

MOEMA NÃO MORREU DE AMOR: UMA CRIAÇÃO DO (IN)VISÍVEL

MOEMA DIDN'T DIE OF A BROKEN HEART: CREATION OF THE (IN)VISIBLE

Fábio Gonçalves Torres e Gabriela Gomes Miranda
Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

E-mail: fabiodomtorres7@gmail.com e gabrielamiranda.foto@gmail.com

Eixo A - Imagem, Cultura e Produção Artística (Linha de pesquisa PPGACV-UFG)

Resumo

A pesquisa explora reflexões sobre cultura visual, processo criativo e a ideia de (in)visível. Analisando duas pinturas da história da cultura visual brasileira: a primeira é “Moema” (1866) de Victor Meirelles e a segunda é “Iracema” (1884) de José Maria de Medeiros. Essas obras são importantes na pesquisa do processo criativo da pintura Moema não morreu de amor (2024) de Fábio Torres.

O objetivo geral deste trabalho é discutir Cultura Visual e suas tensões a partir das obras analisadas e o processo criativo de Torres (2024), orientado por uma percepção de criação artística que busca reflexão sobre tais imagens, seus contextos e uma compreensão da história que possibilite questionar discursos utilizando como um de seus referenciais teóricos Benjamin (1985). Os objetivos específicos incluem investigar o poder da cultura visual, analisando como ela atua como um mecanismo de poder, questionar essa cultura visual, assim como ampliar a potencialidade crítica e transformadora da cultura visual, desafiando visões unilaterais e promovendo uma visão pluralista da história e da identidade cultural, “[...] escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1985, p. 226). Além disso, a pesquisa utiliza o uso de imagens como potencialidade artística que tensiona (Mossi e Oliveira, 2018), e ao ser utilizada com textos possibilita criação de novos saberes, logo, é explorada como ferramenta criativa que desafia a neutralidade ideológica, promovendo o diálogo e a pluralidade de discurso por meio da análise crítica das imagens.

A pesquisa baseia-se em métodos científicos das chamadas ciências sociais, que tem objeto com consciência histórica, com caráter de provisoriedade, dinamismo e especificidades como a identidade entre sujeito e objeto (Minayo, 2002), com uma abordagem qualitativa focada na compreensão das relações sociais e pesquisa bibliográfica relacionada e às três imagens. Quais potencialidades haveria em um processo criativo de pintura a partir de tais reflexões?

Palavras-chave: Cultura visual, processo criativo, (in)visível, artes visuais.

Abstract:

The research explores reflections on visual culture, creative process and the idea of (in)visibility. Analyzing two paintings from the history of Brazilian visual culture: the first is “Moema” (1866) by Victor Meirelles and the second is “Iracema” (1884) by José Maria de Medeiros. These works are important in the research on the creative process of the painting “Moema não morreu de

amor” (2024) by fabio torres.

The general objective of this work is to discuss Visual Culture and its tensions based on the works analyzed and torres' creative process (2024), guided by a perception of artistic creation that seeks reflection on such images, their contexts and an understanding of history that makes it possible to enquire discourses using Benjamin (1985) as one of its theoretical references. The specific objectives includes investigating the power of visual culture, analyzing how it acts as a mechanism of power, questioning this visual culture, as well as expanding the critical and transformative potential of visual culture, challenging unilateral views and promoting a pluralistic view of history and cultural identity, “[...] brushing history against the grain” (Benjamin, 1985, p. 226). The research manage images as an artistic potential that creates tension (Mossi e Oliveira, 2018), and when used with texts, it enables the creation of new knowledge, therefore, it is explored as a creative tool that challenges ideological neutrality, promoting dialogue and plurality of discourse through the critical analysis of images. The research is based on scientific methods of the so-called social sciences, which have an object with historical awareness, a character of provisionality, dynamism and specificities such as the identity between subject and object (Minayo, 2002), with a qualitative approach focused on understanding social relations and bibliographic research related to the three images. What potential would there be in a creative painting process based on such reflections?

