

## Cultura Visual no âmbito estético-político: atravessamentos entre arte, política e pedagogia na formação de Professores

Visual Culture in the aesthetic-political scope: crossings between art, politics and pedagogy in teacher training

Guilherme Susin Sirtoli<sup>1</sup>  
Lutiere Dalla Valle<sup>2</sup>

### Resumo

A partir da perspectiva educativa da cultura visual, o texto examina as relações entre experiências artísticas estético-políticas e formação docente, partindo da produção de artistas latino-americanos em contextos ditatoriais, buscando visibilizar questões de cunho ético-estético em seus trabalhos. Frente a isso, analisamos os impactos estético-políticos na formação inicial de professores, a partir de uma experiência desenvolvida junto a uma exposição coletiva promovida pelo grupo Referências Cruzadas. O foco do trabalho reside em visibilizar a necessidade da criação de materiais de maior circulação com referências artísticas contemporâneas latino-americanas no contexto da educação básica, bem como na formação docente, visando uma ampliação de repertório no âmbito das artes visuais. Nosso debate é sobre o que se produz a partir da interlocução entre produções artísticas contemporâneas, experiência estético-política e pedagogia. Ao propormos experiências pedagógicas com/a partir das produções artísticas, enredadas pela perspectiva educativa da cultura visual, acreditamos na possibilidade de um olhar atento e sensível à complexidade que intervém nas dimensões sociais e culturais, sobretudo às políticas de representação que interpelam nossas relações com as imagens da arte e da cultura visual.

**Palavras-chave:** cultura visual; formação estético-política; artes visuais; formação docente.

### Abstract

From the educational perspective of visual culture, the text examines the relationships between aesthetic-political artistic experiences and teacher training, based on the production of Latin American artists in dictatorial contexts, seeking to make ethical-aesthetic issues visible in their work. In view of this, we analyzed the aesthetic-political impacts on initial teacher training, based on an experience developed together with a collective exhibition promoted by the References Cruzadas group. The focus of the work lies in highlighting the need to create materials with greater circulation with contemporary Latin American artistic references in the context of basic education, as well as in teacher training, aiming to expand the repertoire in the field of visual arts. Our debate is about what is produced from the dialogue between contemporary artistic productions, aesthetic-political experience and pedagogy. By proposing pedagogical experiences with/from artistic productions, entangled by the educational perspective of visual culture, we believe in the possibility of an attentive and sensitive look at the complexity that intervenes in social and cultural dimensions, especially the representation policies that challenge our relationships with images of art and visual culture.

**Palavras-chave:** visual culture; aesthetic-political; visual arts; teacher training.

1

Graduado em Artes Visuais modalidade Licenciatura (2019), Bacharel em Museologia (2024), Especialista em Artes (2021) e Mestre em Artes Visuais (2022) pela Universidade Federal de Pelotas. Doutorando em Artes Visuais na área de concentração História, Teoria e Crítica de Arte (HTC) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (PPGH/UFPel) com bolsa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). guisusinsirtoli@gmail.com

2

Professor Associado do Departamento de Metodologia de Ensino do Centro de Educação da Universidade Federal de Santa Maria. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação - LP4 Educação e Artes-PPGE/UFSM. Doutorado em Artes Visuais e Educação (Doctorat Arts Visuals i Educació - Universitat de Barcelona/ES, 2012); Mestrado em Artes Visuais e Educação (Màster Universitari en Arts Visuals i Educació: Un Enfocament Construcccionista - Universitat de Barcelona/ Girona/ Granada - Espanha/ 2009); Mestrado em Educação (Linha Educação e Arte) pela Universidade Federal de Santa Maria (CE/PPGE/UFSM/2008); Especialização em Arte e Visualidade pela Universidade Federal de Santa Maria (2005); Licenciatura Plena em Desenho e Plástica (Universidade Federal de Santa Maria/2003); Bacharelado em Desenho e Plástica (Universidade Federal de Santa Maria/2002).



## 1. Introdução

Desde o século XX, estamos imersos em uma quantidade de imagens cada vez maior, que acabam permeando nosso cotidiano. Entendemos que tais imagens não estão apenas presentes de modo virtual, através das mídias e redes sociais, mas pelo próprio ambiente das cidades em que habitamos, através de inúmeros exemplos da cultura visual que se apresentam no contexto urbano. Podemos evidenciar que, no contexto em que habitamos, existe uma emergência visual, intrinsecamente relacionada na maneira como produzimos e consumimos as imagens:

Goste ou não, a sociedade global emergente é visual. Todas as fotografias e vídeos são a nossa forma de tentar ver o mundo. Sentimo-nos compelidos a criar imagens dele e a partilhá-las com outras pessoas como parte fundamental do nosso esforço para compreender o mundo em mudança que nos rodeia e o nosso lugar nele (Mirzoeff, 2015, p.6, tradução nossa<sup>3</sup>).

Ao passo que consumimos tantas imagens, em um possível esforço de compreender as mudanças do mundo que nos rodeia, como exposto por Mirzoeff (2015), poderíamos também questionar o quanto estamos refletindo sobre essa produção e profusão imagética. Será que estamos nos acostumando e agindo de modo automático frente à tal produção visual? De que forma estamos corroborando para reflexões formadoras (incluindo a formação docente), ou melhor, para uma verdadeira educação do olhar no contexto visual cada vez mais emergente?

A cultura visual pode ser entendida enquanto um campo interdisciplinar de cruzamentos e questionamentos, tendo sua formulação a partir da inquietação de diferentes indivíduos, dentro e fora da academia, considerando que “muitos artistas, críticos e acadêmicos sentiram que a nova urgência do visual não pode ser totalmente considerada nas disciplinas visuais estabelecidas” (Mirzoeff, 2015, p.6, tradução nossa<sup>4</sup>).

Sabemos que lidar com as imagens não é algo fácil, mas sim, necessário de inúmeras reflexões, considerando que as imagens não são facilmente compreendidas, como exposto por Rancière: “imagem nunca é uma

3

Texto original: Like it or not, the emerging global society is visual. All there photographs and videos are our way of trying to see the world. We feel compelled to make images of it and share them with others as a key part of our effort to understand the changing world around us and our place within it.

4

Texto original: Many artists, critics and scholars have felt that the new urgency of the visual cannot be fully considered in the established visual disciplines



realidade simples” (Rancière, 2012, p.16). Podemos pensar como uma das possíveis causas dessa complexidade inerente às imagens a própria prática de relegar o visual em um segundo plano no decorrer da história. O verbal, ou seja, a palavra escrita, acabou sendo durante séculos considerada a forma primeira das práticas intelectuais: “O mundo como texto, defendido até pouco tempo atrás por vertentes como o estruturalismo e o pós-estruturalismo, está cedendo lugar ao mundo como imagem, isto é, à tendência a visualizar a existência, mesmo no caso de fenômenos que não são visuais em si” (Fabris, 2014, p.32).

