aconteceram ao longo de meses são montadas como se ocorressem em um mesmo dia, por exemplo - e envolvem a criação e composição de novas imagens e processos de *transcrição*¹ das falas de participantes e das minhas anotações. Nesse sentido, o trabalho se relacionou às metodologias da Pesquisa Educacional Baseada em Artes (PEBA) da História da Arte e da História Oral.

Com relação à PEBA duas referências foram importantes para entender como poderia caminhar: a perspectiva literária e de narração de histórias abordada por Tom Barone e Elliot Eisner (2006), e as tipologias de trabalho com imagens em pesquisas educacionais, traçadas pelos pesquisadores Ricardo Marín Viadel e Joaquín Roldán, a partir de diversas produções (2017). As leituras de Barone e Eisner me ajudaram a aprofundar a veia poética da escrita, com suas licenças, mas também com responsabilidade política/ética na pesquisa; já

as pesquisas de Marín e Roldán, que incluem análises e exposições de trabalhos acadêmicos, me ajudaram a olhar criticamente para as imagens que já tinha construído, a criar novas imagens e também a pensar nos modos de expor/ montar/compôr com elas.

Lendo esses autores e outras referências, pude reconhecer que, em minha pesquisa, expor e criar eram em si uma metodologia de análise, considerando também o campo mais amplo das Pesquisas Baseadas em Artes. As montagens são simultaneamente propostas de exposição e de análise dos relatos coproduzidos com os participantes da pesquisa. E esse movimento é também sugerido nas três cenas que abrem este texto.

Foi no percurso de composição das análises do acervo de relatos e imagens coproduzidas com participantes que surgiu a ideia de montagem, junto com outras leituras. Dois autores me ajudaram a compor tanto os caminhos (metodologias) quanto os processos de reflexão sobre a proposta de exposição como montagem. O primeiro é Walter Benjamin, com suas anotações metodológicas para escrever as Passagens (trabalho que não chegou a concluir): “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar [...] os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única forma possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2009, p. 502).

Outro é Didi-Huberman, que também se refere a Benjamin e a outros autores, propondo a montagem como meio para construção de conhecimentos na História da Arte:

[...] a fecundidade de um conhecimento através da montagem: conhecimento delicado – como tudo o que diz respeito às imagens –, simultaneamente repleto de armadilhas e pejado de tesouros. Ele requer um permanente tatear de cada instante [...] a montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão histórica, e não quando a esquematiza abusivamente (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 174).

ESPAÇOS E TEMPOS

Junto com as referências metodológicas e teóricas e a convivência com acervo que foi constituído com a pesquisa, meus próprios aprendizados e práticas enquanto arte/educadora fizeram parte

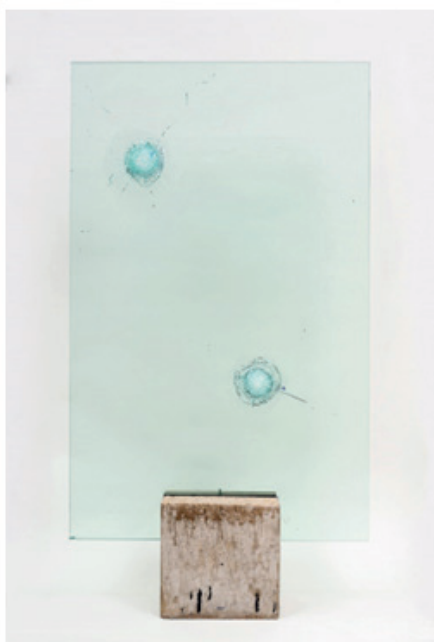
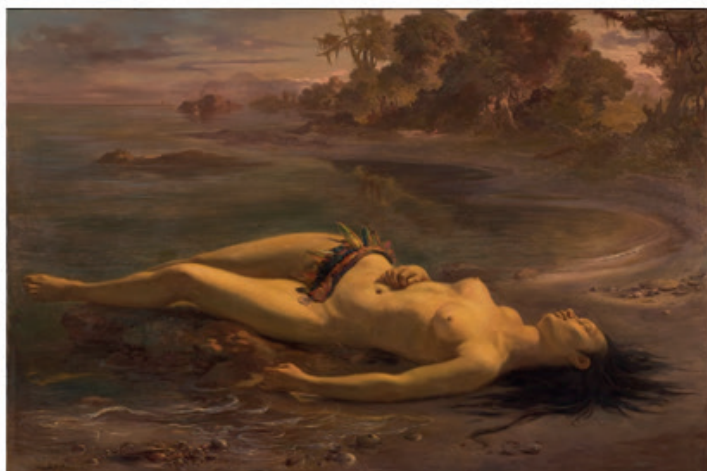


Figura 04 – Composição com as quatro imagens da pesquisa. Pesquisadora. Sem Título. 2022. Composição digital. Fonte: Site do MASP.

do caminho. Pois, supor tais movimentos é bem diferente de se expor às criações que decorrem deles junto com outras pessoas e o estado de atenção para este encontro é parte importante das práticas da mediação educativa, artística e cultural nesses contextos. Assim, o trabalho foi, entre outras coisas, uma investigação sobre o modo como as imagens participam e se modificam quando nos encontramos com elas em espaços e tempos específicos.

