

DESENHANDO NA AMAZÔNIA: MEDIAÇÕES EDUCATIVO-CULTURAIS ENTRE IMAGEM E IMAGINÁRIO

DRAWING IN THE AMAZON: EDUCATIONAL-CULTURAL MEDIATIONS BETWEEN IMAGE AND IMAGINARY

Ronne Franklim Carvalho Dias¹¹

Raimundo Martins¹²

RESUMO: Neste ensaio, a Amazônia, mais do que um lugar, é tratada como espaço de cultura visual no qual conceitos de imagem e imaginário constituem um movimento constante de convergência e difusão de sentidos e significados culturais. Os desenhos, como produção visual autoral de uma professora-artista, são analisados como mediação educativo-cultural entre sujeitos que retratam aspectos das relações simbólicas da Amazônia amapaense deslocando seus modos de ver, pensar e refletir criticamente sobre o espaço social de vivência, explicitando posições divergentes dos discursos e abordagens imagéticas estereotipadas que se reproduzem desde o início da colonização do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Desenho, Amazônia, Imagem, Imaginário.

ABSTRACT: In this essay, the Amazon, more than a place, is treated as a space of visual culture in which concepts of image and imaginary constitute a constant movement of convergence and diffusion of senses and cultural meanings. The drawings, as visual production of a teacher-artist, are discussed as educational-cultural mediation between subjects who portray aspects of the symbolic relations of the Amazonia amapaense displacing their ways of seeing, of thinking and reflecting critically on the social space of living, exposing divergent positions in relation to discourses and imagery approaches stereotyped that have been reproduced since the beginning of Brazil's colonization.

KEYWORDS: Drawing, Amazon, Image, Imaginary.

INTRODUÇÃO

A autoafirmação cultural tem sido uma frente discursiva desde os levantes decoloniais que ocorreram em meados da segunda metade do século

¹¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (UFG); docente do Instituto Federal do Amapá (IFAP) ronnefranklim@gmail.com

¹² Docente colaborador do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás (UFG); docente da Maestría em Arte y Cultura do Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes” (IENBA) a Universidad de la República Uruguay. Martons.raimar@gmail.com

XX¹³. Essa frente intensificou-se desde então por meio de debates acadêmicos na área de humanas, por modos de pesquisa e perspectivas filosóficas que deslocaram paradigmas científicos eurocêntricos e, gradativamente, os direcionaram para epistemologias da cultura e da arte tendo como foco processos identitários desse mundo conceitual emergente.

A cultura visual, uma ramificação dos estudos culturais, surge como base teórico-metodológica para discutir a cultura de modo crítico questionando paradigmas normativos da modernidade eurocêntrica e, em decorrência, suas influências societais. Ela sugere uma diversidade de possibilidades interpretativas da imagem, da arte e de artefatos que nos possibilitam estudar e compreender fenômenos culturais. Na cultura visual, a reflexão, ao contrário da racionalidade moderna linear, estuda não somente o conceito de imagem, mas, discute e analisa a própria imagem a partir de uma diversidade de perspectivas, manifestações e suportes de diferentes naturezas e ordens discursivas.

Neste ensaio, a visão de pesquisador nativo e atuante como professor de arte na educação profissional de uma parte da Amazônia, se confronta com modelos legitimados historicamente nas instituições escolares percebendo tais modelos não apenas como impositivos, mas, já naturalizados nas relações sociais.

Uma ansiedade investigativa me acompanha e não se contém ao falar sobre narrativas estabelecidas - visões externas e generalizantes - confrontando-as com discursos de dominação. Além disso, faz-se necessário compreender as perspectivas que atravessam tais paradigmas buscando problematizar suas narrativas e suas potências.

Ao utilizar a pesquisa qualitativa, consigo moldar as ferramentas necessárias ao empreendimento investigativo tendo como foco a pesquisa de campo e, especialmente, a participação dos sujeitos interlocutores para delinear e descrever os *cenários de vida* onde eles e o próprio pesquisador estão inseridos (CASTAÑEDA; MORALES, 2017). Explicitando melhor a questão, podemos perguntar: que impacto o contexto histórico-social amazônico tem sobre o ensino do desenho? A complexidade do cenário amazônico amapaense será discutida através de duas produções visuais de uma professora-artista integrante do grupo de colaboradores da pesquisa doutoral, e suas visualidades.

O desenho de caráter autoral, como artefato cultural utilizado no ensino de arte, será utilizado para discutir a Amazônia de muitas imagens, visualidades e imaginários. No ensino do desenho, como mediação cultural, buscamos problematizar aspectos da cultura local como forma e processo que se interconectam e se complementam no fluxo de acontecimentos sociais e

¹³ Ver no artigo MALDONADO-TORRES, N. A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, Março 2008, p.71-114.

cotidianos. A análise visual e demais questões levantadas a partir das imagens, são interpretações que relacionam repertório simbólico e aspectos da experiência visual.