Apesar do verdadeiro culto à palavra em detrimento da imagem, tendo sua importância alterada com o passar dos séculos, bem como incorporando inúmeras narrativas anteriormente negligenciadas. Pensando nas imagens da arte, podemos vislumbrar tais mudanças significativas na forma de sua narrativa com o passar do tempo, ao analisar a história.

Na arte contemporânea, cunhada por Danto (2006) como ‘arte pós-histórica’, os limites entre as materialidades e conceitos se diluem, ressaltando que a mesma não possui a necessidade de se comprometer fielmente à uma história da arte tradicional e hegemônica, anteriormente concebida. Temas de relevância, que passaram séculos invisibilizados, acabam sendo incorporados às narrativas artísticas. Entre tais temas podemos citar o feminismo, a negritude, os direitos dos povos originários, bem como problemas sociais e contestações de cunho político cada vez mais frequentes. Além disso, de acordo com Paiva (2022) dentro do sistema da arte, inúmeros artistas, pesquisadores, professores e demais envolvidos, têm produzido de forma poética, teórica e prática para além do que concebem as matrizes artísticas baseadas em um pensamento de origem colonialista.

Podemos conceber a arte contemporânea e a produção de inúmeros artistas como um reflexo do próprio mundo e das demandas, vivências, possibilidades e problemáticas do viver neste mundo hoje, possibilitando reflexões para aqueles que se deixam levar pelas inúmeras experiências estéticas propiciadas pela arte. Apesar do passado colonial comum que rodeia os países da América Latina, podemos conceber este território em todas as suas multiplicidades, bem como da resistência e da luta que acaba reverberando em todos os âmbitos, principalmente no âmbito artístico cultural. A



arte, cada vez mais presente no cotidiano dos cidadãos latino-americanos, pensada nas dimensões de práticas estéticas dos povos originários e também da arte contemporânea:

A arte e a cultura ocupam um lugar importante no cotidiano, nesse sentido tanto as práticas estéticas ritualísticas das culturas tradicionais quanto as práticas artísticas contemporâneas institucionais afirmam o campo da arte como um campo de disputa simbólico associado às práticas políticas (Campbell; Vilela, 2021, p.7).

Artistas no mundo todo têm reivindicado questões de cunho político através de seus trabalhos, suscitando questionamentos que reverberam na sociedade. No contexto de governos autoritários, por exemplo, podemos pensar na arte enquanto maneira de subterfúgio das ordens vigentes.

Buscando traçar conexões estético-políticas a partir da relação que determinados artistas e educadores configuram em seus trabalhos, nos colocamos no papel de catadores da cultura visual (Hernández, 2007), que por sua vez recolhem amostras, pequenos pedaços relacionados ao visual em diferentes lugares e contextos, colecionando-os e lendo-os de formas distintas. Dessa maneira, se torna possível a criação de “narrativas paralelas, complementares e alternativas, para transformar os fragmentos em novos relatos mediante estratégias de apropriação, paródia e citação. Relatos que lhes permitem reinventar e transformar-se, distanciados de dualismos, subordinações e limites” (Hernández, 2007, p.19).

Neste íterim, o texto que segue tem como referências artísticas trabalhos que foram desenvolvidos em contextos autoritários na América Latina, explicitando a relação entre arte e política na arte, além de experimentações visuais desenvolvidas junto a um grupo de estudantes de pedagogia de uma universidade pública situada ao sul do país. A escolha das obras se deu pela relevância nos contextos históricos autoritários em que foram criadas, bem como pelo potencial pedagógico das mesmas. O foco do trabalho recai na discussão e problematização acerca dos desafios e contribuições da articulação entre arte e política para uma formação estético-política de professores.



### **Arte para lo político: a produção de artistas latino-americanos em contextos ditatoriais como dispositivo**

Durante a segunda metade do século XX, países latino-americanos foram impactados com golpes de estado e ditaduras, com consequências que perduraram durante décadas seguintes. A década de 1970 foi um período decisivo para a política nos países latino-americanos. Durante grande parte desta década, esteve em curso ditaduras em diferentes países do Cone Sul.

O Paraguai vivenciou uma ditadura iniciada em 1954 até meados de 1989, governado pelo ditador Augusto Stroessner. No Brasil a ditadura civil-militar foi implementada a partir do golpe de estado em 31 de março de 1964, perdurando até 1985. A Argentina, neste mesmo contexto, esteve imersa em dois períodos ditatoriais. O primeiro deles durou de 1966 até 1973 e posteriormente, o último período ditatorial de sua história recente, foi implementado através de um novo golpe em 1976, perdurando até meados de 1983.

O Uruguai, assim como os outros países do Cone Sul, também esteve imerso em um contexto ditatorial autoritário. A ditadura uruguaia durou cerca de doze anos, entre 1973 e 1985. O Chile, nesse momento histórico, também vivenciava um período autoritário, com o golpe sofrido em 11 de setembro de 1973 pelas forças militares de Pinochet. O Chile permaneceu dentro da ditadura até 1990, sendo a última a acabar no território latino-americano.

Considerando esses contextos autoritários, inúmeras perseguições, censuras, represálias, torturas e assassinatos ocorreram por parte do Estado. Como forma de reação, manifestações artístico-culturais pairavam no cenário da arte latino-americana. Entre tais ações, podemos citar manifestações populares e trabalhos artísticos que atuaram contra os contextos autoritários ditatoriais, como é o caso da Passeata dos Cem Mil, ocorrida no Rio de Janeiro em 1968, encabeçada pelo movimento estudantil com apoio significativo por parte da classe artístico-cultural brasileira. Além disso, trabalhos de artistas brasileiros como Ana Maria Maiolino (1942), Claudio Tozzi (1944) e Cildo Meireles (1948) buscaram escancarar questões acerca do regime ditatorial no país.



Ressaltamos também a atuação do chileno Victor Jara (1932-1973) e do uruguaio Daniel Viglietti (1939-2017), que expressaram anseios através da música pelo fim das ditaduras em seus respectivos países. Artistas argentinos também mobilizaram-se frente à causa democrática, como é o caso de León Ferrari (1920-2013), bem como do Grupo de Artistas de Vanguarda organizadores da ação ético-estética *Tucumán Arde*, em meados de 1968. Estes são apenas alguns exemplos, frente à atuação de tantos outros artistas e coletivos latino-americanos.