Keywords: Visual culture, creative process, (in)visible, visual arts.

MITO FUNDADOR DO BRASIL: A GUERRA NUNCA ACABOU

A compreensão de uma suposta identidade brasileira encontra uma discussão a respeito de uma característica forte desta nação: a miscigenação. Freyre (2003) traz em seu “Casa-Grande & Senzala”, lançado em 1933, um discurso que tenta conciliar as divergências entre portugueses (europeus), indígenas e africanos escravizados em mito de democracia racial através de uma relação de contribuição e colaboração mútua. É importante que possamos refletir criticamente sobre tal narrativa, carregada de mitos de uma propaganda ideológica que não considera o processo complexo permeado por contradições e desconsidera muito do caráter violento e excludente de segregação e opressão dessas raças que se perpetua até hoje de forma estrutural na sociedade brasileira. O perigo maior é cairmos em um pensamento de que dominados seriam cúmplices de seu processo de dominação

O português em Freyre (2003) aparece como herói que possui certa “vocalização” para essa colonização, e a partir da obra do autor percebemos a interação dos povos que resulta na miscigenação. Neste sentido, há um perigo em se compreender a obra de Freyre (2003) com dominados que compactuam do processo de dominação, uma vez

que se relacionam sexualmente e fazem parte da estrutura que vai se criando de domínio da Casa Grande sobre todos os outros sistemas. Neste cenário é importante que possamos problematizar a naturalização do processo de hierarquização fundante da sociedade brasileira, em que o poder não é apenas central, mas possui características peculiares e passa de pai para filho em uma dinâmica de herança.

O fato dos portugueses não encontrarem ouro no início da colonização foi essencial na caracterização dessas terras como latifúndio e monocultura, e a colonização não se restringiu às terras, mas dos saberes e do poder. As narrativas que descrevem os povos originários à época frequentemente os colocam como passivos, avessos ao trabalho (escravizado) ou “selvagens” - especialmente ao “invadirem as terras de fazendeiros” (aqui as aspas são colocadas como realmente uma expressão digna de muito questionamento). A figura da mulher indígena na obra de Freyre (2003) é associada à sexualidade, exploração e possibilidade de povoar as vastas terras com descendentes dos portugueses.

Percebe-se então a relevância da compreensão dos sujeitos dos diversos grupos étnicos e culturais constituintes do que posteriormente se chamará Brasil. Neste sentido, ao se refletir sobre o Brasil atual e trazer elementos de pinturas do século XIX (Moema e Iracema), é importante também que o artista pesquisador possa debruçar-se sobre essa história analisando-a e interpretando-a também com outros textos e autores, como Schwarcz e Starling (2018), Benjamin (1985), Martins (2012), entre outros.

Aílton Krenak em entrevista à série documental “Guerras do Brasil”, de Luiz Bolognesi (2019) discursa sobre a invenção desse mito fundador do Brasil, ressaltando que as guerras nunca cessaram, assim como a invasão do que hoje chamamos de nação, e que continua a acontecer inclusive neste momento. O pesquisador que analisa tais aspectos e se propõe a refletir sobre imagens como as de Medeiros (1884) e Meirelles (1866) deve partir de uma perspectiva que considere relevância cultural da cultura, os sentidos e significados que os grupos atribuem à sua própria prática. Logo, pesquisar imagens ou refletir sobre o passado não poderia ser a partir de um ponto de vista externo ou fragmentado.

fabio torres (2024) busca compreender o processo de criação e a atividade de pesquisa como parte importante do trabalho artístico, trazendo aspectos relevantes no seu conteúdo imagético: a influência das outras duas pinturas do século XIX surgem aqui com traços relacionados à arte popular brasileira, as cores e características que associam a um Brasil nas culturas populares, um excesso de tintas e textura que traz uma rugosidade em camadas que pode ser interpretada de diversas formas, como inclusive a sobreposição de camadas históricas uma sobre a outra. torres (2024) buscar refletir sobre o processo de criação, as relações entre a subjetividade do artista, a pesquisa historiográfica e o fazer artístico.