Para investigar essas criações defini a exposição a de longa duração da coleção do Museu de Arte de São Paulo (MASP), intitulada *Acervo em Transformação*, como lugar de pesquisa. A escolha considerou também na coexistência do museu com os contextos culturais de São Paulo desde 1947 e sua pinacoteca, que é entendida como um dos locais de referência para a fruição de trabalhos de arte na cidade e no país.

Além disso, como parte considerável de sua coleção esteve em exposição desde o final dos anos 1940 e princípio dos anos 1950 e outros trabalhos foram adicionados à coleção e à exposição nos últimos anos, o museu pareceu um campo fértil para criação de relatos sobre os trabalhos de arte com participantes da pesquisa.

Outro aspecto que moveu a escolha foi a convergência de algumas questões que têm circulado, nos últimos anos, nos campos da Mediação Cultural e da Arte/Educação, e da perspectiva humanista da arquitetura de Lina Bo Bardi e sua proposta museográfica para o MASP, do final dos anos 1960:

[“Museu” como] centro de expansão da arte, ponto de reunião de atividades estéticas, escola democrática apta a conservar no homem a necessidade estética sistematicamente sufocada e definitivamente suprimida na vida adulta, pelo que chamamos “cultura”. O Museu é uma necessidade vital num país: do Museu-Escola partirá a atenção às coisas, o respeito por tudo aquilo que representa o homem, a sua escola, o seu verdadeiro humano, para além da metafísica indiferente (BO BARDI apud OLIVEIRA, 2015, p. 86).

Uma convergência que, considerando criticamente o modo como os museus participam e representam a tradição moderna no país, ao mesmo tempo carrega divergências de narrativas, concepções educacionais, hierarquias institucionais, entre outras questões.

O interesse em investigar como as ideias da arquiteta, traduzidas numa expografia projetada por ela no MASP, poderiam também intervir nos processos de mediação entre o museu e a cidade levou à escolha da primeira imagem da pesquisa: “Tempo suspenso de um estado provisório” (2011-2015), de Marcelo Cidade. O trabalho usa uma réplica de um cavalete de vidro, igual aos propostos por Bo Bardi para a pinacoteca do museu, mas expõe marcas de tiros sob um vidro blindado ao invés de uma pintura ou outro suporte artístico. A segunda imagem escolhida estava vinculada ao meu interesse em investigar um dos trabalhos “preferidos” de frequentadores do museu e os caminhos que envolvem essa preferência. No MASP, eu imaginava que uma das preferidas seria “Rosa e Azul - As Meninas Cahen d’Anvers” (1881), de Pierre-Auguste Renoir, o que pude confirmar em conversa com

Lucas Oliveira, que na época atuava na equipe de Mediação e Programas Públicos.

A terceira imagem escolhida para a pesquisa foi “Moema” (1866), de Victor Meirelles. Uma escolha que aconteceu enquanto eu caminhava pela exposição e foi movida por algumas questões que o encontro com ela me trouxe como a lembrança de ter estudado a imagem na escola, associada à literatura indianista e o incômodo causado pelos estereótipos de mulher e indígena que a imagem expõe. Com “Moema” eram três imagens selecionadas para pesquisa, mas quando comecei o trabalho de campo, uma quarta imagem, recém adicionada ao acervo, entrou na pesquisa: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?”, Guerrilla Girls, 2017. O cartaz das artistas foi entrando aos poucos, infiltrando-se nos relatos dos públicos, em diálogo com as pinturas de Renoir e de Meirelles, ou porque estava ao lado do trabalho de Cidade.

A pesquisa de campo com estes trabalhos de arte começou em junho de 2018 no museu. E entre 2018 e 2019, registrei 55 relatos de 53 pessoas/visitantes sobre as quatro imagens escolhidas; todos criados com participantes na exposição de longa duração e a maior parte deles nas terças-feiras, dia que a entrada no MASP é gratuita. Num segundo momento, entre o final de 2018 e o primeiro semestre de 2019, entrevistei vinte funcionários e ex-funcionários do MASP envolvidos em ações vinculadas aos públicos e à visitação na instituição.