Aqui, abordamos especificamente as ações de cunho estético-político, presentes neste momento histórico através das práticas de inúmeros artistas e intelectuais que se opunham às ideias conservadoras defendidas pelas ditaduras, atuando em prol de práticas de resistência. Compreendemos a atuação estético-política como algo que “representa uma forma de expressão das lutas sociais, políticas e culturais que se tem destacado cada vez mais nas sociedades contemporâneas, sobretudo a partir do século XXI” (Guerra et al, 2021, p.269). A resistência, segundo Motta (2021), está relacionada ao sentido básico de oposição e rejeição das formas de opressão e dominação na sociedade, principalmente contra um poder considerado opressivo:

O significado de resistência mais adequado ao nosso caso seria o de conjunto de atos de recusa ao poder instituído considerado ilegítimo ou opressivo, sendo que tais ações podem se expressar de diferentes maneiras. Resistir significava opor-se à ditadura e inviabilizar seu sucesso e continuidade no poder. [...] Outra dimensão da resistência, e mais importante para certos grupos, é que ela significava rejeitar os valores político-culturais defendidos pela ditadura, por exemplo o conservadorismo moral ou a visão elitista (Motta, 2021, p.158).

Perspectivamos que neste momento histórico, inúmeros artistas estavam mobilizados através de práticas transgressoras, modos de expressão e difusão de visões de mundo distintas daquelas que dominavam. Sabemos que, para aqueles que abertamente se posicionavam em contraposição ao que era preconizado pela ditadura, ou seja, em oposição aos princípios na-



cionalistas propugnados pelos militares, era necessário táticas para driblar as perseguições e censura e em alguns casos, a necessidade de exilar-se fazia-se presente.

Em 1973, na mesma noite de implementação do golpe militar no Chile, bem como da morte do então presidente democraticamente eleito Salvador Allende (1908-1973), a artista chilena Cecília Vicuña (1948), intensamente mobilizada pelos acontecimentos em seu país, criou *La muerte de Allende* (Figura 1). Em uma postagem realizada na rede social Instagram, a artista comenta este trabalho, 50 anos após o ocorrido: "Pintei este óleo na mesma noite do golpe. A morte de Allende foi uma mancha vermelha, sangue caindo no mar, Chile transformado em deserto" (Vicuña, 2023, p.1, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Figura 1: Cecília Vicuña. La Muerte de Allende (detalhe). Óleo sobre tela. 57 x 40 cm. 1973.



Fonte: Instagram da artista.

5

Postagem de 12 de setembro de 2023 no Instagram de Cecilia Vicuña. Texto original: Pinté este óleo la misma noche del golpe. La muerte de Allende era una mancha roja, sangre cayendo al mar, Chile convertido en un desierto"

Em recente exposição intitulada *Cecília Vicuña: Soñar el Agua Una Retrospectiva del Futuro (1964-...)*, retrospectiva de seus trabalhos no Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires (MALBA), *La Muerte de Allende* foi exibida junto a um texto escrito por Vicuña de nome homônimo ao da pintura (Figura 2), onde a artista explicita a ênfase, através de reflexões estético-políticas, sobre as consequências do contexto histórico do golpe militar no Chile. Devemos ressaltar que o golpe chileno sucedeu um período de intensa violência no país, sem precedentes até então:

A violência então estabelecida não teve paralelo em qualquer outro golpe latinoamericano até aquele momento. Oficiais legalistas foram imediatamente presos, alguns assassinados em sessões de tortura. Ao longo de um ano, aproximadamente 30 a 50.000 vítimas foram feitas. Combates esporádicos duraram em torno de três dias. Foi esboçada uma resistência, em vão, de milhares de trabalhadores, logo desarticulada. Perseguições foram encaminhadas em todos os níveis da sociedade chilena. A violência encontrou ainda um símbolo de sua realização: o bombardeio do Palácio La Moneda com a morte do Presidente que se recusou a render-se. Infelizmente, as palavras finais de seu discurso de maio de 1973 – Venceremos -, não se concretizaram (Mendes, 2013, p.183)

O trabalho de Vicuña propõe reflexões acerca das consequências ditatoriais em seu país, bem como resalta questões coletivas, através de questionamentos de ordem política, social e ética no âmbito das artes visuais, relacionando-se com o pensamento de outros artistas latino-americanos atuantes nesse mesmo período. O brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980), artista visual, por exemplo, já deixava claro em seus escritos, em meados da década de 1960, que existia no Brasil a necessidade de refletir sobre questões políticas na arte desenvolvida nesse momento histórico.

Há atualmente no Brasil a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes das plásticas, literatura, etc (Oiticica, 2006, p.163).





Sabemos que, apesar de a produção de alguns artistas visarem questões estético-políticas, não é possível englobar todos os artistas, bem como todas as suas produções no âmbito artístico-culturais como sendo em sua totalidade 'resistentes'. Além disso, devemos tomar cuidado para não cairmos na vala comum de nos referirmos a tais artistas e suas produções como pertencentes a um bloco único de ideologias e atores políticos-culturais. Na verdade, foram múltiplas as formas de atuação e de lutas culturais, algumas delas visando práticas de resistência cultural.

No contexto contracultural, marcado por uma forte experimentação no âmbito das artes visuais com intensa produção durante o contexto ditatorial brasileiro. A emergência do corpo na arte foi notória: "O corpo deixa então de ser mero protagonista, fonte de sensorialidade, mas antes uma estrutura-comportamento que redimensiona o sensível da arte" (Favaretto, 2019, p.56). Na região sudeste do Brasil artistas como Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, bem como os luso-brasileiros Artur Barrio, Antonio Manuel, entre outros, foram alguns dos representantes desta arte engajada, onde muitas vezes o corpo tinha papel fundamental para as proposições do período.

Em alguns dos casos, o corpo era propriamente a obra. Em *O Corpo é a Obra*, ação estético-política realizada em 1970 por Antonio Manuel (1947), o corpo do artista é o próprio trabalho enviado para um salão de arte que ocorria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), em uma espécie de performance escultórica. O artista criou tal trabalho após as restrições impostas após a promulgação do Ato Institucional N.5 (AI-5) pelos militares, em 1968, que por sua vez cercou ainda mais a liberdade de expressão no país, com restrições e perseguições que permearam também os circuitos artístico-culturais.

A performance, através do gesto efêmero do artista em colocar seu próprio corpo enquanto trabalho artístico, deu origem a um segundo trabalho intitulado *Corpobra* (Figura 2), também de 1970, sendo este uma espécie de objeto tridimensional vertical contendo uma fotografia da apresentação de Manuel no MAM Rio.



