

O CONCEITO “MUSEU É O MUNDO” DE HÉLIO OITICICA NO PROJETO “PIMP MY CARROÇA” DO GRAFITEIRO MUNDANO¹

THE CONCEPT ‘MUSEUM IS THE WORLD’ BY HÉLIO OITICICA IN THE PROJECT “PIMP MY WAGON” OF THE GRAFFITI ARTIST MUNDANO

FREIRE, Luane Maciel²
VERSOLATTO, Giovana Cardoso³

RESUMO: Hélio Oiticica a partir da noção “museu é o mundo” ressalta a importância de se pensar as manifestações artísticas como pertencentes ao cotidiano e não somente a espaços específicos. Em confluência com esta perspectiva o projeto "Pimp my carroça", uma iniciativa do artista Mundano, busca valorizar o trabalho dos catadores de reciclável, ao grafitar suas carroças e através disso, transpor sua arte para a movimentação das ruas. Neste trabalho buscamos compreender como o projeto "Pimp my carroça" pode convergir com a ótica da concepção "museu é o mundo". Para tal, apresentamos o conceito de Oiticica, contextualizamos os objetivos do projeto do artista Mundano e por fim analisamos se as duas perspectivas compartilham seus intentos. Identificamos semelhanças nas duas iniciativas, Oiticica a partir de suas teorizações proporcionou, indiretamente, aporte ao projeto do grafiteiro Mundano.

PALAVRAS-CHAVE: Hélio Oiticica, Mundano, museu é o mundo, Pimp my carroça.

ABSTRACT : Hélio Oiticica, from the notion “museum is the world” highlights the importance of thinking artistic manifestations as belonging to the everyday life and not only specific places. In confluence with this perspective the project “Pimp my carroça”, an initiative by artist Mundano, seeks to value the work of recyclable waste pickers, by graffitiing their carts and through it, transpose his art to the streets movement. In this paper we seek to understand how the project “Pimp my carroça” can converge in the view of the concept “museum is the world”.

¹ Este artigo é resultado da pesquisa realizada para o Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá no ano de 2016.

² Professora Assistente do curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá Doutoranda em Educação pela Universidade Estadual de Maringá.

³ Licenciada em Artes Visuais e Mestranda em Educação pela Universidade Estadual de Maringá.

For such, we present Oiticica's concept, contextualize the objectives of the artist Mundano's project and finally analyze if both perspectives share their intentions. We identified similarities in both initiatives, Oiticica from his theorization provided, indirectly, contribution to graffiti artist Mundano.

KEYWORDS: Helio Oiticica, Mundano, Museum is the world, pimp my carroça.

1. Introdução

O tema deste trabalho consiste no entendimento das confluências entre as produções do artista Mundano, em seu projeto “Pimp my carroça” e o conceito “museu é o mundo” de Hélio Oiticica. Consequentemente, buscamos a compreensão sobre o processo de socialização da arte, proveniente da aproximação das intervenções artísticas com o cotidiano. Tal temática foi pensada a partir da consideração das potencialidades advindas do contato com a arte, e sua capacidade de auxiliar o ser humano no processo de entendimento sobre sua realidade e no processo de transformação dessa mesma realidade. De acordo com Fischer (1987) a arte proporciona condições dialéticas de diálogo entre as duas dimensões da experiência humana, interna subjetiva, da realidade externa e, por fim, a possibilidade de completude.

Contudo, no contexto analisado, observamos uma lacuna no acesso das manifestações artísticas pois durante a história ocidental a arte foi separada da vida e das práticas cotidianas, sendo locadas em instituições (museus/ galerias). Ao compreendermos as artes plásticas em confluência com as relações sociais mais amplas, dentre elas, o processo de mercantilização dos objetos e eventos artísticos, frente a lógica do sistema capitalista, visualizamos que as obras de arte como todos os bens tornam-se mercadorias, o seu valor de troca prevalece sobre seu uso. Portanto a mercantilização alcança todos os espaços das artes plásticas, tanto nas produções como na circulação das obras, assim as atividades artísticas tornam-se provenientes da sociedade de consumo, apesar de proclamarem maior autonomia e liberdade, seu processo de produção vinculado ao mercado resulta em alienação de sua realidade social. (BULHÕES, 1991).

Segundo a autora, as artes plásticas são absorvidas pela sociedade de consumo, sujeita às leis de oferta e demanda o que direciona para uma segunda tendência a complexidade dos mecanismos de legitimação desta prática.

Todo um marketing de comercialização tem sido realizado por galerias e marchands, nacionais e internacionais, a fim de que o mercado consiga articular harmoniosamente quadros e esculturas com happenings e body arts [...]. Absorvida pelas relações capitalistas, as artes plásticas tornaram-se progressivamente mercadorias de luxo em um circuito muito particular. (BULHÕES, 1991, p. 27)

A qualidade e valor das obras são, assim, definidos através as estruturas institucionais dentro das quais se insere a produção, distribuição e consumo de arte. (BULHÕES, 1991, p. 27)

Perante tal questão Furegatti (2007), afirma que a validade inquestionável do museu, tornou-se obsoleta, uma vez que, a rápida mudança de códigos emerge e traz consigo valores fenomenológicos, refletindo a atuação das atuais expressões da arte. Desta forma questionamos: Existem meios de sanar, mesmo que de forma parcial, o acesso as obras de arte?

As obras contemporâneas pensadas para espaços urbanos, segundo Morita (2011), estão expostas à dissolução do seu caráter original de obra de arte, em decorrência da nova temporalidade que lhes acomete, sendo a efemeridade, ou até o curto espaço de tempo entre observador e obra, devido a dinâmica da cidade. A referida temporalidade está presente nas produções do grafiteiro Mundano e também no que tange as ideias de aproximação entre arte e vida cotidiana de Hélio Oiticica, por isso elencamos o seu conceito “museu é o mundo” para compreender as possíveis confluências das produções do artista Mundano, em seu projeto “Pimp my carroça”.