Podemos perceber essas questões na pintura “Moema não morreu de amor” (2024), os dois quadros, um do lado do outro, formando uma imagem única. Nela, há duas mulheres indígenas, uma à esquerda, de pé - dialogando com a obra “Iracema” (1884) de José Maria de Medeiros - e uma à direita, deitada - que dialoga com a obra “Moema” (1866) de Victor Meirelles. Entre elas há a imagem de um homem de farda escura – expressão de repressão e poder do Estado - uma arma em punho direcionada ao lado direito do quadro - o cano da arma atravessa a distância física entre os quadros. A figura feminina que está de pé pode ser interpretada como testemunha que atravessa os tempos, uma representação ficcional de um povo que desde sempre esteve nessas terras. A outra personagem, deitada ao chão, pode ser vista como a representação dos povos que sofreram e continuam a sofrer o processo violento que constitui a nação brasileira e à direita há uma imagem de uma santa, representação da religião que faz parte da construção histórica brasileira e que contribuiu aos processos de violência e dominação desde os períodos do início da colonização. A santa apresentada se aproxima de uma imagem de santa brasileira - uma vertente da Nossa Senhora Aparecida - e carrega contradição, pois ao passo que fez parte dos processos de dominação, também testemunha e tem a violência direcionada a si - vide exemplos de representantes religiosos que atualmente se posicionam a favor dos mais necessitados e são perseguidos pelo poder do Estado (exemplo do Padre Júlio Lancellotti em São Paulo atualmente). A santa da pintura de torres (2024) tem seu manto com cores diferentes da representação original de Nossa Senhora Aparecida e é visível uma certa rugosidade de carne no meio desse manto. A

partir do momento em que esse nível de violência se avança, o corpo sacralizado desse personagem vai se tornando humano, em um ciclo que envolve todos os sujeitos dessa nação.

O espaço representado na pintura de torres (2024) é um espaço devastado, pode ser uma paisagem ou uma espécie de salão que tem cores como cinza e um chão avermelhado de terra e/ou sangue. O círculo colocado sobre a cabeça da santa - que substitui a coroa - traz referência à atualidade, uma espécie de sol. Como a obra é de 2024, traz referências à atualidade, e a violência se perpetua também ao ambiental, tons alaranjados, próximos a um cinza que se mistura a uma paisagem que é de fumaça, misturando-se às diversas camadas de tinta e de representação das diversas violências constituintes dessa nação. As cores contrapõem os dois quadros de Iracema e Moema, com uma paisagem de Brasil de natureza exuberante: aqui esta foi destruída.

O (IN)VISÍVEL: O OLHO SOMENTE SE VÊ AO OLHAR NO ESPELHO

Para refletir sobre o processo de criação de uma narrativa visual, é essencial abordar questões relacionadas à cultura visual, que desempenham um papel significativo na construção de nossa compreensão histórica e na definição de uma identidade cultural. Essa identidade é permeada pela criação do (in)visível, um conceito que se refere à ideia de que, em uma narrativa visual, há elementos explicitamente mostrados (visíveis) e outros que são ocultados ou não imediatamente aparentes (invisíveis). Esse sentido duplo é importante porque nos lembra que o que vemos é apenas uma parte da história. Sempre há camadas adicionais de significado que podem ser descobertas ao considerar o que não é imediatamente visível. Isso enriquece a compreensão e a interpretação da narrativa visual, permitindo uma análise com potencial dialético, mais profunda e crítica.