IMAGEM, VISUALIDADE E IMAGINÁRIO

Se a imagem é a *matéria-prima* da construção visual dos espaços sociais (MARTINS, 2009), as visualidades são de substancial importância para a compreensão cultural que emerge na relação tempo-espaço. As visualidades são compartilhamentos visuais em espaço e tempo social específicos, embora elas não se mantenham como representações fixas ou estáveis. A partir da imagem a compreensão das “visualidades ganham sentido como representações que transitam e emergem de repertórios visuais criando associações, acionando referências e evocando contextos” (MARTINS, 2009, p. 35).

A evocação do contexto ganha relevância como abordagem que trata a imagem em um espaço de contato, espaço que pode ser íntimo, pessoal ou coletivo. Como artefato cultural as imagens integram dinâmicas de vivência em ambientes constituídos e movidos por significados e sentidos. O espaço íntimo/pessoal, não se fecha em si mesmo como algo hermético, em suspensão. Embora seja um espaço subjetivo é, também, um espaço de contato, capaz de gerar interações profundas com elementos externos aos indivíduos, ou seja, com a cultura que envolve e, de alguma forma, se reflete em micro-espaços sociais. O ‘tempo da experiência’ é processado nesses espaços de contato suscitando fragmentos/momentos que reconhecemos como lembranças, recordações, rememorações de sonhos e situações pessoais e coletivos.

Visualidades são imagens que são associadas às práticas culturais, eventos visuais, artefatos constituídos e imbricados como marcas situadas num espaço-tempo culturalmente atravessado pelo visível - algumas vezes pelo “invisível” amazônico. Para Martins (2009) as imagens vinculam *referências culturais* que ajudam a compreender o mundo social e tais referências influenciam o modo de ver dos sujeitos. Como pano de fundo das imagens e visualidades está o imaginário que também se amplia e constitui sob a influência dos espaços culturais.

O *imaginário*, de acordo com Castoriadis (1995), se configura como algo intrínseco às estruturas de sentidos das sociedades, como identidades e elementos simbólicos inscritos no social, não concebidos somente como algo *instituído*, fixo. As mudanças, do ponto de vista castoriadiano, acontecem a partir *de dentro* das estruturas sociais, como um processo *instituinte* de autotransformação social.

A dimensão do imaginário está encharcada pelo *social-histórico* (CASTORIADIS, 1995), demarcando condições de existência ao mesmo tempo

em que dilata suas fronteiras em formação contínua, pois é na relação com o imaginário, em sua *inerência social*, que evidencia o instituído e aspira novas formas de existência.

As imagens e desenhos no contexto amazônico compõem saberes e experiências sobre a natureza e o social, interligados numa complexa rede de práticas sociais, simbolismo e afetividades, constituindo um imaginário da realidade cotidiana local. Castoriadis (1995) diferencia o *imaginário do falso*, como uma mera invenção enganosa vista pelo positivismo científico. Para o autor, o imaginário integra a funcionalidade e a lógica da ordenação social presente nas linguagens e nas instituições sociais, assim como escapa à racionalidade e caminha na direção da *indeterminação* dos significados simbólicos e daquilo que está instituído socialmente.

Castoriadis (1995) formula o conceito de *social-histórico* a partir de uma dupla dimensionalidade indissociável para explicar as dinâmicas que ocorrem na sincronia e simultaneidade social e na diacronia e sucessão histórica, capazes de criar novas formas de *ser* individual e coletivo. Tais dinâmicas impulsionam interesse e curiosidade, mobilizam a necessidade de não ficarmos fadados a uma imagem mimética do mundo, tampouco, ao determinismo de uma realidade que pode tornar-se recorrente.

O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras / formas / imagem, a partir das quais somente é possível falar-se de 'alguma coisa'. Aquilo que denominamos de 'realidade' e 'racionalidade' são seus produtos (CASTORIADIS, 1995, p. 13).

O imaginário, entranhado nas práticas sociais, vincula-se à realidade circundante, mas não se contenta com uma condição fixa, visto que é o imaginário que atribui sentido à realidade. Instituído a partir de ações concretas no mundo, o imaginário serve como suporte social, uma espécie de senso comum que liga *representações sociais* por meio de produções simbólicas de caráter imagético e de caráter artístico.

Ainda em sintonia com Castoriadis, consideramos a imagem uma dimensão materializada do imaginário que, embora invisível e imaterial, não se contém imaterialmente. A eloquência do *imagético* se fortalece ao se associar a outro elemento das representações sociais como o caráter *conceitual*, fluido, mutável e evidente em produções artísticas, artefatos, monumentos, cidades...

O social-histórico (...) é, por um lado, estruturas dadas, instituições e obras 'materializadas', sejam elas materiais ou não; e, por outro lado, o *que* estrutura, institui, materializa. Em uma palavra é a união e a tensão da sociedade instituinte e da sociedade instituída, da história feita e da história se fazendo (CASTORIADIS, 1995, p. 131).