Figura 2: Antonio Manuel. Corpobra. Madeira, palha, impressão gelatinosa em prata, acrílico e arame . Executada em 1970, esta obra é a número 2 de uma edição de 3. Fotografia.



Fonte: Sotheby's. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/contemporary-art-day-auction-5/corpobra-bodywork>. Acesso em 06 de fevereiro de 2024.

Ao analisarmos estes trabalhos, ficam evidentes as abordagens políticas por meio da arte, inclusive de modo a burlar a censura através dos processos poéticos. Podemos evidenciar a inerente característica participativa, muitas vezes coletiva: “o imbricamento de experimentação e participação política cujos efeitos se estenderam até meados dos anos 1970” (Favaretto, 2019, p.69).

Igualmente, voltamos nosso olhar para a produção de outros artistas brasileiros, distantes dos grandes centros urbanos da região sudeste, mas que também atuaram frente ao contexto ditatorial, tendo uma produção dissidente, permeada por questionamentos estético-políticos. A artista pelotense Maria Lídia Magliani (1946-2012) teve uma significativa produção neste sentido. Durante a implementação do golpe militar, Magliani estava estudando na então Escola de Artes, hoje Instituto de Artes (IA) da Univer-

sidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A artista abriu caminho para outras mulheres negras, sendo a primeira mulher artista negra a se graduar pela instituição, estando em intensa produção artística desde meados da década de 1960, majoritariamente voltada para uma estética neoexpressionista.

Em suas temáticas, priorizou abordar questões relativas ao corpo da mulher negra em contextos autoritários, ou seja, refletindo questões relativas à repressão ditatorial em seus trabalhos “O trabalho de Maria Lídia Magliani ganha corpo na salvaguarda da representação da mulher nos momentos autoritários. Esse caminho reverbera na crítica ao humano que foi transpassada pelas questões da negritude, do feminismo e dos diversos movimentos sociais” (Caetano, 2021, p.1).

Em 2015 foi apresentada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) a exposição *Em tempo: Magliani e eu*, contando com ilustrações sobre a ditadura militar no Brasil (Figura 3) guardadas por 40 anos pelo seu amigo e colega de redação Omar de Barros Filho.

Figura 3: Maria Lídia Magliani. Ilustração para o jornal Folha da Manhã. Porto Alegre, década de 1970. Acervo de Omar L. de Barros Filho.

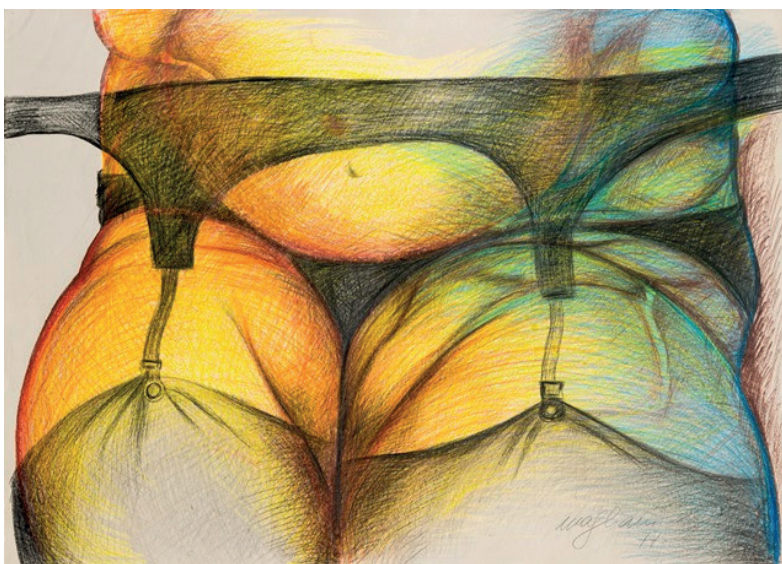


Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/margs-apresenta-mostra-com-ilustracoes-sobre-a-ditadura-militar-no-brasil/>. Acesso em 05 de fevereiro de 2024.

Além das críticas frente ao regime ditatorial, a obra de Magliani teve como um de seus focos a representação de corpos femininos, muitas vezes retratados aprisionados e subjugados pela repressão, tanto masculina quanto ditatorial. Vale ressaltar que tais trabalhos acabaram gerando certo incômodo na sociedade gaúcha da época, como salienta Sarmiento-Pantoja 2023, p. 321), na consideração que “[...] a crítica proposta ultrapassa os aspectos político ligados à ditadura e pauta outras formas de aprisionamento e autoritarismo, que estão no cotidiano das mulheres”.

Em obras presentes na série *Ela* (Figura 4), a artista resalta questões relativas ao corpo feminino, que aparece retratado de forma incômoda e amarrada, para além das estereotípias e padrões de beleza impostos pela sociedade: “grotescas mulheres seminuas, imensamente gordas, que ela considerava uma espécie de ‘retrato interior da humanidade’” (Mattar, 2022, p.17). Algumas das obras desta série foram exibidas em recente exposição na retrospectiva sobre a artista, inaugurada em 2022 na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. A retrospectiva reuniu mais de 200 trabalhos de Magliani, provenientes de cerca de 70 coleções, homenageando a artista em mais de 50 anos de produção<sup>6</sup>.

Figura 4: Maria Lídia Magliani. Sem título. Série Ela. Desenho. 70cmx50cm. 1979.



Fonte: ArtSoul Galeria. Disponível em: <https://artsoul.com.br/obras/magliani-serie-ela-desenho>. Acesso em 06 de fevereiro de 2024.

6

Para saber mais: <http://iberecamargo.org.br/magliani-sera-homenageada-pela-fundacao-ibere-com-uma-grande-exposicao-que-resgata-50-anos-de-producao/>.

A atitude de representar corpos femininos em situações torturantes, amarrados por cintas-ligas, lingerie, apertados quase de forma claustrofóbica (Mattar, 2022) possibilitou a artista suscitar questionamentos que nos transportam diretamente aos dias atuais, visto que o corpo feminino infelizmente continua sendo estereotipado e ainda é visto como 'mercadoria' por alguns indivíduos, principalmente em um país que ainda tem elevados índices de violência contra a mulher<sup>7</sup>.

Com essa série, transgrediu questionamentos no contexto ditatorial, propondo reflexões acerca do próprio papel da arte dentro da sociedade gaúcha e brasileira. Magliani, com seu trabalho atemporal, continua provocando alguns questionamentos: A arte - para ser validada - precisa agradar ao olho? O corpo feminino deve apenas agradar aos olhos masculinos? Podemos refletir que as imagens da artista, "voluptuosas, mas não eróticas, e os corpos amputados parecem constituídos de diferentes pedaços, como colagens" (Mattar, 2022, p.20).