Sobre essas (in)visibilidades, a “abordagem arqueogenealógica e rizomática” proposta por Sant’Anna (2021) diz respeito a um tipo de olhar para a imagem que pensa com e através da imagem e suas visualidades, um tipo de olhar que vise criticidade e reflexão

atentando-se aos detalhes assim como as relações das imagens e seus contextos, questionando e desconfiando de discursos e dados atribuídos às imagens. A abordagem de Sant’Anna (2021) propõe uma articulação das imagens através de uma análise que se aporta nos Estudos de Cultura Visual, perpassados por discussões de Michel Foucault e Gilles Deleuze (apud, Sant’Anna, 2021), para possibilitar pensarmos hipóteses que tornem visíveis sentidos e possibilidades dessas visualidades que não necessariamente estava perceptível a olho nu.

O processo criativo de Fábio Torres (2024) busca refletir sobre essa duplicidade visível / invisível, em uma perspectiva de dualidade: criação do (in)visível. A abordagem proposta por Sant’Anna (2021) é relevante para analisar imagens como dispositivos que constroem imaginários e “verdades” em um contexto de cultura visual como um campo de estudo que analisa imagens em suas múltiplas dimensões, indo além de meros reflexos da realidade, considera os discursos nem sempre aparentes e o poder enredado na elaboração e apresentação de tais visualidades. Neste sentido, considera-se as condições de produção de uma imagem e seus sentidos como algo histórico, e não naturalizado ou colocado como um dado a priori.

A proposta arqueogenealógica discutida por Sant’Anna (2021) sugere enxergarmos articulações entre esses diversos poderes e fatores, as relações entre práticas discursivas e não discursivas, que moldam a produção de conhecimento - e consequentemente do poder. Seguindo essa ideia, deve-se analisar as imagens do século XIX que influenciam e dialogam na construção final da obra de Torres (2024).

O contexto deste século é discutido por Schwarcz e Starling (2018) e mostra um Brasil após a ascensão ao trono de D. Pedro II em 1840, seguido por diversas revoltas populares herdadas do período regencial, que enfraquece a monarquia. No intuito de fortalecer tal poder, o regime no poder adota de estratégias de construção de uma imagem de monarca sábio e protetor das ciências e artes, cercado-se de intelectuais visando a construção de uma ideia de nacionalidade através das artes: literatura, teatro, pintura; mas também através das ciências: botânica, geografia e história, por exemplo. Este esforço foi parte de um projeto contínuo de homogeneização linguística e cultural que exigia a ocultação da escravização dos negros e a idealização dos

indígenas. Estes, sistematicamente dizimados nas florestas, eram retratados de forma heroica nos romances, pinturas e no imaginário cívico. Como afirmam Schwarcz e Starling (2018):

“[...] a representação do país como indígena (e masculino) combinava as concepções de um Brasil americano, mas também monárquico e português. Ou seja, uma mistura da velha metrópole com a identificação com a América, que nos fazia independentes.” (p. 284).

Na pintura “Moema” (1866), Victor Meirelles aborda o romantismo brasileiro, que valorizava temas nacionalistas e indianistas. A obra retrata Moema, uma personagem do poema épico “Caramuru” de Frei Santa Rita Durão, publicado em 1781, que se afoga após ser rejeitada por seu amado. Essa pintura de Meirelles exemplifica como a arte daquele período procurava idealizar e enaltecer figuras indígenas, enquanto escondia as realidades violentas da colonização.

Não muito diferente desse ideal, a pintura “Iracema” (1884) de José Maria de Medeiros é uma representação visual do romance homônimo de José de Alencar, publicado em 1865. A obra faz parte do movimento romântico brasileiro, que valorizava temas nacionalistas e indianistas. Medeiros escolheu um trecho do romance para criar sua pintura, que foi apresentada na Exposição Geral de 1884. Iracema é retratada como uma figura idealizada, com características físicas que seguem os princípios românticos da época. A obra destaca a beleza e a sensualidade da personagem, com um cenário natural exuberante ao fundo. A paisagem tropical, com sua vegetação luxuriante e águas cristalinas, é pintada com grande atenção aos detalhes, criando um efeito de realidade que envolve o espectador. Iracema é apresentada como uma heroína trágica, cuja história de amor com o colonizador Martim Soares Moreno simboliza não apenas a união entre o indígena e o europeu, mas também a submissão e a objetificação do corpo indígena.