A aproximação entre arte e vida pode romper com vários paradigmas e proporcionar como aponta Fischer (1987), uma gama de contribuições na formação do indivíduo. Entretanto as imagens têm adquirido caráter saturado em nossa sociedade, por esta razão devemos trabalhar para que seja instaurado nas escolas o ensino de sua decodificação, uma vez que, as simbologias utilizadas nas imagens, principalmente nas imagens com fins publicitários, têm sido enriquecidas de significados. Sendo o objetivo dessa significação a imposição de valores, de ideias e de comportamentos. Por isso, se faz necessário o contato de forma efetiva com a arte, para apurar a capacidade de interpretação imagética. (ROSSI, 2009).

Hélio Oiticica (2012) buscou a elaboração de obras interativas, que se portam como alternativas da arte acessar territórios improváveis, à margem das manifestações artísticas

constituídas em museus e galerias, , isto é, visando a possibilidade de ultrapassar os limites institucionalizados da arte, por esta razão elencamos o projeto “Pimp my carroça” do artista Mundano, como iniciativa oportuna que une o espaço da arte, ao espaço dos catadores de reciclável e a todos os demais espaços por onde o reciclador se mobiliza.

O projeto “Pimp my carroça” consiste em uma iniciativa do artista Mundano, que dá visibilidade aos catadores de reciclável na cidade de São Paulo, grafitando em suas carroças, na maioria das vezes mensagens com caráter de denúncia social, escreve frases que abordam as intempéries da cidade, como corrupção, racionamento de água e até mesmo o descaso com os próprios catadores. O suporte utilizado por Mundano viabilizou às suas intervenções artísticas: mobilidade, visibilidade e manifestação social.⁴ Oiticica em seu conceito “museu é o mundo” afirma “pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo, com que me deparo nas ruas [...] – coisas que eu chamaria o público à participação.” (OITICICA FILHO, 2012, p. 90). Assim como observamos nas produções do Mundano, que se apropria de carroças camufladas ao caos e as transforma em possibilidade de reflexão, de aproximação da arte ao cotidiano, de valorização do trabalho dos catadores de reciclável e de manifestação social.

2. A arte: para além da pintura tradicional

Promover o contato com a arte, tornando-a participante de nosso cotidiano, se constitui uma preocupação pertinente quando levamos em consideração, que o acesso a arte é indispensável, pois arte é indispensável, “[...] a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo” (FISCHER, 1987, p. 20).

O autor esclarece que somos afligidos pela ausência de sensação de plenitude, como seres individuais estamos limitados por nossa exclusiva personalidade, podendo transitar apenas no nosso quadro de vida pessoal, deixando dessa forma, uma lacuna na relação com o mundo. Nesse sentido, é intrínseca ao indivíduo uma busca incessante por sua totalidade,

[...] e o que o homem entende como potencialmente seu, inclui tudo aquilo que a humanidade, como um todo, é capaz. Quer relacionar-se a alguma coisa mais do que o “Eu”, alguma coisa que, sendo exterior a ele mesmo, não deixe de ser-lhe essencial. (FISCHER, 1987, p. 13)

⁴ MUNDANO. Arte como instrumento de revolução social: Mundano at TEDxVer-o-Peso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CXwstjBc2sw>>. Acesso em 09 de junho de 2015.

A arte possibilita capacidades para circulação de experiências, associação e ideias, conforme afirma Fischer (1987), é uma vertente que se incumbe de dar significado ao mundo. Ela cativa de maneira diferenciada da realidade, e o breve cativar artístico é convertido em divertimento, em prazer, em identificação, até mesmo nas obras trágicas, onde encontramos qualidade libertadora. Portanto, propiciando essas diversas possibilidades, compreendemos a arte “como o caminho do indivíduo para a plenitude, para o mundo em geral, como a expressão do desejo do indivíduo no sentido de se identificar com aquilo que ele não é”. (FISCHER, 1987, p. 13)

Fischer (1987) aborda também a característica divergente da arte, ou seja, quando uma obra se constitui distante das noções de juízo e de cultura do espectador, que, por conseguinte, promoveria o efeito contrário do apontado pelo autor, o de aproximação da obra à sensação de identidade, mas sim de afastamento entre espectador e obra. No entanto, o autor nos esclarece sobre a dialética que esse afastamento engendra, afirmando que:

A obra de arte deve apoderar-se da plateia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão. As normas que fixam as relações entre os homens não de ser tratadas no drama como “temporárias e imperfeitas”, de maneira que o espectador seja levado a algo mais produtivo do que a mera observação, seja levado a pensar no curso da peça e incitado a formular um julgamento, afinal, quanto ao que viu: “Não era assim que devia ser. É estranho, quase inacreditável. Precisa deixar de ser assim. (FISCHER, 1987, p. 15)

A configuração da arte na contemporaneidade, foi marcada pela década de 1960, como aponta Archer (2001), foi o momento em que o processo de reaproximação entre arte e vida⁵ as

⁵ Conforme Fabris (1998) o processo de desvinculação da arte da igreja e da corte, desassociada das funções utilitárias, acarreta na possibilidade do artista moderno em produzir suas obras sem a interferência exterior, entendido como direito de livre criação, isto é, a consolidação da autonomia da arte enquanto campo específico. Contudo ao se desprender destes antigos vínculos somente é proporcionado ao artista o que Bourdieu denomina como liberdade formal, pois encontra-se sujeita às leis de mercado de bens simbólicos, conforme as demandas da oferta e procura determinadas pelos detentores dos instrumentos de difusão das manifestações artísticas como editores, diretores, marchands entre outros. Segundo Bourdieu (2007) O princípio do processo de autonomia das artes ocorre em Florença no século XV, momento em que se estabelece uma legitimidade artística própria, consequentemente a cisão da arte da esfera cotidiana e utilitária da vida, perspectiva que perdurou em boa parte da concepção da arte ocidental. Entretanto com os movimentos de arte contemporânea e a busca de romper com esta configuração das artes, há uma busca dos artistas em reaproximar a arte do cotidiano, a partir de novas estruturas de produção, dentro dos limites da liberdade formal.

obras haviam superado a necessidade de sistema de classificação, sendo que “o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas às vezes emergia do contexto em que ela existia” (ARCHER, 2001, p. X). O rompimento com a concepção de que apenas duas categorias técnicas de criação - a pintura e a escultura - acarretam em novas possibilidades para o campo artístico com a utilização de objetos cotidianos no processo de produção artística.