Na interface entre imagem e visualidade está o olhar do sujeito, pois o social-histórico não acontece sem o sujeito. Para a cultura visual o ‘visual’ não corresponde ao processo físico-fisiológico, o olhar é tratado como construção social da vida cotidiana como “experiências culturais do olhar” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 44). Assim, o olhar dos professores-artistas que participaram da pesquisa compõe uma carga simbólica que se revela nos desenhos, compreendidos como visualidades singulares da Amazônia amapaense num universo no qual imagens se cruzam, proliferam e se esvaem em ciclos naturais e sociais.

Pelo olhar formam-se camadas de sentidos individuais que se sobrepõem a significados coletivos configurando e reconfigurando modos culturais resistentes, (re)adaptáveis e transformadores de si e de identidades. Martins (2009, p. 34-35) revela outro processo complexo e substancial do ver, a “**experiência visual**”, que invade modos de ser e influencia modos de viver socialmente. Independentemente de ser artista ou não, trata-se de envolver os processos sobre como as imagens operam, se relacionam e são representadas em seu contexto cultural. Mais densa e intensa que a experiência do ver é a “experiência visual” caracterizada como um “cosmos imagético” de onde emergem formas de produzir sentidos tão diversos e complexos.

O QUE DIZER DE UMA CULTURA AMAZÔNICA?

Que descrições visuais poderiam caracterizar essa região do país e sua territorialidade cultural-histórica específica? Muitas foram, e ainda são, as **representações** difundidas na tentativa de formar uma identidade única sobre o contexto amazônico, instituídas histórica e ideologicamente desde o período colonial. Tais representações vêm impregnadas de um discurso mítico sobre essa vasta região ainda desconhecida de muitos brasileiros. O imaginário construído pelos colonizadores ainda persiste como metanarrativa, uma espécie de imagem matriz da região, exemplo emblemático veiculado pelo nome exótico emprestado ao grande *Rio das Amazonas*, quando da navegação entre 1541-1542 do espanhol Francisco de Orellana (1511-1546) um dos primeiros exploradores europeus a adentrar essas águas.

Desde a época dos colonizadores essa visão externa e distante persiste em estabelecer uma compreensão binária, utilizada para explicar o contexto amazônico a partir de duas abordagens dicotômicas: o natural e o cultural, com destaque para a primeira sobre a segunda, como se os habitantes, nativos ou não, vivessem imersos e determinados pela natureza envolvente. Os indígenas, por exemplo, eram vistos e tratados pelos exploradores como uma espécie de extensão animalesca nesse ambiente silvestre. Eles não eram

considerados agentes (ou mesmo gente), no ambiente que habitavam, eram tratados como sendo incapazes de dominar a natureza (GONÇALVES, 2005, p. 21).

A relação homem-natureza ainda é vista por especuladores do mercado como uma imagem atrativa para suas lentes externas, mas, por vezes, essa especulação também atrai lentes internas, nacionais. Não é, necessariamente, o caso dos nativos que, depois de muitas experiências negativas e até mesmo humilhantes, aprenderam a ver especuladores e especulação com novos olhos. A temática amazônica, quando registrada por olhares exógenos, não raro, é explorada em profusão com elementos do ambiente na tentativa de justificar o imaginário de um paraíso fantástico e selvagem. Elementos esses que se põem paradoxalmente ao conhecimento dos detalhes verdes da Amazônia.

A visão externa, à medida que se distancia dos fenômenos em questão, torna-se cada vez generalizante e simplista, pois, ao ignorar a proximidade no espaço de contato reduzem-se detalhes e problemas que podem fazer diferença em termos da compreensão do espaço social.

O romance “Amazônia Misteriosa” (1925), do escritor carioca e médico sanitário Gastão Cruls, baseado em literatura de ficção científica, desenvolveu um imaginário a partir de leituras de vários gêneros mitológicos, folclóricos, romances e relatos de expedições sobre a Amazônia, de longe, antes mesmo de ter pisado ou visitado a Região Norte. O autor “espelhou nas suas obras a vida brasileira, nomeadamente a realidade *amazônica, captada através de sensações visuais de grande agudeza*”¹⁴ [grifo nosso]. Suas afirmações e comentários exerceram grande influência sobre o imaginário da região e sobre outros modos de produção visual.

Produções iminentemente visuais vinculadas às grandes indústrias de imagens como o filme *Anaconda* (direção de Luis Llosa, 89 min., BRA/EUA/PER, 1997), o filme de animação *Rio* (direção de Carlos Saldanha, 96 min., BRA/EUA, 2011), a novela *Uga-Uga* (escrita por Carlos Lombardi, BRA, 2000), a história em quadrinhos do *Papa-Capim* (Criação de Maurício de Sousa, BRA, 1960), a escola de samba Beija-Flor de Nilópolis/RJ que foi campeã em 2004 e 2008 com enredo sobre duas capitais da Amazônia, Manaus e Macapá respectivamente, são alguns exemplos de narrativas de alcance global que insistem em disparar ofensivas utilizando versões distorcidas ou até mesmo deformadas do imaginário interno da Amazônia.