Já a organização das entrevistas com ex-funcionários seguiu a disponibilidade e/ou preferência de cada participante, acontecendo no próprio museu ou em seus locais de trabalho com o uso de reproduções fotográficas, mas também estava vinculada ao encontro presencial com esses profissionais e o reencontro deles com as fotografias das obras em outros espaços artísticos e culturais.

No início de 2020, parecia que o trabalho seguiria os percursos criados até aquele momento, mas começou a pandemia de covid-19 e era como se meus pés não pudessem mais tocar o chão. Como até então investigação partia do trabalho presencial e em campo, a impossibilidade de estar naquele espaço, no período que o MASP esteve fechado devido à pandemia, se colocou como um

desvio significativo. Só voltei à exposição depois de quase dois anos sem pisar no museu.

Pensando em 2019, rememorando o barulho, o calor dos corpos, a proximidade com as pessoas e os desvios que precisávamos fazer para ver imagens, que eram vistas por muitas pessoas ao mesmo tempo naqueles dias, tive a sensação de que esse momento de campo havia acontecido muitos e muitos anos atrás. Por isso os pés flutuavam na angústia: como trabalhar com dados coproduzidos há anos num museu antes aberto, que agora estava fechado? Como me reaproximar desses registros que parecem pertencer a outra vida?

Demorou um tempo até que encontrasse outros percursos para me relacionar com esses relatos. Foi um período para entender como a pesquisa poderia andar dentro da pesquisa, nesse novo contexto. Nesse período, em 2020, o caminho que percorri para me reconectar com esses relatos e entrevistas foi um retorno à transcrição dos registros em áudio, que trouxe para a escrita trechos que não imaginava usar e que tinham ficado de fora no primeiro tratamento dos dados, mas me expus novamente à minúcia das palavras que relataram os encontros de participantes da pesquisa com as imagens, no espaço/tempo do museu e comigo. Foi um primeiro deslocamento para colocar os pés em algum chão, encontrar de volta o lugar de investigação e criação. E foi daí que começaram a renascer algumas histórias expostas nas montagens.

Junto com esse processo de reencontro, comecei o terceiro momento do trabalho de campo, propondo dois grupos focais remotos (on-line) com educadoras, artistas e estudantes dos povos Guajajara, Mura, Tukano, Xavante, Xipaya e Wapichana para conversar sobre a pintura “Moema”. Dos encontros com esses grupos decorreu também uma entrevista remota com a cineasta Olinda Yawar, dos povos Tupinambá e Pataxó Hã-Hã-Hãe. Essa proposta já era uma intenção de pesquisa desde 2019. A ideia inicial era realizar os grupos focais com mulheres indígenas, de diferentes povos, no próprio espaço do museu. Entretanto, considerando o contexto pandêmico, as conversas aconteceram remotamente em setembro e outubro de 2020.

As conversas com essas mulheres, algumas vivendo nas cidades, outras, em reservas indígenas, foi uma fenda urgente que recolocou a pesquisa no presente. Como sabemos, a resistência e a vulnerabilidade das nações indígenas aqui no país são extremas desde a invasão portuguesa e, no contexto da pandemia de covid-19, a situação dessas populações se agravou.

Na época em que organizei o primeiro grupo focal, a participante Márcia Mura e outras pessoas de sua comunidade estavam doentes ou se recuperando de covid-19. A entrevista com Olinda Yawar foi feita no dia do velório do cacique Gerson Pataxó, uma liderança importante para o território Caramuru-Paraguaçu que faleceu devido à Covid-19. Essas foram as duas relações diretas com a pandemia que apareceram nas conversas, mas a situação também latejou de formas mais sutis nos diálogos.

Com as participantes dos grupos focais, o percurso de leitura e recriação da pintura de Meirelles se alterou radicalmente, como está exposto brevemente na terceira cena que abre este texto. As palavras dessas mulheres, além de partirem das visões históricas e tradições de seus povos, estão também relacionadas às suas práticas e experiências como educadoras, artistas e militantes, e elas criaram camadas densas e diversas na pintura.

Foram conversas que acenderam também a minha percepção para o modo como as imagens podem seguir mutáveis, mesmo que nossas carnes e ossos não estejam no museu. Começaram no não lugar dos encontros virtuais, mas foram revirando os caminhos de leitura da pintura, refazendo a sua História e colocaram os pés da pesquisa de volta no chão.