A transformação de materiais presentes no cotidiano em objetos artísticos gerou a inquietação: “não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte” (ARCHER, 2001, p. IX). A pintura e a escultura não deixam de ser importantes, todavia, novas técnicas assumem a responsabilidade de abrigar a rica diversidade de práticas artísticas, afinal “a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas” (ARCHER, 2001, p. IX). As novas linguagens⁶ possibilitaram a aproximação da arte ao cotidiano, o que possibilitou novas formas de interação entre público e obra de arte, o público passa de observador para espectador, ampliando o processo de percepção visual em vários outros reflexos motores, na medida que expande seu campo de interação com as obras ao se movimentar e circular pelos espaços da galeria. (O'DOHERTY, 2002).

Os questionamentos sobre a natureza criadora da arte, como aponta Archer (2001), foram influenciados por teorias filosóficas, preceitos da psicanálise e manifestações sociais. Ele aponta, que já no final da década de 1970, boa parte da produção de arte tinha como base questões sociais, políticas, indentityárias e voltadas ao criticismo.

O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, de outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social). (GLUSBERG, 2013, p. 12)

Glusberg (2013) aponta que todas essas transformações, partiram de um anseio, o de “reexaminar os objetivos da arte – de todas as artes – abrindo novas possibilidades” (GLUSBERG, 2013, p.12). Marcel Duchamp, segundo Archer (2001), preconizou a discussão

⁶ Algumas dessas novas linguagens, segundo Archer (2001) são: a *assemblage*, que corresponde a técnica de unir, como em uma colagem, elementos diversificados, compondo uma obra que pode alcançar a tridimensionalidade. A performance, segundo Glusberg (2013), consiste em unir várias linguagens e utiliza-las a partir do corpo como agente da obra. O *happening* não se distingue muito da performance, a não ser em sua elaboração, que acontece sem um planejamento prévio e Body Art, a utilização do corpo como suporte artístico.

que concerne a utilização dos objetos cotidianos na arte, com o *readymade*, ele se apropriava de um objeto fabricado em série e o inseria no contexto dos museus e galerias. Seu possível intuito com essa ação, era o de promover no observador, questionamentos a respeito da singularidade das obras, o que a tornaria singular perante a multiplicidade dos outros objetos. Algo contido na própria obra, ou acarretado pelas atividades do artista?

O interesse pelo corriqueiro, a noção de acaso e um novo senso visual, são heranças dadaísta, como aponta Archer (2001) e levaram a arte a duas direções, o Pop e o Minimalismo. A Pop Art, em específico, colabora para a aproximação da arte com o cotidiano. Reconhecida como movimento artístico no início da década de 1960, tinha como conteúdo, temas extraídos da banalidade dos Estados Unidos. Expressados através das técnicas da cultura visual de massa e reproduzidos sob o mesmo processo mecânico, ironizando a atividade expressiva das emoções, que estava submetida à obra de arte.

O artista Andy Warhol (1928 - 1987), um dos precursores do movimento Pop, deu ao seu estúdio o nome de “A Fábrica”, segundo o autor, fazendo referência ao processo mecanizado que aplicava na produção de suas obras. Archer (2001) afirma que, os críticos de arte da época, apontavam a banalidade da Pop Art como uma afronta, pois não era possível, identificar as transformações pelas quais os materiais passavam antes de serem incorporados à arte. Colocava em questão a validade das produções, uma vez que a arte não oferecia nada além do que a vida já proporcionava. Em resposta a essa afirmação, Lichtenstein (1923 - 1997), também participante do movimento, atribuiu à arte o caráter de formar e não o de transformar, que exigiam os críticos.

Na pintura, percebemos, na década de 1960, uma movimentação radical de técnicas e preceitos. A partir dessa variedade, temos a arte cinética que, segundo Archer (2001), foi desenvolvida por um grupo culturalmente diverso, que produziu obras que se moviam através da elaboração de motores e outros recursos. Já a Op Art optou por promover essa movimentação por meio das variações de cor e forma, que a sensação retiniana proporciona.

Nesse período houve também, uma retomada ao realismo, o *Nouveau Réalisme*, sobre o qual Archer (2001) exemplifica com as obras do artista Yves Klein (1928 - 1962), que se apropriou de uma pigmentação azul e a determinou como sua, a ponto de nomeá-la por “Klein Blue”, depois disso, utilizou a pigmentação em modelos femininas nuas, que a partir de suas coordenadas, espalhavam o pigmento e preenchiam o suporte onde a obra acontecia.

Outros exemplos, que Archer (2001) nos mostra, foram as pinturas, do próprio Klein, que eram feitas com fogo, ou de John Latham, produzidas por meio de pistolas de spray. Morris Louis complementa essa gama de artistas, ao compor suas obras a partir da força da gravidade, assim que o suporte da obra era molhado com tinta, o posicionava horizontalmente e dessa forma a gravidade fazia surgir os elementos visuais abstratos.

Vemos, portanto, que a pintura recorre a inovações em seu próprio fazer, na necessidade de se buscar temas independentes da mimese e por formas que modificassem a estaticidade habitual do “retângulo da tela e sua bidimensionalidade” (ARCHER, 2001, p. 38).