Ambas as obras empregam a figura indígena na construção de uma identidade nacional brasileira, exaltando-as como heroínas trágicas. As pinturas seguem os princípios românticos de idealização e sensualidade, enquanto ocultam as violências e as realidades brutais da colonização. Tanto Iracema quanto Moema são retratadas em cenários naturais exuberantes, reforçando a visão idealizada e harmoniosa da relação

entre colonizadores e os povos indígenas.

A análise arqueogenealógica revela as práticas discursivas e as relações de poder subjacentes a essas representações. Segundo Sant’Anna (2021) passa por várias etapas que revelam as relações entre práticas discursivas e não discursivas, as quais moldam a produção de conhecimento e poder. Ao analisarmos as obras de Victor Meirelles e José Maria de Medeiros sob tal abordagem, é possível revelarmos as práticas discursivas e relações de poder subjacentes a essas representações. A análise rizomática à qual Sant’Anna (2021) cita - inspirada nos trabalhos de Gilles Deleuze e Félix Guattari - busca entender as múltiplas conexões e interações entre elementos, sem seguir uma estrutura linear ou hierárquica e destaca as múltiplas conexões e interações dinâmicas entre os elementos das obras.

O processo criativo de fabio torres (2024) na pintura desloca e cruza personagens da tradição visual brasileira do final do século XIX com referências contemporâneas. Ao fazer isso, ele oferece uma contraposição crítica à ideia do mito fundador brasileiro. fabio (2024) desafia as narrativas românticas e idealizadas das obras clássicas, como “Iracema” e “Moema”, ao incorporar elementos contemporâneos e pessoais em sua obra “Moema não morreu de amor” (2024). Essa abordagem não apenas questiona a neutralidade do processo artístico, como também promove um diálogo e uma intervenção na cultura visual, revelando novas possibilidades imagéticas e narrativas que refletem a complexidade e a pluralidade da história e da memória coletiva.

A obra de torres (2024) pretende revisitar a memória hegemônica, cruzando narrativas históricas e buscando contribuir com outras narrativas que não foram ditas. A narrativa visual é utilizada como um recurso para criar histórias, sejam elas ficcionais ou não, com o objetivo de revelar outras possibilidades de compreender a memória brasileira.

A Cultura Visual discutida por Sant’Anna (2021) abrange artefatos e imagens não só do tempo presente, mas também do passado e mantém relação com nossas subjetividades, nossas formas de ver e sermos vistos também: relação entre sujeito e objeto. A coexistência entre passado e presente no mesmo espaço nos remete a Benjamin (1985) em seu “Sobre o conceito de história”. O autor discute como a nossa relação com esse passado influencia nossa compreensão, assim como nos coloca no

arriscado perigo de nos entregarmos às classes dominantes como seu instrumento: “[...] também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (1985, p. 224 e 225). Articular a história, assim como articular o pensamento sobre as visuais e Cultura Visual diz respeito a uma compreensão de que ambos não são um fato dado, algo colocado por si. O movimento de compreensão da história proposto por Benjamin (1985) nos convida a entender que ele não é fixo, e quando não se questiona tal história acaba-se havendo empatia pelo “vencedor”, e tal empatia beneficia justamente os dominadores. A ação proposta então, seria materialista e histórica, um “escovar a história a contrapelo” (1985, p. 225).