Dessa forma, podemos perceber a arte como dispositivo, possibilitando reflexões de cunho estético-político. Tais questionamentos ficam evidentes ao analisar as imagens de Magliani, as proposições de Antonio Manuel para além da censura imposta, bem como o trabalho questionador de Cecília Vicuña sobre a implementação da ditadura chilena. Assim, aproximamos a arte para com a vida cotidiana e as inúmeras problemáticas imbricadas nela, ressoando diretamente na realidade vivida. As palavras de Campbell (2021, p.110) nos ajudam a elucidar tais reflexões:

[...] gosto de pensar que toda arte é política. Não somente quando atua diretamente com as questões sociais, mas também quando, de alguma maneira, apresenta novos olhares e abre outros canais poéticos e sensíveis para interpretações e criações. [...] A arte faz uma espécie de embaralhamento da realidade, quando coloca imagens e questões que nos fazem questionar as coisas.

Portanto, ao abordar tais produções artísticas em contextos educacionais distintos, acreditamos contribuir não apenas na ampliação de repertórios do campo artístico, mas principalmente no que tange à formação

6

Em estudo publicado em 2023, pesquisadores da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da University of Washington (EUA) e da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL) mostram o alto índice de subnotificação de violência contra mulheres no Brasil. Dados disponíveis em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/pesquisa-mostra-alto-indice-de-subnotificacao-de-violencia-contra-as-mulheres-no-brasil>.



reflexiva e crítica diante das imagens ou artefatos culturais produzidos nas diferentes épocas e contextos. Nesta perspectiva, são significativas as interlocuções possíveis no campo da formação docente em pedagogia (sobretudo tendo em vista obras referenciadas ao longo desta escrita) ao fomentar a interação com momentos históricos e políticos que na maioria das vezes ficam de fora durante suas aproximações com o campo das artes visuais.

Do mesmo modo, o convite endereçado às estudantes com as quais compartilhamos um breve percurso formativo a partir de uma visita em uma exposição artística (tema que será abordado na sequência) sinaliza, por um lado, a potência da temática - no sentido do acesso a outros repertórios artísticos. E por outro, sua necessidade e relevância, pois em seus imaginários quando se referem ao campo artístico, imperam as referências imagéticas hegemônicas baseadas em feitos técnicos de grande apelo estético, ainda relacionados ao belo, contemplando quase sempre nomes de artistas homens do renascimento europeu. A dimensão política das imagens produzida ao longo dos diferentes períodos históricos é inexistente em seus relatos - o que reitera e corrobora com nossos argumentos sobre a relevância da abordagem proposta e sua interlocução com a educação.

### **Arte como campo de batalha: narrativas locais e coletivas para acionar percursos educativos**

Partir de produções artísticas contemporâneas como disparadores do pensamento nos oferece potentes espaços de diálogo e tensionamento para problematizar não apenas o mundo que nos cerca, mas o modo como experienciamos o tempo presente, suas relações simbólicas bem como os sistemas de representação operados pelas culturas. Ademais, contribuem para problematizar as questões políticas que interpelam as relações sociais bem como as condutas humanas imersas em meio aos seus códigos culturais. As manifestações artísticas dos diferentes períodos e contextos constituem importantes repertórios para nossa compreensão enquanto sujeitos em processos de transição constante, oferecendo-nos, em cada período, visões e versões possíveis à nossa existência.

O subtítulo *Arte para lo político* que abre o subcapítulo anterior refere-se a uma exposição coletiva itinerante internacional realizada em 2018



pelo grupo Referências Cruzadas<sup>7</sup> que contou com a participação de cerca de 60 artistas dos países que integram a rede (Argentina, Brasil, Chile, México, Paraguai e Uruguai). Desde 2016 o grupo tem promovido, por meio da produção artística coletiva, abordar questões sociais emergentes que atravessam contextos comuns aos países latinos, numa tentativa de 'responder visualmente' às questões que os interpelam e os produzem enquanto sujeitos. A mostra em caráter itinerante, caracteriza-se por oposição à ideia da originalidade e da materialidade das obras, pois constitui-se da reprodução de obras produzidas pelos artistas em seus países de origem e que, em cada nação que a recebe, é impressa e exposta em diferentes composições e papéis como suportes.

Esta experiência coletiva nos tem oportunizado confrontar narrativas hegemônicas, sobretudo a partir do que está sendo produzido atualmente, estabelecendo conexões entre o local e o global. Isto é, nos possibilita situar contextos emergentes ao trazer para o centro das discussões acadêmicas aquilo que em vários momentos permanecia periférico ou fora dos grandes eixos do sistema das artes.

Diante dos horrores promovidos pelos conflitos sociais, para além de um espaço de refúgio, os objetos artísticos produzidos pelos/as artistas podem caracterizar-se por artefatos de contestação, reivindicação e denúncia. *Arte como campo de batalha*, expressão cunhada por Aida Sánchez de Serdio no texto "Pedagogias Coletivas e Investigação Colaborativa nas Práticas Culturais Contemporâneas" (2014, p. 174), foi a temática da mostra coletiva promovida pelo Grupo Referências Cruzadas<sup>8</sup> em 2023, a qual nos permitiu desenvolver algumas experimentações de cunho estético-político com professoras de pedagogia em formação, conforme mencionamos anteriormente. Para o texto, optamos por evidenciar apenas um recorte das vivências a fim de enredar o debate no próximo subcapítulo, colocando-o em relação com nosso interesse enquanto pesquisadores do campo da arte e da educação.

*Arte como campo de batalha: marginalidade e resistência* nos possibilitou ampliar o debate sobre representatividade e às múltiplas alternativas da arte contemporânea enquanto território de afetação, de compartilhamento e também de disputa, uma vez que compartilhamos com o pensa-

7

Grupo formado por artistas autodidatas, professores e estudantes de universidades da Argentina, Brasil, Chile, México, Paraguai e Uruguai. Criado em 2016 por Carlos Coppa (Universidad Nacional La Plata, Argentina) e Mabel Larrechart (Universidad Anáhuac, México).

8

Arte como campo de batalha: marginalidade e resistência. A mostra coletiva foi inaugurada em maio de 2023 no Museu de Arte de Santa Maria, contou com obras de 67 artistas dos países que integram a rede. Em três semanas recebeu entorno de 1200 visitantes, na maioria, professores e estudantes de escolas públicas da região.



mento de Renato Rezende: “arte, vida, pensamento e política caminham de mãos dadas” (Rezende, 2021, p. 13). Pela via das produções simbólicas individuais e coletivas, o pensamento estético-político dos/das artistas nos oferecem a possibilidade da interpretação ao devolver o protagonismo do olhar que historicamente foi negado frente à hegemonia que por séculos dinamizou o que poderia ser visto ou mostrado.