Essa movimentação da década de 1960 é marcada, pela a necessidade da pintura se estender à terceira dimensão, Archer (2001) utiliza-se do ponto de vista do crítico Greenberg, para dizer que o modernismo estava se constituindo, no campo da pintura como “uma realização crítica e reflexiva das qualidades essenciais da pintura” (ARCHER, 2001, p. 38). No entanto, ao chegar a abstração, a pintura tornou-se boa em si mesma, distante do comprometimento com a realidade e “provedora de um domínio garantido de qualidade estética” (ARCHER, 2001, p. 38), chegara a auto realização do modernismo. Diante disso, o questionamento seria inevitável “Se a pintura alcançou uma realização de suas qualidades essenciais, o que resta para ela fazer?” (ARCHER, 2001, p. 38).

Em síntese sobre o contexto da aproximação entre arte e vida, podemos concluir que este processo ocorreu pós década de 1960, com o desenvolvimento de novas possibilidades técnicas, decorrentes de uma série de iniciativas anteriores. Como as de Duchamp na primeira metade do século XX, que preconizaram a produção através da apropriação de materiais cotidianos às noções artísticas, ou as ações de Pollock, que não mais se interessava apenas no resultado final da obra, mas na relação do seu corpo com o fazer artístico. Assim como as decorrentes inovações nos temas das pinturas, que visualizamos na Pop Art, com a busca de elementos midiáticos a serem apropriados como temática, ou no Abstracionismo pós fauvistas, que se alimentou do interesse pela plasticidade dos formatos geométricos.

O aumento dos acessórios utilizados como instrumento de pintura, os sprays, corpos nus, combustão, maquinários e outros, demonstram que a pintura e a bidimensionalidade caminhavam para o atingimento do seu ápice. Tendo saturado suas possibilidades, viu-se diante da necessidade de ensejar novas práticas artísticas, que estivessem ainda mais próximas da vida, que alcançassem a tridimensionalidade, rompendo também com o modo estático das esculturas. Nesse contexto surgiram os happenings, performances, instalações, novas propostas que

sugerem a interação do público para sua existência, de maneira mais intensa que as propostas anteriores.

3. Espaço (de)socialização da arte: contribuições de Hélio Oiticica

Se a partir da década de 1960 as ações no âmbito artístico foram encaminhadas para a ruptura dos moldes tradicionais de pintura, estando o artista mais disposto a aproximar sua obra com o público, indagamos, por que visualizamos uma lacuna no acesso das expressões artísticas? Ou foi justamente a apropriação de materiais cotidianos, que influenciaram o isolamento da arte, para que não se perdesse seu aspecto aurático? Adentraremos aos espaços de socialização da arte, para identificarmos até que ponto a existência da arte está condicionada a seus interiores.

O'Doherty (2002) defende que a arte do século XX tem como arquétipo o seu local de exposição, a galeria⁷. Uma combinação da santidade das igrejas, a mística dos laboratórios de experimentos e a formalidade de um tribunal, constituem um projeto refinado para se conceber uma câmara de estética única. Um local sacralizado, alvo, ideal para que a experiência entre obra e o expectador não sofra interferência do espaço.

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo do exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas como uma charada artística. (O'DOHERTY, 2002, p. 4)

Todos os fatores que possam interferir na forma como uma obra é interpretada, possibilidades contrárias à sua validade, são ignoradas no espaço de sua exposição. Roque

⁷ Bourdieu (2007) entende que tais instituições são responsáveis pela legitimação e consagração de certos objetos artísticos, no processo de escolha de quais manifestações são dignas de adentrar nestes espaços. Para uma compreensão mais assertiva de tais conceitos vide: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. MICELLI, Sergio. (org). São Paulo: Perspectiva, 2007.

(2012) destaca que “critérios de apresentação museográfica contribuem para a construção de um fundo inerte onde a forma se destaque” (ROQUE, 2012, p. 80), gerando a sobrevalorização do objeto artístico, o que acaba por inibir o reconhecimento de outras valias ou significados àquela obra. O’Doherty (2002) complementa sobre a galeria que “dentro dessa câmara, os campos de força da percepção são tão fortes que, ao deixa-la, a arte pode mergulhar na secularidade”. (O’DOHERTY, 2002, p. 4).

Sobre a percepção, Roque (2012) nos esclarece que podemos compreendê-la como um processo de apreensão da realidade tangível somado ao processo de sua decodificação. A percepção visual não se limita à experiência biofísica que o estímulo causa a retina, mas também à interpretação que perpassa fatores de ordem psicológica e cultural, necessitando da memória e da capacidade cognitiva para interpretar conforme o seu repertório, a imagem recebida.

A percepção visual que a galeria proporciona, tem como princípio o isolamento, a descontextualização, Roque (2012) afirma que essa configuração confirma um dos preceitos primários da musealização: o isolamento do objeto exposto em ambiente artificioso, onde será integrado a um discurso diferente da sua concepção. De forma prática, centraliza-se a obra em uma grande parede neutra e a pendura, no entanto, como relata O’Doherty (2002), pendurar os quadros tornou-se tão revolucionário quanto a própria obra, uma vez que sua disposição é compreendida como participante da própria estética. O abandono do retângulo deu autonomia a parede da galeria, mudando para sempre o conceito de espaço de exposição.

O’Doherty (2002) também discorre sobre o posicionamento da galeria em relação ao espectador, que dentro desse contexto, foi configurado como coadjuvante. Ansioso por carregar o significado da obra e muitas vezes privado de pistas para compreender o que observa, preserva-se indagativo, sobretudo é guiado pelas regras da galeria, não dirige sua experiência perante a obra. Chega até ser persuadido de que sua interpretação autentica a validade da obra, no entanto, como ressalta o autor, o espectador é coadjuvante.

O pai da galeria, o museu, é constituído pelos mesmos preceitos, “hermeticamente isolado do resto da cultura e da sociedade” (CRIMP, 2005, p. 71), o autor esclarece que essa característica foi desenvolvida, perante as novas demandas da arte. Com as técnicas inauguradas pelo modernismo, especificamente pela Pop Art, como as serigrafias de Warhol, houve um abalo na autonomia da arte, no sentido de que seu envolvimento com “o mundo real” ameaçaria sua validade artística.