Um exame mais detalhado dessas versões em forma de narrativa, que provocam e excitam à audiência globalizada sobre o imaginário da Amazônia,

14 Seu romance influenciou uma adaptação para histórias em quadrinhos publicada na revista Edição Maravilhosa da EBAL em novembro de 1955, e inspirado para uma versão fílmica em 2005, roteirizado por R. F. Lucchetti, sob a direção de Ivan Cardoso, com o título de *Um Lobisomem na Amazônia*. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gast%C3%A3o_Cruls. Acesso em: 02 dez. 2018).

deixam evidente que o tema não pode ser abordado de maneira ingênua, contemplativa, tomando como referência somente parâmetros de entretenimento. Há nessas narrativas recorrências que se cruzam formando pontos em comum, repetindo modelos fenótipos dos nativos, resultantes da exuberância do ambiente natural amazônico, gerando ou reforçando uma extensa trama de **representações estereotipadas**.

Stake (2011, p. 38) esclarece que “um estereótipo é uma representação simplista, geralmente uma representação errônea. Muitas vezes ele é lembrado depois que os detalhes são esquecidos”. Imagens estereotipadas não potencializam ou provocam significados que sejam considerados “inverdades” sobre o cotidiano da região, mas elas se configuram como “verdades” parciais ao tratarem uma pequena parte da história como válida para todos os efeitos. Tais imagens camuflam, confundem, distorcem realidades locais colocando sob suspeita práticas, genealogias e vínculos com o imaginário dos amazônidas. Essa forma de representação esmaga realidades sociais e expressões identitárias como autorrepresentação de uma cosmogonia dos nativos e agentes sociais.

A visão “externa” parece ter um discurso de apoderamento em relação à exploração imagética de um imaginário rico em detalhes visuais. Essa tem sido uma estratégia recorrente dessas narrativas midiáticas. A visão de fora faz ver um cenário exuberante ao mesmo tempo em que se contrapõe a um vazio de conteúdo crítico, ou seja, às necessidades imanentes do contexto e seus agentes. Acaba sendo uma visão homogeneizante decorrente dessa assimetria de conteúdo e ausência de crítica, neste caso configurada por estereótipos imagéticos que nos levam a perceber um desequilíbrio na compreensão sobre a região, imprimindo e disseminando ideias rasas, centralizadoras e desprovidas de referências qualificadas.

Arriscamos dizer que as representações estereotipadas, amplamente promovidas pela mídia de massa, ganham uma nova classificação, não somente como entretenimento, mas como discursos de apoderamento sob novos arranjos visuais, agora intensificados por meios digitais. Estrategicamente, vinculados aos algoritmos cibernéticos as grandes mídias produzem, reproduzem e replicam imagens e discursos numa escala global. São imagens e discursos formatados a partir de uma visão superficial que atende os interesses e conveniências veiculadas pelas narrativas midiáticas. Um exemplo é a exuberância de recursos naturais, exóticos e “intocáveis” que configura essas tipificações romantizadas forjadas por tais discursos de dominação, reforçando a ideia importada de uma Amazônia regida pela natureza “bela”, porém, nebulosa e selvagem.

Outro mecanismo utilizado nas narrativas produzidas pelas grandes indústrias da imagem é observado em pontos de tensão nos quais situações conflituosas envolvem, basicamente, uma trama entre a pirataria de espécies em extinção da nossa fauna e flora, o contrabando de minérios preciosos e a

devastação da floresta. Esses que seriam os principais problemas da região amazônica a serem pintados nos *scripts* se reproduzem como cacoetes dramáticos, enredos repetitivos e finalizações previsíveis.

Os cacoetes seriam os recorrentes roteiros dessas narrativas externas que corroboram para reforçar estereótipos sobre o regional, o que me faz persistir na questão: como é possível apresentar a rica e complexa vida social de uma região a partir de um único molde imagético-imaginário? Vemos esses estereótipos como um tratamento no mínimo pejorativo, que subestima diversidades identitárias. Essas produções estão associadas a lógica do consumo, pois suas narrativas reforçam uma tendência do mercado global que consiste em não mexer, ou alterar estruturas narrativas que foram bem-sucedidas em produções anteriores e estão fixadas no imaginário dos consumidores.

Para não deixar de tratar o perigo real na Amazônia, detectado em muitos âmbitos da vida cotidiana e sob múltiplos processos de dominação, podemos mencionar roteirizações nas quais a visão crítica é escassa ao não identificar resistências (sociais, ambientais...) e fazem “engrossar o caldo” de uma Amazônia vulnerável às fortes pressões do mercado global. Imagens e discursos apresentam uma nova forma de dominação, agora não somente pela força braçal como a escravização de índios e outras explorações de povos da floresta, mas utilizando representações imagéticas que convergem interesses e valores externos àqueles dos nativos. São imagens que sustentam modos de ver impregnados por modelos preestabelecidos e reducionistas diante da complexa situação do ambiente e das circunstâncias socioculturais.