TEMPOS E ABERTURAS

Pensando na presença das imagens digitais na nossa vida cotidiana, pode parecer estranho que eu tenha duvidado da possibilidade de seguir trabalhando com imagens por esses meios numa época que elas podem ser reproduzidas com tanta facilidade. Contudo, relacionar-se com uma imagem na sua materialidade de origem e com a reprodução digital são duas experiências muito diferentes, e foi por meio da experiência particular com os grupos focais, junto com a

ampliação da convivência com outras imagens de arte nas redes sociais durante o período de isolamento social, que consegui dar sentido ao modo específico como os relatos sobre as imagens artísticas poderiam seguir abertos. O que percebi é que no ciberespaço há uma incorporalidade, uma não presença e um não lugar que precisam ser ativados para se tornarem encontro, para se tornarem corpo, mesmo que provisoriamente:

[] lugar e tempo, para o dispositivo eletrônico, são incorporais. Eles só assumem corpo em determinada circunstância e retornam a sua neutralidade, a sua indiferença, a partir do momento em que a ocasião – um sinal ou um impulso – extingue (CAUQUELIN, 2008, p. 160) .

Como supostamente não fazia parte de um grupo de risco para a doença na época, considerando vulnerabilidades de saúde, eu poderia ter me arriscado a rever as imagens escolhidas para a pesquisa, por exemplo, quando o museu foi reaberto, em outubro de 2020. Mas fui adiando esse reencontro, com a intenção de experimentar um pouco mais a distância dos museus. Foi um modo também de pensar sobre como essas ausências e presenças das imagens materiais estão implicadas no projeto em diferentes situações. E a partir desta experiência de pesquisa, também percebi que, tanto no museu quanto nos encontros online, foi necessário trabalhar com ativações para que as leituras de imagem pudessem aparecer.

Outro momento de abertura com as imagens aconteceu em 2018, com o trabalho “Tempo em suspenso de um estado provisório”, de Marcelo Cidade. Naquele momento, os relatos de participantes da pesquisa expuseram as suas fissuras com a imagem, num contexto em que os posicionamentos de políticos de extrema-direita estavam em todos os lugares da cidade, e as marcas sobre o cavalete blindado pareciam (e em alguns casos estavam) mais próximas de certos corpos. Esses posicionamentos são atualmente políticas de Estado no país, por isso acredito que essa imagem continua aberta, mutável e urgente.

Além dos tempos urgentes que provocam essas aberturas, houve também relatos expostos a temporalidades estendidas que nos ensinam muito sobre as partilhas do sensível das imagens artísticas. Como os vínculos biográficos e de ausências de representatividade de corpos não europeus em “Rosa e Azul – As Meninas Cahen

d’Anvers” ou os movimentos de avesso e anverso dos modos de olhar para o acervo exposto no MASP com “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?”.

Aliás, a experiência de ver ao vivo um trabalho de arte e o tipo de relato e criação que esse contato provoca estão presentes na relação de participantes com o trabalho de Renoir. A segunda cena que abre este texto foi um dos acontecimentos da pesquisa que me informou sobre a relevância desses encontros e reencontros com uma pintura. Nela as participantes convivem há muitos anos e de diferentes formas com a pintura. Nessa e em outras cenas há um encontro com os olhares, a identificação da idade da pintura pelos seus craquelados e até mesmo a percepção de que a menina de rosa está a ponto de chorar, são leituras da materialidade e da relação entre corpos (do objeto e de quem o olha), que dificilmente aparecem no contato com uma reprodução ou numa passagem rápida pelo trabalho do pintor.

As formas de partilha e criação, com suas especificidades relacionadas ao contato físico ou virtual/digital, caminham com a proposta de que, ao ler uma imagem, podemos abrir relatos no tempo presente. Mas o movimento e a mutabilidade das imagens quando lidas é algo que sabemos por meio de nossas vivências culturais e educacionais, não é uma particularidade da minha pesquisa. E alguns estudos sobre esses movimentos publicados por autoras e autores como Ana Mae Barbosa, bell hooks, Georges Didi-Huberman, Imanol Aguirre, Regina Machado, Rejane Galvão Coutinho e Stuart Hall, relacionados aos campos da Educação, História da Arte, Sociologia e Estudos Culturais, me acompanharam ao longo do processo.