Hélio Oiticica, artista brasileiro, atuante nas décadas de 1950, 1960 e 1970, se preocupou em dar “liberdade” ao formato da obra, possibilitando a pintura uma gama de possibilidades na terceira dimensão, se preocupou também, em conceder essa liberdade no que tange o acesso a arte, portanto passa a desenvolver a noção de que o “museu é o mundo”. Ele contribui com a elaboração de obras interativas, que se portam como alternativas da arte acessar territórios improváveis, à margem das manifestações artísticas constituídas em museus e galerias, embora não tenha deixado de utilizar esses espaços.

Foi no Neoconcretismo⁸ que Oiticica consegue alterar a configuração convencional entre obra e expectador. Basbaum (2011) nos esclarece que Oiticica, como os demais neoconcretistas, tinha um processo criativo que permeava a desconstrução, construção e experimentação, sendo guiado pelo objetivo de produzir transformação. Transformação essa, que possibilitou ao expectador se relacionar com a obra de forma diferente, assumindo papel ativo e guiando sua própria experiência, a obra passa a ser uma extensão do indivíduo e o expectador uma extensão da obra.

Oiticica não tinha uma atitude contra a pintura, preocupava-se com a sua iminência, em mantê-la viva, via na realidade a necessidade do fim do quadro, dos limites à pintura. Ele compreendia que a pintura dispensa enquadramentos e a pensava como um organismo vivo, portanto se preocupou em temporaliza-la, criando por meio da atividade expressiva, um “espaço-tempo”, onde as experiências sensoriais encontram um ambiente para existir.

Basbaum (2001) nos esclarece que as novas possibilidades de interação, expectador participante, não foram concebidas apenas no neoconcretismo, foi um dos caminhos pelo qual o modernismo se enveredou, chegando as últimas consequências, a *antiarte*, que Oiticica define como “verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade” (OITICICA, 2011, p. 91). Ele afirma que seu trabalho se porta como *antiarte* por excelência, uma vez que, desconstrói a configuração tradicional da pintura, dando a ela possibilidades de interação ambiental e coletiva, engajando-se em proporcionar experiências estéticas:

Não a estética como estudo do belo vinculado à atitude passiva da contemplação, mas como força, indissociável da ética, da reflexão sobre

⁸ Movimento que tem como base o Manifesto Neoconcreto, escrito por Ferreira Gullar em 1959, onde defende que arte não deve ser realizada por meio de equações matemáticas, visando maleabilizar a rigidez da abstração geométrica e produzir uma obra semelhante a um organismo. Sendo os principais artistas: Reynaldo Jardim, Lygia Pape, Lygia Clarck e Hélio Oiticica. (BRAGA, 2013)

formas de viver, das maneiras de andar pelo mundo, de se constituir na sociedade. (BRAGA, 2013, p. 12)

Iniciando sua produção no Grupo Frente⁹, Oiticica pesquisava sobre a abstração geométrica e experiências de movimentação das formas, confirmando seu interesse por efeitos óticos que se estendessem a tridimensionalidade, desde o início de sua produção.

Dar as cores liberdade no espaço tridimensional era um dos intuitos de Oiticica, mas também proporcionar experiências com objetos cotidianos, de forma que a percepção dos mesmos tomasse outras proporções. Os Bólides exemplificam essa iniciativa, onde Oiticica não apenas remove o objeto de seu contexto habitual e o perpassa por seu processo de criação, mas incorpora o objeto a uma ideia estética, fazendo transcender a configuração que temos a cerca dele. Os “transobjetos”, como também são chamados, normalmente são pequenas arquiteturas, onde o espectador entra e experimenta as cores envolventes, ou ambientes e objetos cotidianos que sugerem sua experimentação através da imersão.

Pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público a participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de “exposição” – ou nós modificamos ou continuamos na mesma. (OITICICA, 2011, p. 90)

O Parangolé é a obra de Hélio que melhor exprime seus objetivos, ainda imbuído em libertar a cor ao espaço e tomado por suas experiências com o samba da Escola de Samba Mangueira, Oiticica se aprofunda na noção de dança “dionisiaca”¹⁰ e envolve suas experiências intelectuais ao movimento marginalizado, ao samba do morro. Ele “dissolve fronteiras entre o intelectual e o mítico” (BRAGA, 2013) e revela uma experiência mágica, “não apenas ao espectador que não a veste, mas sobretudo ao dançarino” (BASBAUM 2001).

⁹ Estabelecido no Rio de Janeiro, o Grupo Frente visava recuperar a pesquisa de linguagem, por uma arte não figurativa. Dentro da perspectiva da construção, crescimento e modernização, correspondendo aos anseios de um país ávido por modernidade. (BRAGA, 2013)

¹⁰ Oiticica faz referência à noção “dionisiaca” que se opõe a noção “apolínea”, de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900)

Inova no sentido que o corpo se torna aparato sensorial e diferente da *body art* ou da *action painting*, a obra se dá no corpo do expectador e não do artista, na ação de vestir o Parangolé e dançar com ele, o expectador torna-se, como Oiticica nomeia, o centro motor da estrutura-obra. Basbaum (2001) define o Parangolé capaz de transmutar o espectador, desaparecendo assim a separação tradicional entre o sujeito e o objeto da contemplação. “O próprio “ato de vestir” a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição.” (OITICICA, 2011, p. 81).

Sendo a obra condicionada apenas ao espectador para sua existência, a exposição das peças, separadamente não representam nenhuma valia, portanto, como alternativa, Oiticica propõe a criação de espaços livres à participação e invenção criativa, onde seria oportunizada a eficaz experiência da arte com a população, longe das mostras elitizadas.