Tomando como referência autores como Castro (2012), Almeida (2012) e Gonçalves (2005), apresentamos três argumentos que caracterizam ofensivas discursivas que contribuem para a complexidade dos processos de dominação sobre a Amazônia: (1) uma desigualdade regional que menospreza a autonomia política e administrativa das comunidades locais; (2) uma “ineficácia” social na exploração das fontes de riqueza naturais e do uso “apropriado” das terras, e (3) a fragilidade de políticas de conservação da Amazônia ao criar medidas “protecionistas” que debitam boa parte da devastação das florestas na “conta” dos seus próprios habitantes.

Uma visão crítica e responsável em relação aos grupos sociais da Amazônia deveria reconhecer como características a diversidade e diferença que influenciam condições sociais, históricas, territoriais e culturais. Professores e artistas, como parte desses grupos sociais, remam contra a maré ao enfrentar tentativas de dominação e hegemonia ideológicas. Manifestações artístico-culturais e ações estético-educativas desses grupos configuram relevantes posições identitárias e desdobramentos em ações políticas. Os povos da floresta enfrentam um processo de invisibilidade política (GONÇALVES, 2005, p. 166) de modo coletivo dissolvido entre figurantes, assim como individualmente, por atores de uma visibilidade

velada, gerada pelas indústrias da imagem que ofusca o protagonismo da vida social amazônica.

No Amapá, por exemplo, não é raro índios, ribeirinhos e outros habitantes da floresta trajarem calça jeans, tênis e óculos de sol, habitarem casas de alvenaria com antenas parabólicas ou com acesso à internet e utilizarem smartphones e notebooks. Eles frequentam escolas, faculdades e museus, passam em concursos públicos, se tornam empreendedores e assumem mandatos eletivos. Frequentam cinemas e espaços públicos, fazem compras em lojas sofisticadas do centro da cidade ou em *shopping centers*, se deslocam em automóveis próprios, em voadeiras e rabetas¹⁵. Em síntese, vivem de maneira autônoma como agentes sociais e históricos que por meio de lutas diárias, trabalho e formação escolar conquistaram tal condição.

Não temos a intenção de apresentar um contra discurso para enaltecer nem tampouco isentar esses indivíduos da região amazônica de conflitos e mazelas sociais enfrentadas por pessoas que vivem em regiões urbanas ou rurais e se encontram em situação desabastada, em pobreza econômica, fragilidade educacional e risco social.

Por um lado, não temos a pretensão de encontrar uma explicação para essas tensões entre o social e o natural a partir de uma visão que utilize o paradigma das ciências naturais para explicitar questões culturais, recurso conhecido do velho viés positivista. Por outro lado, considerando a complexidade das construções sociais e suas realidades específicas, é inegável a influência mútua dessas duas dimensões, especialmente, em se tratando do contexto amazônico onde o próprio imaginário interno é cultivado de seu espaço local-geográfico.

Longe de buscar uma harmonia comparativa, vale ressaltar que a Amazônia se apresenta num **espaço-tempo culturalmente localizado**, carregado de heterogeneidades, conflitos e desigualdades (GONÇALVES, 2005). A riqueza de seu bioma¹⁶ e da diversidade cultural, como imagem vista de longe, contrastam com as realidades vistas de dentro da Amazônia. A desigualdade não é apenas visível de longe, como clarões que surgem na floresta. Ela resulta de zonas de conflito que se formam nos micros espaços, de modo permanente e sob as úmidas ramagens, onde muitas são as disputas de poder por terras entre madeireiros, fazendeiros e mineradores. Poderosos, ávidos e motivados pela ganância de recursos naturais, eles mobilizam a

¹⁵ Embarcações de pequeno porte com uso de motores marítimos comuns nos rios da Amazônia.

¹⁶ Um bioma é um conjunto de tipos de vegetação que abrange grandes áreas contínuas, em escala regional, com flora e fauna similares, definida pelas condições físicas predominantes nas regiões. Esses aspectos climáticos, geográficos e litológicos (das rochas), por exemplo, fazem com que um bioma seja dotado de uma diversidade biológica singular, própria. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/meio-ambiente/2009/10/biomas-brasileiros> Acesso em: 19 out. 2017.

violência ambiental e humana que se estende através de braços de atuação como a garimpagem, a pirataria, o tráfico e a grilagem.

Grande parte dessa região convive com a precariedade de atendimento do estado brasileiro que reverbera na forma de trabalho (semi)escravo no campo, exploração sexual, no massacre de lavradores e assim por diante. Tratados com indiferença por parte do governo, a precariedade do cotidiano dessas pessoas reafirma uma outra imagem interna, sombria e tenebrosa da região: uma terra de homens sem lei! De acordo com Gonçalves (2005), a realidade interna heterogênea assinala não somente a existência de uma Amazônia, mas a coexistência de várias *Amazônias* caracterizadas por uma pluralidade de realidades contraditórias, assimétricas e vulneráveis.