A partir de diálogos com integrantes do Grupo Referências Cruzadas, constatamos certa escassez ou inexistência de recursos didático-pedagógicos relacionados ao campo artístico (sobretudo contemporâneo) em que sejam compartilhados referenciais visuais produzidos por artistas locais latino-americanos e também emergentes (ao menos dos países que participam da rede). Ainda sob uma forte influência eurocêntrica, são quase inexistentes abordagens artístico-pedagógicas que fomentam, por um lado, o reconhecimento da produção artística nacional local (em cada contexto), e, por outro, a circulação das produções artísticas destes países. Do mesmo modo, artistas e obras que abordam questões da memória política nacional, no Brasil, por exemplo, parecem ainda mais escassos os recursos didáticos.

Embora os estudos decoloniais, feministas, entre outros, venham ocupando-se destes debates sobretudo nos últimos anos no contexto acadêmico das universidades e no campo das artes visuais (Reilly, 2018; Paiva, 2022), a temática aqui levantada vinculada às abordagens pedagógicas no contexto da arte nos parece um terreno ainda pouco explorado na educação básica. Isso levanta algumas suspeitas, entre as quais, destacamos a ausência de acesso durante o percurso formativo de professores. Talvez pelos currículos, ou ainda pela carência de referenciais teóricos mais acessíveis - mas este não é nosso foco neste momento. Nosso debate é sobre o que se produz a partir da interlocução entre produções artísticas contemporâneas, experiência estético-política e pedagogia a partir de uma experiência no contexto da formação inicial de professoras, abraçados pela perspectiva educativa da cultura visual.

Ao propormos experiências pedagógicas com/a partir das produções artísticas de mãos dadas com a perspectiva educativa da cultura visual, acreditamos na possibilidade de um olhar atento e sensível à complexidade que intervém das dimensões sociais, culturais, sobretudo às políticas de





representação que interpelam nossas relações com as imagens - da arte e da cultura visual. Os aparatos que constituem a visão estão histórica, social e politicamente determinados e não podem ser estudados de forma independente destes fatores.

Ao argumentarmos em defesa de um posicionamento pelo viés de uma perspectiva cultural das imagens (onde incluem-se imagens da arte e também da cultura visual atual), sem estabelecer hierarquias, nos interessamos no que ocorre no 'entre', naquilo que podemos produzir ao colocá-las em relação, ao 'friccioná-las' a fim de atentar ao que emerge desta 'prática de estabelecer relações' e conectar ideias. Nesta perspectiva, coincidimos com José Luis Brea ao posicionar-se "por uma epistemologia política da visualidade" (2003):

A substituição de uma história universal da arte através de espalhamento múltiplo de 'história das imagens' e o posterior reconhecimento da abertura de um campo disciplinar de objetos de estudo – a partir da experiência - extremamente ampla e adequadamente descritível em termos de 'Cultura Visual', cujas produções artísticas constituem apenas uma pequena parte, é sem dúvida um evento crucial para o conjunto das práticas que produzem visualidades - e as "disciplinas" que se ocupam do seu estudo. (Brea, 2003, p.1)

Trabalhar com/e a partir das imagens significa enredar-se pelas vias da interpretação que, assim como a arte contemporânea, nos devolve, como um espelho, o reflexo daquilo que vemos de nós mesmos nesta interação. Entre tantos convites lançados pela perspectiva educativa da cultura visual frente às imagens, transgredir aquilo que foi dado como naturalizado requer, nas palavras de Fernando Hernández "a contribuição principal da perspectiva da cultura visual é propor (argumentando seu sentido) uma mudança de foco do olhar e do lugar de quem vê" (Hernández, 2011, p.35). Portanto, devemos assumir as diferenças metodológicas dos inúmeros enfoques imagéticos, considerando o que um soma em relação ao outro, como propõe Brea (2003).

Neste sentido, reiteramos a extrema importância de estarmos atentos aos repertórios trazidos pelos estudantes para um contexto de aprendi-



zagem coletiva, seja esta formal ou informal, nos diferentes níveis e conjunturas educacionais. Quiçá este seja um passo inicial em direção à diluição das fronteiras entre os saberes tidos como 'populares' e 'eruditos' que geralmente aparecem como dinâmicas sociais separadas, desconsiderando determinados repertórios imagéticos em detrimento de outros tidos como 'de maior relevância'. Pois, considerando que "o ato de ver não acontece num vazio cultural; ao contrário, sempre acontece em contexto, e o contexto orienta, influencia e/ou transforma o que vemos. Por esta razão, ver é – deve ser – um processo ativo e criativo" (Martins; Tourinho, 2011, p. 54). Deste modo, revisitar narrativas hegemônicas contrapondo-as aos relatos locais, emerge como fonte de contestação frente às distorções históricas intencionalmente produzidas com o intuito da invisibilidade ou do silenciamento.

### Referências Cruzadas: por uma pedagogia visual na formação de professores e professoras

Tomando como ponto de partida uma visita à exposição *Arte como Campo de Batalha: marginalidade e resistência*, propomos a um grupo de estudantes de pedagogia que alguns dias antes de chegar ao espaço, buscassem uma imagem que 'pudesse dar conta visualmente ou metaforicamente' das palavras 'marginalidade' e 'resistência'. Em seguida, deveriam enviar-nos para que fossem impressas em papel fotográfico nas dimensões 10cm x 10cm. De posse das imagens impressas, nos encaminhamos para o Museu.

As obras expostas eram impressões realizadas em papel comum, em dimensões variadas - constituído inicialmente por arquivos digitais para serem impressos ou projetados em cada espaço expositivo que recebesse a mostra itinerante. Isto é, não existem 'obras originais', mas reproduções<sup>9</sup>. Após a visita guiada, cada estudante apropriou-se da imagem anteriormente selecionada e foi convidada a selecionar uma obra das obras expostas para 'começar um diálogo'.

Na imagem (Figura 5) podemos visualizar alguns registros da proposição realizada, podendo conferir o resultado do desafio proposto. Algumas estudantes partiram das relações formais (enquadramento, composição,

9

Em cada contexto, a expografia adquire formatos distintos, uma vez que depende das dimensões disponíveis e demais recursos técnicos envolvidos. Como resistência às imposições financeiras referentes a seguros para transporte e circulação de obras de arte entre as fronteiras, a impressão surgiu como alternativa viável ao compartilhamento. Contribuindo dessa forma para a ampliação do repertório artístico, favorecendo o acesso a produções artísticas locais, desobedecendo a lógica do sistema dos grandes circuitos.