Ainda impactado com as experiências obtidas na favela, Oiticica concentra-se em levar a vida à arte, assim como levou a cor ao espaço. Encantado com a organicidade dos elementos arquitetônicos da favela, produz a obra “Tropicália”, uma composição inspirada nos improvisos do morro da Mangueira, utilizando-se de juta, chita, pedras, areia, palha, poesia em papelão, terra e plástico. O espectador era orientado a percorrer a obra descalço, para ativar as experiências sensoriais causadas pelo contato com o chão, uma vez que estava revestido com pedras, areia e terra. Paredes foram erguidas em uma estrutura de madeira e tecidos coloridos, com estampa de flores e em uma dessas estruturas fora instalada uma televisão, transmitindo um canal qualquer e em outra das estruturas, encontrava-se um Penetrável, com a frase “A pureza é um mito”, que “reverbera a integração miscigenada de alta cultura (a exposição de arte), cultura de massa (a televisão) e cultura popular (a arquitetura da favela) que *Tropicália* propõe”. (BRAGA, 2013, p. 65)

Em 1978 Oiticica leva as últimas consequências suas reflexões sobre a necessidade de expandir a arte para a vida, e declara “O próprio dia a dia, para mim, é a construção de uma obra, o dia completo é a obra” (BRAGA, 2013, p. 65). Ele começa a projetar obras em partidas de futebol, onde a bola, as balizas do campo, as camisetas e chuteiras dos jogadores seriam coloridas e dessa forma a experiência estética aconteceria tanto para o jogador, quanto para o espectador. Outro projeto era o de promover um jogo de bilhar, onde a cor (das bolas, das camisetas dos jogadores e da sala que estivessem inseridos) proporcionaria o ambiente da obra.

Em suma, Hélio Oiticica acreditava que o “museu é o mundo; é a experiência cotidiana” (OITICICA, 2011, p. 81), que deveríamos nos preocupar com o desconhecido, nos dispor em

experiências que proporcionassem completude, afinal “acham-se “coisas” que se vem todos os dias, mas que jamais pensávamos procurar, é a procura de si mesmo na coisa – uma espécie de comunhão com o ambiente (OITICICA, 2011, p. 81). Ao final de suas experiências, afirma que os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para exposições, no caso de obras que necessitem de abrigo, já as demais, devem ficar nos parques, nas ruas, terrenos baldios das cidades em contato com a vida.

4. Projeto Pimp my carroça e artista Mundano

O artista Mundano é grafiteiro, ativista, atuante em São Paulo e engajado em questões sociais, atualmente desenvolve duas poéticas, em relação a problemática dos materiais recicláveis e do racionamento de água, que de certa forma estão ligadas. O artista intervém com diversos materiais, promovendo a conscientização do papel do catador de reciclável na sociedade, assim como, de suas questões adjacentes. Promove exposições, palestras e se incube em deixar sua arte por onde passa¹¹.

Tiago Mundano é responsável pelo desenvolvimento do projeto “Pimp my carroça”, que consiste em ações de melhoramento às condições de trabalho de catadores de recicláveis, concedendo-lhes concomitantemente visibilidade, o que gera reflexões a respeito de condições mais dignas e de valorização desta parcela da população. De forma prática, Mundano e vários outros artistas que aderiram ao projeto, se incubem em transformar carroças em objetos artísticos, que não deixam de ter sua função utilitária, mas passam a ser suportes para a arte.

O projeto tem esse nome, pois faz referência ao programa de televisão “Pimp my Ride”, que transformava carros detonados em objetos de desejo, fazendo uma analogia com a ação dos grafiteiros, o projeto “Pimp my carroça” concede aos catadores de reciclável, condições de trabalho, não só no exterior da carroça, mas em sua estrutura, reformando e equipando com itens de segurança. De acordo com o site¹² do projeto “Pimp my carroça é um movimento que luta para tirar os catadores de materiais recicláveis da invisibilidade, promover a sua autoestima e sensibilizar a sociedade para a causa em questão, com ações criativas que utilizam o graffiti

¹¹ Cf. FACEBOOK. **Mundano**. Disponível em: <https://www.facebook.com/mundano.sp/info?tab=page_info>. Acesso em: 20 out. 2015.

¹² Cf. PIMP MY CARROÇA. Disponível em: <www.pimpmycarroca.com>. Acesso em: 07 out. 2015.

para conscientizar, engajar e transformar”. Ao todo já foram “pimpadas”¹³ 335 carroças, unindo 305 artistas e grafiteiros, sendo 1.066 voluntários em 16 cidades.

A iniciativa foi do artista Mundano, mas o projeto é marcado por uma identidade coletiva¹⁴, onde as premissas sinergia e colaboração foram instituídas em prol do catador de reciclável. Para isso, o projeto não apenas auxilia com melhoramentos nas carroças, mas nas cooperativas, com o projeto “Pimp nossa Cooperativa”¹⁵, que pratica ações para organizar o espaço das cooperativas, sendo os artistas participantes, agente de ressignificação do ambiente, tornando-o mais agradável.

Nos pontos de coleta, o projeto “Pimp nosso Ecoponto”¹⁶, também voltado a revitalizar o espaço, oferece serviços de bem-estar e higiene aos catadores e promove uma ação de educação sócio ambiental, para a população, afim de conscientizar sobre os lugares devidos para descarte de lixo. Reforçando sua característica coletiva, contam com o “Pimpex”¹⁷, uma iniciativa que dispõe de auxílio aos artistas que queiram levar a ação do projeto para os lugares que estiverem inseridos, tornando assim, acessível a possibilidade de mudança para todos os interessados.

Além de democratizar a arte o projeto e as ações do Mundano, buscam enaltecer o trabalho daqueles que contribuem socialmente. Compreendemos dessa forma, que sua atuação no âmbito artístico se volta ao coletivo, incentivando a reação de outros artistas perante as mazelas da sociedade.