Características diversas àquelas “pintadas” pelas grandes narrativas midiáticas são hoje pertencentes à bacia amazônica. Não mais condizente com o verde absoluto, úmido e orgânico, a realidade amazônica de hoje é outra (GONÇALVES, 2005). A diversidade transforma tanto os cenários, como também pensamentos e práticas culturais se reconfiguram mobilizando toda uma dinâmica cultural por meio de imagens e representações sociais.

DESENHOS COMO MEDIAÇÃO CULTURAL

O ensino do desenho nesta pesquisa é considerado um elemento problematizador de cultura. Com frequência os desenhos são tratados apenas como produto e processo educativo, como recurso pedagógico para o desenvolvimento de aprendizagens e subjetividades. Além do parâmetro pedagogizante, eles são artefatos culturais, com a capacidade de transitar da compreensão de mundo à criação de novos mundos.

Ao considerar o impacto de questões do ensino do desenho, o ambiente, sem sombra de dúvida, tem grande relevância. Na análise das imagens, referências simbólicas e o contexto local estão presentes incluindo os tipos de suporte e as técnicas materiais. O espaço e os artefatos culturais do entorno são um elo importante entre a percepção e a produção dos **professores-artistas** participantes da pesquisa ao colocar em perspectiva a recepção e circulação de tais artefatos entre os alunos e o público amapaense em geral.

Das produções visuais produzidas na pesquisa de campo escolhemos duas séries de imagens da colaboradora professora Carla Marinho intituladas “Cuias relicários de lembranças”¹⁷ (Fig. 1) e “Madeiras sobre-viventes”¹⁸ (Fig. 2). São produções artístico-imagéticas importantes e emblemáticas no diálogo no contexto ambiental-histórico amazônico.

¹⁷ Exposição individual selecionada em edital da Galeria do Sesc-Amapá no ano de 2015.

¹⁸ Exposição individual realizada em 2007 no Sesc-AP. No ano seguinte foi selecionada pelo Sesc-AM e Sesc-MA para participar do circuito de arte norte e nordeste.



Figura 1. Série: Cuias relicários de lembranças. Carla Marinho, 2015. (Fotos: Carla Marinho).

A cuia¹⁹ não é considerada um suporte convencional para uma exposição em galeria, apesar da versatilidade do material e da proposta de inovação que uma exposição de arte contemporânea se disponha a realizar. No cotidiano local a cuia é um utensílio multiuso de fácil acesso para os ribeirinhos, indígenas e outros grupos tradicionais. Na área rural se recorre à cuia para tomar banho e para retirar água do porão das embarcações de pequeno porte. Também é utilizada nos afazeres domésticos como vasilha para servir farinha de mandioca e açaí e, ainda, como recipiente para jogar milho aos “serimbabos”²⁰ etc. Na cidade a cuia é utilizada como tigela e é imprescindível para tomar o tacacá²¹. Essas cuias, em especial, recebem, artesanalmente, uma impermeabilização de resina natural e, na parte externa, são feitos desenhos de padrões gráficos decorativos.

¹⁹ A cuia é o fruto da cueira (*Crescentia cujete*), planta encontrada extensivamente nas regiões Norte e Nordeste. É da sua casca resistente o principal uso como utensílio nos afazeres domésticos e de trabalho rural.

²⁰ Assim são conhecidos popularmente nos interiores do Amapá e arquipélago do Marajó no Pará, os animais de terreiro (xerimbabos), especialmente, aves como galinhas e patos.

²¹ Iguaria de origem indígena típica da região Norte brasileira, na qual se toma a goma de tapioca fervente com camarão, erva do jambú regado ao molho do tucupí.

Carla realiza desenhos internos nas cuias. Lamparinas, vassouras, rádio analógico, pote de barro, penteadeira, almofadas e agulhas, rede com mosqueteiro e garrafadas são desenhados dentro das cuias, imagens-rememorações de objetos de uma realidade cotidiana rural que está se tornando ausente. Os desenhos instigam as pessoas a pensar e refletir sobre essas cuias como objetos que revelam aspectos da intimidade, da vida doméstica, das práticas de trabalho, das rotinas e dos saberes populares representados no artefato. Ao utilizar a metáfora do relicário - do latim *relicarium*: “lugar dos restos” -, a autora traz a ideia de guardados, de fragmentos de objetos, acionando lembranças de pessoas, de um determinado grupo social e, de maneira específica, da sua avó Luzia.²²

Acessar lembranças é tarefa complexa em relação a objetos, práticas e imagens instáveis que se esvaem ao longo do tempo, que dependem da memória por vezes dispersa, gerando lacunas e espaços vazios na trajetória de vida dos indivíduos. Os desenhos de Carla sugerem inscrições ilusórias através de imagens refletidas numa superfície côncava. As imagens em superfícies curvas tornam-se irregulares e disformes de acordo com a perspectiva de quem as vê. Esse é um dos pontos chave na discussão dessas imagens, desenhadas/configuradas numa realidade disforme para quem olha de fora e a distância. Há, também, distorções para quem as olha de dentro. O ajuste de foco corresponde à visão crítica da realidade que se quer observar, num processo de aproximação e distanciamento em busca de uma visualização mais adequada do objeto em questão.