Benjamin (1985) destaca a importância de se compreender a cultura como algo que não é isento de barbárie, assim como seus processos de transmissão. Se estamos discutindo uma ideia de nação construída - mito - é fundamental que seja considerado os contextos de quem elabora tais discursos, contrapondo-os a estudos e pesquisa de autores que trazem outras vozes, outras narrativas e formas de compreensão desse Brasil, que vai além do mito do herói europeu e uma conciliação entre brancos, negros e indígenas. Houve - e continua a haver, segundo o que nos informa Krenak no documentário de Bolognesi (2019) um confronto entre forças assimétricas que resultou e ainda resulta em extermínio contínuo. Benjamin (1985) discute como todos os bens culturais devem sua existência não somente àqueles que os criaram - considerados grandes gênios, mas também - e inclusive - àqueles que trabalharam de forma escravizada ou explorada e seguem anônimos no discurso da formação da identidade de tal cultura: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (Benjamin, 1985, p. 225).

É importante pensar sobre a ideia de progresso pois além de estar na bandeira dessa nação (Ordem e progresso), esta foi e em certa medida continua a ser associada à ação dos europeus, do branco, e dos detentores de poder sobre os grupos marginalizados, as raças exploradas desde a colonização, e à natureza e bioma deste Brasil, que apesar de exaltados em hinos e representações discursivas, é destruído e transformado de acordo com o interesse do mercado - pasto, cidade, lucro. Benjamin (1985) discute como o progresso é considerado uma norma histórica, e nisso podemos pensar sobre a educação formal que nos é oferecida, em como os heróis nos são

apresentados nessa história, como esse progresso muitas vezes é visto sem considerar suas contradições, suas violências e barbárie. O “anjo da história” de Benjamin (1985) é testemunha de todo esse processo, empurrado com violência pelo vento desse progresso e forçado a ver toda essa violência. Nisso, a obra de Torres (2024) dialoga com Benjamin (1985) por ter nesse personagem que testemunha a barbárie através dos tempos, empurrado pelo progresso - a indígena à esquerda do quadro (inspirada em Iracema de José Maria de Medeiros). É nesta personagem que podemos associar os olhos abertos do anjo de Benjamin, ambos testemunhas do processo de violência que se perpetua através dos séculos sob a sombra de um progresso que se apresenta com uma única face: portador dos bens necessários para a civilização.

A personagem à esquerda na obra de Torres (2024) é apresentada de forma ficcional, como uma tentativa de representar a diversidade étnica dos povos originários. Enquanto na pintura “Iracema” a personagem é retratada de maneira passiva, aqui ela é representada com a cabeça erguida. O artista baseia-se em uma fotografia da doutora em Antropologia Raquel Chaves Tupinambá para compor a pintura, o que explica a presença de elementos do povo tupinambá. Cabe nos questionarmos: é possível uma única imagem dar conta totalmente de uma narrativa? Na pintura de Torres (2024) há um desejo de se abordar tanto o visível quanto o invisível, destacando a impossibilidade de abarcar a narrativa visual em sua totalidade. Assim, a proposta visual do artista é apresentar pequenas narrativas de sua cosmologia, admitindo sua incapacidade de representar sozinho uma história completa. O que é representado por ele é uma reflexão visual sobre memória, testemunho, a diversidade narrativa para contar história, a criação ficcional como ferramenta para entender o mundo ou, no caso de Torres (2024), para contar uma pequena história diante de tantas outras.

Para percebermos outras faces desse progresso, sua pluridimensionalidade e complexidades das relações dialéticas da realidade, a compreensão da Cultura Visual como uma “arena aberta de combates” (Martins, 2012) é imprescindível. Nesta compreensão, os diversos discursos e práticas se confrontam e negociam, revelando dinâmicas de poder e conhecimento. Dessa forma, podemos entender a Cultura Visual como um campo de estudos dedicado a analisar as imagens em suas diversas

dimensões: histórica, social, cultural, política, econômica, estética e simbólica. As imagens não são simples reflexos da realidade, mas construções que carregam valores, ideologias e poderes, influenciando e sendo influenciadas por essa realidade. Assim, as imagens não são apenas objetos de contemplação e nem dotadas de neutralidade, mas agentes que influenciam e são influenciados pelos sujeitos e pelos contextos em que circulam, onde diferentes interpretações e significados estão em constante disputa. As imagens se tornam agentes ativos na construção de sentidos, carregam valores, ideologias e poderes que podem reforçar ou desafiar normas sociais e culturais vigentes, participando de um processo dinâmico onde múltiplas vozes e perspectivas se confrontam e negociam significados.