A partir dessas referências e outras, caminhei com a proposta de que, ao ler uma imagem, podemos abrir relatos no tempo presente. E esta proposta é um cruzamento de ideias de algumas dessas pensadoras e pensadores:

- As imagens da arte sobrevivem ao tempo e seguem se reconfigurando no presente, o que nos permite pensar a História da Arte de forma anacrônica (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16; p. 23);
- A leitura composta pela imaginação e a percepção é potencialmente produtora de

conhecimento estético (MACHADO, 2010, p. 71) e instauradora de relações dialógicas de apropriação e crítica intertemporal das imagens (BARBOSA, 2014, p. 106);

- Os trabalhos de arte, quando apropriados, provocam atos de criação, que extrapolam a propriedade dos artistas como criadores de contornos acabados (DUCHAMP, 1986, p. 74);
- Os encontros com as imagens artísticas podem ser tomados como relatos abertos à pesquisa e às diversas formas de recriação (AGUIRRE, 2009, p. 168-169), a partir de seus contextos históricos e culturais, mas também desviadas por nossas próprias experiências de vida, e pelos contextos sociais, históricos e culturais que as recebem;
- A arte é percebida e lida de formas diversas pelos olhares e corpos que a percebem, inclusive com olhares opostos (hooks, 2019, p. 180) que decodificam (HALL, 2018, p. 445-446) discursos e estereótipos que as imagens possam simbolizar.

São ideias que podem pautar as relações estéticas, históricas e políticas com as imagens artísticas. E operando em seus cruzamentos procurei, com a pesquisa, materializar os movimentos que as leituras imagéticas provocavam para caminhar com uma pergunta: **como os diversos tempos nos quais compartilhamos e convivemos com uma imagem da arte podem compor a sua História?**

E para além de procurar por uma resposta definitiva, a pesquisa se propôs a expor rastros do que acontece com as pessoas e as imagens em um museu de arte, caminhando com essa pergunta por tempos e espaços abertos, e políticos. Parafraseando bell hooks, é preciso conhecer (as Histórias) do presente e inventar o futuro.

NOTAS

01. A palavra *transcriar* se refere ao trabalho de tradução das falas orais para a escrita (MEIHY, 2020). A explicitação do trabalho com as referências da História Oral na pesquisa não é abordada neste artigo, mas pode ser acessada na tese no capítulo Histórias.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, Imanol. **Imaginando um futuro para a Educação Artística**. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria: Ed. UFSM, 2009.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais: contribuições a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COUTINHO, Rejane Galvão. **Recepção e mediação do patrimônio artístico e cultural**. In: Rede São Paulo de Formação Docente – Cursos de Especialização para o quadro do Magistério da SEESP, Ensino Fundamental II e Ensino Médio. São Paulo: Unesp/Redefor, 2013. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/179768/1/unesp-nead-redefor_ebook_coltemasform_artes_v5_librleg_20141111.pdf. Acesso em: set. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DINIZ, Auana Lameiras. **Entretempos: histórias, conversas e mediações**. 2022. 388 p. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/235474>. Acesso em: ago. 2022.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: BATTCKOCK, Gregory (Org.). A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1975.

EISNER, Elliot; BARONE, Tom. **Arts-Based Educational Research**. In: GREEN, Judith L.; CAMILLI, Gregory; ELMORE, Patricia B. (Ed.). Handbook of Complementary Methods in Education Research. Washington: American Educational Research Association, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

hooks, bell. **Olhares negros:** raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

MACHADO, Regina Stela. Sobre mapas e bússolas: apontamentos a respeito da abordagem triangular. In: BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; CUNHA, Fernanda Pereira (Org.). **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais.** São Paulo: Cortez, 2010.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral:** como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2020.

OLIVEIRA, Olívia. Os antimuseus e antiescolas de Lina Bo Bardi e Paulo Freire. In: PEDROSA, Adriano e PROENÇA, Luiza (Org.). **Concreto e cristal:** o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi. Rio de Janeiro; São Paulo: Cobogó; MASP, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2009.

VIADEL, Ricardo Marín; ROLDÁN, Joaquín Marín. Photo Essays and Photographs in Visual Arts-based Educational Research. **International Journal of Education through Art**, Granada, vol. 6, n. 1, p.7-23, 2010.

SOBRE A AUTORA

Doutora em Artes (Instituto de Artes - UNESP, área de concentração Artes e Educação, linha de pesquisa Processos Artísticos, Experiências Educacionais e Mediação Cultural), especialista em Mediação, Arte, Cultura e Educação (Escola Guignard - UEMG) e bacharel em Ciências Sociais (PUC-SP). Integrante do GPIHMAE - Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imagem, História, Memória, Mediação, Arte e Educação no Instituto de Artes da UNESP. Suas pesquisas transitam entre Arte, Educação, Mediação Cultural e História(s) da Arte. Trabalha com projetos e programas educativos, artísticos e culturais.
E-mail: auanad@gmail.com