Há uma *duplicidade na imagem*. Segundo Blanchot (2011, p. 262-264) toda imagem é movida por semelhança e não semelhança, indistintamente. Por um lado, a imagem é uma *representação* que se configura como mimética dos objetos do mundo. Essa dimensão valoriza significados que possibilitam um reconhecimento do objeto como “verdade”, uma presença real, porém, enquanto essência, como sugere o ideal das belas artes. Por outro lado, a imagem se faz *ausência* embora sua *presença* esteja representada. Mas a imagem configura uma suspensão de sentidos ao ser vivenciada como experiência. À medida que se assemelha a objetos e acontecimentos tende a gerar um *mal-entendido* das coisas, uma experiência capaz de provocar sentidos ainda *indeterminados*.

A imagem depende não somente da gradual distância do olhar, como também da superfície onde é projetada. Neste estudo as superfícies/suportes dos trabalhos artísticos não recebem passivamente a intervenção do desenho: há uma interferência direta no desenho e na qualidade da imagem, como se os objetos, ou seja, as cuias, reivindicassem a sua participação na produção das imagens e do espaço onde elas emergem.

²² Carla toma uma protagonista para sua proposta, sua avó Luzia (1914-1990), parteira pioneira do município de Ferreira Gomes-AP, também conhecida como “Mãe velha”.

A cuia, objeto que na região amapaense é utilizado cotidianamente, caracteriza bem a *duplicidade* definida por Blanchot devido a sua leveza e resistência, a sua morfologia e dimensão como artefato tão próximo das mãos, condição que possibilita o manuseio versátil e rotineiro dos usuários. De alguma maneira, a proposta artística pensada e realizada pela professora aproxima a tecnologia da cuia, de fácil acesso local, ao desenho como técnica corriqueira – passo inicial no estudo das artes visuais. A cuia, ao ser utilizada na construção de um processo poético, deixa de ser um suporte passivo. Sua estrutura, forma e textura interferem na produção da imagem potencializando o espaço educativo de aprendizagem e circulação no meio sociocultural.

A série “Madeiras sobre-viventes” (Fig. 2), na qual Carla Marinho desmonta e remonta tábuas de eucalipto e pinus²³, tem um forte apelo para trabalhadores engajados no mercado informal. As intervenções em desenho revelam personagens anônimos que labutam nas ruas, que se reinventam e povoam diariamente a paisagem da cidade. Carla faz da produção poética um ato de intervenção, um registro paralelo das lidas de trabalhadores que compõem ao mesmo tempo em que intervém no cenário urbano. A reutilização de tabuinhas de pinus usadas em caixas para o transporte de frutas, peças coletadas em feiras, ruas e lixeiras, são transformadas em suporte que aproxima a produção artística do dia a dia de pessoas anônimas.

De vendedores ambulantes a farinheiro, da mulher parteira ao trabalho infantil, essas imagens dialogam com relações de trabalho, sugerem uma intensidade de movimento que se desloca do campo para a cidade e vice-versa. São imagens que registram o espaço cotidiano de maneira dinâmica, como tempo que flui num movimento de instabilidade e mudanças da paisagem urbana.

Ainda segundo Blanchot (2011), é no território instável da imagem, com sua *duplicidade* de representações e indeterminações, presença e distância... que o imaginário se revela. Não como imagens claras de contornos definidos e superfícies iluminadas..., mas, como experiência de contato. Ao buscar/explorar os sentidos das imagens caímos em zonas escuras que escapam a significados predefinidos. Como possibilidade de recursos alternativos esses sentidos podem propiciar uma relação mais profunda e

²³ Eucalipto e pinho integram a “silvicultura” que são monoculturas de povoamento florestal para a indústria. Para os ambientalistas são conhecidas também como “deserto verde” por deteriorarem a fertilidade do solo modificando o ecossistema típico da região. Eucalipto e pinus (também conhecido pinho) são plantas exóticas, nativas do hemisfério norte, especialmente México e Califórnia-EUA. Desde 1995, a Amcel (maior empresa no plantio de silvicultura do Amapá) produz celulose, base na fabricação de papel, para exportação, abastecendo o mercado asiático e europeu. A empresa abrange quase 250.000 hectares, alcançando sete municípios amapaenses, porém, impactando conflitos ao atingir comunidades locais como “posseiros”.

fecunda do imaginário, fazendo brotar imagens não como achados, mas, como resultado desses conflitos.



Figura 2. Série: Madeiras sobre-viventes. Carla Marinho, 2007. (Foto: Carla Marinho).