5. Projeto “Pimp my mundo” e conceito “museu é a carroça”

Acreditamos que o projeto “Pimp my carroça” não se diferencia das demais iniciativas artísticas apenas por dar visibilidade ao catador de reciclável, mas por promover a aproximação entre arte e vida. Como aponta Canclini (1984), levar arte à rua não se resume a um ato simples e espontâneo, iniciativas como montar exposições itinerantes, em vagões de trens ou ônibus, em

¹³ “Pimpada” é um neologismo, utilizado para expressar que determinado objeto passou pelo procedimento do projeto, ou seja, já foi restituído e reformado.

¹⁴ Cf. PIMP MY CARROÇA. **Quem tá junto**. Disponível em: <<http://pimpmycarroca.com/quemtajunto/>>. Acesso em: out. 2015.

¹⁵ Cf. PIMP MY CARROÇA. **Pimp nossa cooperativa**. Disponível em: <<http://pimpmycarroca.com/portfolio-item/pimp-nossa-cooperativa/>>. Acesso em: 25 out. 2015.

¹⁶ Cf. PIMP MY CARROÇA. **Pimp nosso ecoponto**. Disponível em: <<http://pimpmycarroca.com/portfolio-item/ecoponto/>>. Acesso em: 25 out. 2015.

¹⁷ Cf. PIMP MY CARROÇA. **Pimpex**. Disponível em: <<http://pimpmycarroca.com/portfolio-item/pimpex/>>. Acesso em: 25 out. 2015.

fábricas ou sindicatos, são alternativas viáveis ao intuito da democratização da arte, mas não cumpre em sua totalidade a esse objetivo.

Nesse sentido, o autor ressalta que novas concepções estéticas, sociais e comunicacionais devem ser praticadas, levando em conta algumas questões iniciais, como: “o que significa expor numa rua ou numa praça, [...] que mensagens são transmissíveis em cada lugar, do que necessita a população que a usa” (CANCLINI, 1984, p. 137). Além de também considerar a possível participação do expectador, como agente criador ou não, a participação das crianças, os elementos naturais presentes no local, a valorização de lugares menosprezados, entre muitos outros fatores, que uma obra produzida para ambientes internos não tem com preocupação.

Estar voltado a uma produção vinculada à cidade já se configura em uma primeira forma de socializar a arte, tendo em vista que, as obras deixam de ser um sistema de relações internas para converterem-se num elemento do sistema social, “em vez de isolarem-se numa cadeia de relações inter-artísticas, situam-se no cruzamento dos comportamentos sociais e interagem com comportamentos e objetos não artísticos” (CANCLINI, 1984, p. 137). Como o caso do grafiteiro Mundano, que gesticulou a organização de um projeto, tendo uma causa marginalizada como base e utilizando-se da arte para gerar transformação.

Sobretudo, o modo como o artista se vincula ao meio, determinará o teor em que a socialização se dará, Canclini (1984) aponta duas experiências: a modificação lúdica do ambiente e a ação político-estética no espaço social. A primeira se ocupa em resolver os problemas sócio-estéticos da cidade e a outra também tem essa preocupação, mas se envolve com transformações políticas. “As artes plásticas devem ser tanto o lugar onde o povo cria as imagens para a luta como o lugar onde consegue o prazer de reconhecer-se” (CANCLINI, 1984, p.153). Furegatti (2007) indica que a elaboração dos projetos artísticos contemporâneos exigiu dos artistas uma estratégia de inteligência, onde pudessem considerar a crítica sobre a posição da arte, afim de posiciona-la longe da neutralidade, surtindo um mínimo de eficácia social.

Mundano que lidava com a efemeridade do graffiti, encontrou no carrinho do catador de reciclável, uma alternativa de manter por mais tempo a obra sem ser apagada, assim como, a utilização da carroça como suporte, permitiu que mais pessoas se deparassem com suas obras, uma vez que o ‘objeto’ se move, a acessibilidade ganha outras dimensões. Suas intervenções viabilizaram experiências estéticas em meio ao cinza das cidades, aproximaram a arte do cotidiano das pessoas e como consequência disso, têm tirado da invisibilidade uma classe que

deveria ser reconhecida, inclusive pela sua contribuição para o meio ambiente. Em entrevista realizada com Mundano, temos um exemplo, uma estimativa calculada por ele, de um dos benefícios do trabalho do catador:

“[...] reciclagem economiza água, os catadores já economizaram, eu fiz a conta lá, uma estimativa, o catador em 29 anos economizou 5 milhões de litros d’água, se eu ver quanto que ele pega por dia, a porcentagem né de materiais, multiplicar pelos dias de trabalho, meses e anos...”

Trata-se de sair dos museus para a praça pública, como aborda Canclini (1984), ao abolir as divisões entre a forma e a função, a arte deixa de ser um espaço fictício. Nesse sentido retomamos o conceito de Oiticica “museu é o mundo” e aproximamos o projeto “Pimp my carroça” às preposições de Oiticica, tendo como princípio o “Esquema geral da nova objetividade”, intitulado “Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”, a esquematização de Oiticica, não visa apenas a saída das obras de ambientes institucionalizados em direção a vida cotidiana, mas também convida e ressalta a importância dos artistas se posicionarem no contexto político, social e ético. Mundano discorre, em entrevista, sobre seu posicionamento no âmbito político, social e ético, e nos relata sobre a função social do projeto, voltando-se a situação precária que vivem os catadores, a fim de viabilizar transformações:

[...] então hoje a gente tem atendimento médico, [...] a gente conheceu um cara que não tem dente nenhum, e conseguimos um cara que vai por dente nele, é melhor pra todos, tem esse acompanhamento. Os cara fala ah sou massagista, no dia eu quero dar massagem pros catadores, eu sou veterinário quero cuidar dos cachorros. E aí o projeto vai tomando novas frentes [...]