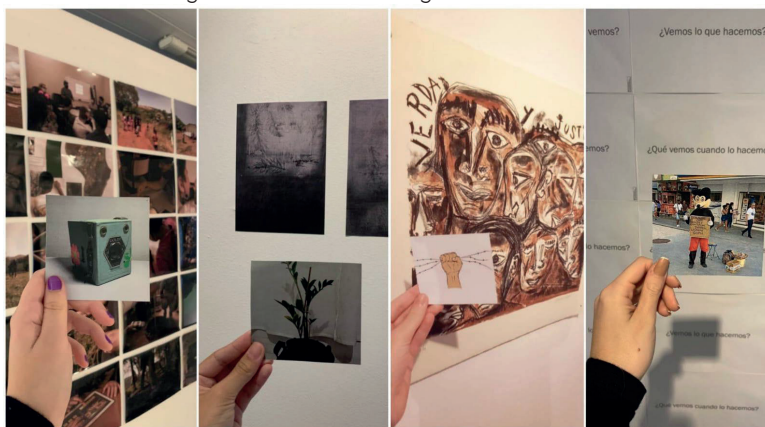


cor). Outras, a partir de perspectivas conceituais, traçando algumas conexões, criando possíveis narrativas para abordar o campo artístico do ponto de vista da marginalidade, envolvendo perspectivas estereotipadas e carregadas de preconceito social, até a concepção proposta pela exposição: daquilo que está à margem dos grandes centros ou das grandes narrativas. Por sua vez, a palavra resistência lhes aportou também algumas anedotas, fazendo uso de ironias para estabelecer diálogos com os conceitos e significações que operavam enquanto debatiam.

Por fim, arte como campo de batalha lhes pareceu totalmente novo. Foram unânimes em reforçar o imaginário compartilhado designando à arte o *status* atrelado à beleza, contemplação, estrangeira (europeia) e/ou algo difícil de entender. Ainda não lhes havia interpelado a possibilidade de pensar arte como um campo de tensionamentos e também de resistência. E talvez esta tenha sido a maior das nossas aquisições no decorrer da experiência: da abertura à diversidade de interlocuções com a arte.

A partir desta experiência, vinculamos ao que propôs Kátia Canton quando argumenta que “a ação artística contemporânea se engaja em tentativas de restabelecer uma conexão com o observador de forma a incitar nele algum tipo de postura diante do mundo e da vida” (2013, p. 139). Isto é, a ação proposta promoveu algumas ‘conversas entre as imagens’ ao passo que favoreceu maior receptividade às narrativas que rompem com as lógicas tradicionais que tinham acesso quando se referiam ao campo artístico.

Figura 5: Friccionando imagens. Maio de 2023.



Fonte: Registros e montagem dos autores.

Em seguida, em uma roda de conversa num espaço do museu, refletimos coletivamente: em que medida somos afetados/as pelas imagens que nos atravessam as experiências visuais cotidianas? Como podemos compor com outras narrativas (sobretudo as artísticas) relatos alternativos sobre nossas formas de conceber o estético-político? O que pode esta experiência compartilhada ao fomentar percursos críticos e criativos da docência em formação? De acordo com Miranda:

O ato criativo como ato pedagógico são manifestações por excelência da subjetividade e de sua singularidade; então é necessário aceitar que cada criador e cada espectador, como cada estudante e cada professor, terá uma ou várias maneiras de resolver sua criação cultural e sua atuação pedagógica - individual e coletiva. (Miranda, 2014, p. 163)

Sem a pretensão de responder de modo objetivo as questões lançadas, arriscamos argumentar (com a ajuda de alguns autores) que “não é possível abordar o pedagógico na arte sem reconhecer a relevância deste cotidiano espetacular sem ver a influência do conjunto de mediações estéticas que ocorrem em nossa vida contemporânea” (Miranda, 2014, p. 164). Pois, “ao pensar com imagens, buscamos possibilidades de promover outros espaços e ideias, extraindo dos fluxos do tempo oportunidades de ensinar, aprender, socializar, politizar, educar e criticar nos contrapondo a homogeneidades históricas, artísticas e educacionais. (Martins, 2013, p. 85)

As imagens, dessa forma, acionam percursos distintos e são capazes de afetar de distintas maneiras, pois mobilizam forças e intensidades que impulsionam o deslocamento. ‘Friccionar imagens’ da arte e da cultura visual, do passado e do presente possibilitou atentar aos interstícios, isto é, daquilo que é produzido no ‘entre’ as imagens, nos insights que foram lançados durante as nossas conversas, sobretudo a partir relações com seus cotidianos, como problematizam seus próprios repertórios culturais, apontando-lhes perspectivas distintas.

Ao produzir coletivamente uma cartografia visual (Figura 6), permitiram-se habitar o espaço do museu, rompendo com o imaginário da própria ocupação do espaço expositivo, reivindicando o direito de fixar seus regis-



Cultura Visual no âmbito estético-político: atravessamentos entre arte, política e pedagogia na formação de Professores  
Guilherme Susin Sirtoli  
Lutiere Dalla Valle

tros à parede. Esta dinâmica foi destacada pelas estudantes como um dos pontos altos da experiência: ao sentirem-se autoras, desconstruíram a ideia de que um museu e uma exposição de arte serve apenas para ser contemplada e que quem produz arte.

Figura 6: Cartografia visual de “Marginalidade e Resistência”. Maio de 2023.



Fonte: Registro fotográfico dos autores.

### Considerações Finais

Em um mundo cada vez mais imerso nas novas tecnologias e narrativas visuais que despontam instantaneamente e parecem embriagar nossos olhares, selecionar repertórios artísticos que de alguma forma possam colocar em cheque nossas crenças e aspirações, bem como movimentar a memória coletiva local, nos parece uma via profícua ao exercício crítico e reflexivo, sobretudo no âmbito da formação docente. Tanto as imagens da arte como da cultura visual em interlocução com inquietações do tempo presente, e que também retomam o passado, sinalizam infinitas possibilidades pedagógicas no âmbito estético-político.

A partir da análise visual e também conceitual de algumas produções artísticas desenvolvidas por artistas latino-americanos que refletiram e questionaram sistemas autoritários ditatoriais, bem como produções vincu-



ladas às efervescências políticas atuais no contexto da América Latina junto às estudantes de pedagogia a partir das exposições coletivas promovidas pelo Grupo Referências Cruzadas, nos permitiu elucidar questões referentes à compreensão da memória política e cultural a fim de reconhecer, para além de sua pujança poética, seu caráter imprescindível à formação crítica e política.