Nos desenhos sobre a madeira a autora se apropria de texturas naturais e concretas, de nódulos e veios da madeira crua, transformando-os ao mesmo tempo em suporte e interferência compartilhados com as figuras humanas nos desenhos. Ainda que fragmentadas e remontadas de maneira irregular, as figuras humanas resistem a palidez do pinus e a assimetria das tábuas de madeira. A produção dos desenhos reivindica um ato político, apesar da descontinuidade e fragmentação das imagens em vários pedaços.

As propriedades formais, o contexto de produção, de consumo e troca dos desenhos nos instigam a refletir sobre a série *Madeiras sobre-viventes* considerando algumas possibilidades de interpretação: 1) a *sobrevivência* diante dos descartes e desmatamentos – a exploração madeireira, mesmo com autorização de reflorestamento, ainda causa grande impacto ambiental, no caso do Amapá toda a produção de pinus e eucalipto é transformada em cavaco (madeira triturada) para exportação; 2) a condição que se impõe ou que *está sobre* os vivos os estanca/oprime – as grandes áreas de monocultura comprimem os pequenos agricultores, roceiros e comunidades tradicionais adjacentes sem contrapartidas significativas para o desenvolvimento sócio-econômico local; 3- o lugar de *fala dos sobre-viventes* como potência desse sujeitos históricos e políticos que persistem lutando.

Seriam essas representações de corpos sobreviventes da vida diária? Ao se confrontar com tabuinhas-suporte utilizadas na produção dessa manifestação poético-visual, esses sujeitos aparentemente frágeis se fazem conhecedores da sua própria condição de trabalho simbolicamente projetada nas cuias e tábuas capacitando-os a tomar consciência, contar e intervir em suas histórias cotidianas. Como figurantes ou protagonistas, esses sujeitos podem, também, ser instigados a criar táticas de resistência, de existência e permanência nos cenários de vida.

O simbólico e os saberes que constituem a atuação dos sujeitos professores-artistas na prática do ensino de desenho não devem ser apartados das formas, modos e condições cultural-ambientais nas quais eles vivem. A realidade pedagógica, assim como as produções artísticas, são atravessadas pela cotidianidade local desenhando os *cenários de vida* desses sujeitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imagens e imaginários de uma Amazônia amapaense não estão assujeitados apenas aos estereótipos difundidos globalmente pelas indústrias da grande mídia, são trabalhados e se manifestam em várias frentes de atuação social e educacional como fica evidente na produção da professora Carla Marinho. Esses desenhos se apresentam como brechas para construir criticamente práticas e significados culturais e educacionais culturais que se combinam para integrar a atmosfera visual da vida social. Não podemos tratar a cultura local como algo fechado em si própria, mas, como uma cultura rica em sentidos e significados que, por muito tempo, desde a inauguração colonial do Brasil, esteve sufocada em si mesma e inapreensível a outras culturas e realidades.

A articulação entre os conceitos de *indeterminação* da construção *social-histórica* de Castoriadis (1995) e a *duplicidade da imagem* de Blanchot (2011) possibilitam uma crítica da imagem a partir dos *modos de ver*, princípios que fundamentam os estudos da cultura visual (MARTINS, 2009; HERNÁNDEZ, 2011). Esses princípios são elementos chave no sentido de compreender e interpretar a imagem e suas relações com o imaginário, ou seja, o modo como aquilo que excede o *instituído*, ao escapar, torna-se *instituinte*. O imaginário é um “significado-significante”, como argumenta Castoriadis, uma espécie de fundo infinito que se estende aos planos prático, afetivo e intelectual da vida individual e social.

Os desenhos discutidos neste texto, com seu viés pedagógico, são uma maneira de abordar e compreender aspectos simbólicos locais. São, também, uma maneira de abrir janelas culturais, percorrer caminhos regionais, experimentar movimentos que sinalizam espaços de contato buscando trânsitos e transbordamentos entre imagem, visualidades e imaginário.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alfredo. Territórios e territorialidades específicas na Amazônia: entre a “proteção” e o “protecionismo”. *Caderno CRH*, Salvador, v. 25, n. 64, jan/abr, 2012, p. 63-71.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CASTAÑEDA, José Antonio Serrano; MORALES, Juan Mario Ramos. Narrar a Vida: deliberações no campo Biográfico. In: MARTINS, Raimundo, TOURINHO, Irene, SOUZA, Elizeu Clementino de (orgs.). *Pesquisa Narrativa - Interfaces entre histórias de vida, arte e educação*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2017, p. 75-97.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. 5 ed. Trad. Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

CASTRO, Edna. Expansão da fronteira, megaprojetos de infraestrutura e integração sul-americana. *Caderno CRH*, Salvador, v. 25, n. 64, jan/abr, 2012, p. 45-61.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. *Amazônia, amazônias*. São Paulo: Contexto, 2005.

HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011, p. 31-49.

MARTINS, Raimundo. Narrativas visuais: imagens, visualidades e experiência educativa. *VIS- Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UNB*. Brasília, v. 8, n. 1, jan./jun. 2009, p. 33-39.

Recebido em 31.03.2019

Aceito em 06.08.2019