Muitos são os coletivos de artistas ou iniciativas individuais e até de galerias, que visam ultrapassar o acesso institucionalizado por meio de iniciativas de cunho social mas o projeto “Pimp my carroça” ganha visibilidade nessa pesquisa, mediante a afirmação de Morita (2011), de que independente do local de exposição, dentro ou fora dos espaços consagrados de socialização da arte, o objeto artístico passa por um processo de significação e só assim produz sentido no espectador e em seu contexto. Observamos nas iniciativas do Mundano e de seus

apoiadores, o respeito por essa noção, pois diante disso, desse processo de significação/ressignificação, é que se dá o trabalho final e não na própria obra.

O resultado da carroça “pimpada”, é um caminho para se obter o objetivo do projeto: a arte gerando sentido em seu contexto social. Seja pelo suporte alternativo, pelas frases que os artistas do projeto se preocupam em abordar, seja pela mobilidade que permite atingir de forma abrangente um maior número de espectadores, o projeto se manifesta para alcançar socialmente, tanto a marginalidade, quanto o público das galerias, preocupando-se principalmente, em gerar novos sentidos na vida cotidiana do reciclador.

Oiticica em seus estudos defendia tais iniciativas, através da defesa da *antiarte*, onde manifestou uma postura de oposição às noções artísticas, que culminam em mera contemplação das obras de arte, dos objetos artísticos. Assim como visualizamos no projeto de Thiago Mundano, a arte ocorre nesse processo de significação, pois a obra só adquire sentido e se completa diante da atitude participadora do público.

Outra preocupação recorrente no “Pimp my carroça” e nos estudos de Oiticica, é o entendimento sobre a necessidade do envolvimento coletivo. O “Esquema geral da nova objetividade”, que contempla um item específico para essa perspectiva, “Tendência a uma arte coletiva”, onde Oiticica discorre sobre duas propostas: a primeira seria a de “jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo)” (OITICICA, 2011, p. 107), e a segunda, onde propõe atividades criativas, que o próprio espectador se transfigure em agente da criação.

Identificamos no projeto do artista Mundano essa tendência ao coletivo, da qual Oiticica se inclina, de forma que, além de agir em contato com o público, como ele supõe, há uma relação no próprio fazer artístico, que conta com a colaboração¹⁸ de outros atuantes para que a iniciativa se constitua de fato. Se consolidou como um projeto coletivo, portanto, parte-se do pressuposto que será necessário a união para sua efetividade, a adesão do agente reciclador, do artista e do público que será atingido. Mundano esclarece em entrevista, sobre o funcionamento coletivo do projeto:

[...] acho que ninguém faz nada sozinho, o próprio Oiticica ele pode ter sido um mentor de várias ideias malucas e que mudaram, ele deixou um legado até

¹⁸ Cf. PIMP MY CARROÇA. **Quem tá junto**. Disponível em: <<http://pimpmycarroca.com/quemtajunto/>>. Acesso em: nov. 2015.

hoje, mas criou-se um movimento entorno de tanta contemplação de entender, eu acho que tudo é feito coletivamente e foi por isso que deu certo.

6. Considerações finais

Nesta pesquisa buscamos relacionar o conceito "museu é o mundo" de Hélio Oiticica ao projeto "Pimp my carroça" do artista Mundano e identificar as confluências entre as duas propostas. Em entrevista Mundano relatou não ser um profundo conhecedor do trabalho de Oiticica, mas um admirador e que indiretamente pode ter sido impactado por seus escritos. Em nossa pesquisa, identificamos grandes semelhanças nas duas iniciativas. Cada um em seu contexto, Oiticica se dedicando a teorias e, sobretudo, dando os passos iniciais da aproximação arte e cotidiano, no Brasil; e Mundano voltando-se para uma poética, que além de buscar a preservação da vida, no sentido ambiental, busca também, a preservação da qualidade de vida, mediante a promoção da aproximação com a arte.

Buscamos identificar se o projeto "Pimp my carroça" pode ser interpretado como uma alternativa de aproximar a vida e a arte, assim como foram as obras de Oiticica, baseadas no conceito "museu é o mundo". Compreendemos que há esta possibilidade, pois as produções do projeto, estão comprometidas com uma poética que salta da tridimensionalidade para além dos espaços institucionalizados da arte, tornando a socialização do objeto artístico, com o público, pelo menos, acessível, contudo, nossa postura não permite afirmar a efetividade dessa socialização, pois se deve ao processo subjetivo, da percepção do que é arte, para cada indivíduo que a recebe. Subjetividade que não deixava de ser considerada no trabalho de Oiticica e que Mundano busca incitar nas suas intervenções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCHER, M. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRAGA, P. (Org.). BASBAUM, R. *A arte de Hélio Oiticica fios soltos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRAGA, P. *Hélio Oiticica*. São Paulo: Folha de São Paulo - Instituto Itaú Cultural, 2013. (Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros; v. 12).

- BASBAUM, R. *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. MICELLI, Sergio. (org). São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BULHÕES, Maria Amélia. *Considerações sobre o sistema das artes plásticas*. Porto Arte, Porto Alegre, v.2, n.3, mai. 1991.
- CANCLINI, N. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- CRIMP, D. *Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FABRIS, Annateresa. *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- FILHO, C. O. (Org.); OITICICA, H. *Museu é o Mundo*. Portugal: Azougue, 2012.
- FISCHER, E. *A necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FUREGATTI, S. *Arte e Meio Urbano: elementos de formação da Estética extramuros no Brasil*. 2007. 248 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12052010-111218/pt-br.php>>. Acesso em: 10 nov. 2015.
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MORITA, A. M. *Ação, Objeto e Espaço na obra de Sérgio Ferro e Hélio Oiticica*. 2011. 266 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.
- MUNDANO. Arte como instrumento de revolução social: Mundano at TEDxVer-o-Peso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CXwstjBc2sw>>. Acesso em: 09 jun. 2015.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ROQUE, M. R. O museu de arte perante o desafio da memória. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, v. 7, n. 1, p. 67-85, janeiro, 2012.
- ROSSI, Maria Helena Wagner. *Imagens que falam: leitura da arte na escola*. Porto Alegre: Mediação, 2009.