*Que importa de lo pedagógico en las artes visuales?* é a pergunta que abre o texto “De lo expositivo a la acción pedagógica” escrito por Fernando Miranda (que é Professor da Facultad de Bellas Artes da Universidad de la República de Uruguay e que também integra o coletivo Referências Cruzadas) no livro “Colaboración: El ojo Colectivo - formas de hacer colectivo” (2014: 163). A questão lançada por Miranda ecoa em nossos campos de atuação e reverbera no modo como pensamos e propomos as relações com/a partir das artes e dos artefatos visuais cotidianos: acreditamos que importa de modo decisivo nos processos formativos e cognitivos, pois, como vivenciamos, ativa em nossos imaginários outras vias de compreensão da arte, não apenas ampliando repertórios, mas oportunizando estabelecer outros tipos de conexões: incertas, instáveis e questionadoras.

Adotar as imagens (da arte e da cultura visual) como pontos de partida para compreender tanto as micronarrativas, como também acessar aquelas vozes que foram silenciadas em determinados períodos históricos, proporciona reconhecer os percursos autobiográficos que circunscrevem-se nas grandes narrativas, abrindo brechas para o local, para outras vozes e matizes. Neste viés, a perspectiva educativa da cultura visual nos convoca a pensar em uma “história cultural das imagens” como um posicionamento estético-político: isto é, para além do que é visto, uma vez que “nenhuma imagem é neutral, assim como não existe neutralidade nas suas relações (Brea, 2003).

O que podem as imagens da arte e da cultura visual na produção de “zonas de fricção para disparar processos reflexivos” traz significativas contribuições aos processos formativos da docência: percursos autorais que estimulam o protagonismo através da experiência estética. A perspectiva educativa da cultura visual abre, portanto, a possibilidade para a produção de conhecimento a partir de enfoques muito variados, transdisciplinares,



recorrendo a campos distintos. Não visa o consenso, mas transgredir aquilo que está dado, compreendendo as imagens e os artefatos artísticos como práticas sociais e culturais que refletem os valores e crenças sociais daqueles e daquelas que as produziram, a partir de seus contextos. Sendo, portanto, seu ponto de partida precisamente a ausência de certezas na interpretação.

### Referências

BREA, José Luis. *Los estúdios visuales: por una epistemología política de la visualidade*. Centro de Estudios Visuales de Chile: José Luis Brea/ Señas y Reseñas. Agosto de 2003. <http://www.centroestudiosvisuales.cl>. 2003. p.1-16.

CAETANO, Esther. *A trajetória de Maria Lídia Magliani, artista pioneira que questionou as imposições ao corpo feminino*. Site Nonada. 2021. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2021/11/a-trajetoria-de-maria-lidia-magliani-artista-pioneira-que-questionou-as-imposicoes-ao-corpo-feminino/>. Acesso: 03 de fev. de 2023.

CAMPBELL, Brígida; VILELA, Bruno. *Arte e política na América Latina*. São Paulo: Brígida Campbell. 2021.

CANTON, Katia. *Temas da arte contemporânea e mundo de artista: a narrativa como método para o ensino da arte. Espaços da mediação a arte e seus públicos*. 2013. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002647457>. Acesso: 05 de fevereiro de 2024.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

FABRIS, Annateresa. Discutindo a imagem fotográfica. *Domínios da Imagem*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 31–41, 2014. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19252>. Acesso em: 30 jan. 2024.

GUERRA, Paula; HOEFEL, Maria da Graça Luderitz; SEVERO, Denise Osório; SOUSA, Sofia. “Tu é machista”. Música, ativismo estético-político e (re) configuração social e política nos tempos presentes. *Revista NAVA*. v.6 n. 2. 2021. pp.267-297. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/33448> . Acesso em 27 de maio de 2024.



HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Ed/Org.) *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011.

HERNÁNDEZ, Fernando. Catadores da cultura visual: proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Editora Mediação. 2007.

MARTÍN, Aida Sánches de Serdio. Pedagogías colectivas e investigación colaborativa en las prácticas culturales contemporáneas. (in) ALONSO, Sebastián; CRACIUN, Martín. (Orgs.) *Colaboración. El ojo colectivo: formas de hacer colectivo*. Montevideo: MEC, 2014.

MARTINS, Raimundo. *Metodologias visuais: com imagens e sobre imagens*. (In) DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (orgs.) Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Ed/Org.) *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011.

MATTAR, Denise. Maria Lídia Magliani Desesperada mente. in: MATTAR, Denise; POSSAMAI, Gustavo (org.) *Magliani: volume I*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo. 2022. p.13-25.

MENDES, Ricardo A. S. 40 anos do 11 de setembro: o golpe militar no Chile. *Revista de Estudos Políticos*. n.7. 2013. Disponível em: [https://periodicos.uff.br/revista\\_estudos\\_politicos/article/view/38811/22252](https://periodicos.uff.br/revista_estudos_politicos/article/view/38811/22252). Acesso em 27 de maio de 2024.

MIRANDA, Fernando. De lo expositivo a la acción pedagógica. (in) ALONSO, Sebastián; CRACIUN, Martín. (Orgs.) *Colaboración. El ojo colectivo: formas de hacer colectivo*. Montevideo: MEC, 2014.

MIRZOEFF, Nicholas. *How to see the world: an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*. United Kingdom: Pelican Books. 2015.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Passados presentes: O golpe de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Zahar. 2021.





NAPOLITANO, Marcos. A "Resistência Cultural" durante o regime militar brasileiro: um novo olhar historiográfico. in: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2015. 193-212.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade [1967]. in: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar. 2006. p.154-168.

PAIVA, Alessandra Mello Simões. A "virada decolonial" na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos?. *Revista VIS*. vol. 21 n.1. jan-jul 2022. p.29-50.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2012.

REILLY, Maura. Ativismo Curatorial: resistindo ao masculinismo e sexismo. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *Histórias das Mulheres, Histórias Feministas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). 2019. pp.433-444.

REZENDE, Renato (Org.). *Arte contemporânea brasileira (2000-2020): agentes, redes, ativações, rupturas*. São Paulo: Editora Circuito, 2021.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. MULHERES ATIVISTA NAS ARTES VISUAIS E AS DITADURA DO CONE SUL. *Margens*, [S.l.], v. 17, n. 28, p. 311-330, june 2023. ISSN 1982-5374. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/15200>>. Acesso em 05 de fev de 2024.