POSSIBILITAR NOVOS OLHARES: O PESQUISADOR ARTISTA

O entroncamento entre pesquisa e arte é fundamental para a criação de novas narrativas no processo de criação artístico, pois permite que o pesquisador/artista, como Fabio Torres (2024), explore a interseção entre cultura visual, arte e vida cotidiana, reinterpretando narrativas históricas e culturais estabelecidas. Ao incorporar elementos contemporâneos e pessoais em suas obras, ele questiona a neutralidade do processo artístico e promove um diálogo crítico com a cultura visual. Essa abordagem não só enriquece o campo da pesquisa, mas também amplia os horizontes da arte, revelando novas possibilidades imagéticas e narrativas que refletem a complexidade e a pluralidade da história e da memória coletiva. A união entre arte e pesquisa facilita a comunicação de conceitos complexos, promove a inovação e a criatividade, e incentiva uma reflexão crítica sobre a sociedade, contribuindo para uma compreensão mais profunda e acessível dos fenômenos estudados.

A postura de artista pesquisador, neste caso, se faz essencial para realização de tal possibilidade. Em um caminho em que a produção artística dialogue com outras imagens das Artes Plásticas, como no caso de Torres (2024) e as obras Moema (1866) de Victor Meirelles e Iracema (1884) de José Maria de Medeiros, mas que o diálogo seja perpassado também por aspectos históricos, culturais e um olhar reflexivo que

considere também o contexto do artista que cria agora. Assim, pensar sobre cultura visual e suas influências na nossa formação e subjetividades é parte do processo de criação, como discutido por Martins(2012):

Talvez uma importante contribuição da cultura visual esteja na explicitação desse cenário, no reconhecimento dos conflitos em curso, sobretudo entre discursos e práticas, entre textos e contextos, entre as noções legitimadas de arte e as experiências de natureza estética com visualidades, mais amplas e complexas, por parte de estudantes e professores, no ambiente escolar, na construção do ato de ver, tanto na apropriação do que se veja, quanto na produção de imagens e artefatos. (Martins, 2012, p.12)

O processo de produção artística realizado por Torres (2024) na obra “Moema não morreu de amor” tem potencial questionador do status quo da produção da própria arte visual, em que o artista coloca questões e altera a poética visual já referenciada nas duas obras do século XIX, em contexto de novas configurações e possibilidades. Martins (2012) demarca como é complexo os terrenos pelos quais se pode desenhar caminhos possíveis, a relação entre crenças e dúvidas em que não há como se defender de forma ingênua posicionamentos ou circunstâncias. Há a necessidade de se considerar também sua inserção no contexto social e histórico, nas dinâmicas de mercado, de produção, circulação e consumo e como essas visualidades constituem também referências de identidade dos sujeitos dessa sociedade.

ANEXOS



Figura 1: Moema (1866) de Victor Meirelles. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/moema>



Figura 2: Iracema (1884) de José Maria de Medeiros. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3043/iracema>



Figura 3: Moema não morreu de amor (2024) de Fábio Torres. Acervo pessoal do artista.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Teses sobre o Conceito de História**. In. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232.

BOLOGNESI, Luis. **Guerras do Brasil.doc**. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y1rx3_PEDqU&t=51s Acesso em 14 set. 2024.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala - formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48ª edição: Recife - Pernambuco, Global editora, 2003.

MARTINS, Alice Fátima. Arena aberta de combates, também alcunhada de cultura visual - anotações para uma aula de metodologia de pesquisa. In: Raimundo Martins; Irene Tourinho. (Org.). **Culturas das imagens: desafios para a arte e para a educação**. Santa Maria: Editora UFSM, 2012.

MINAYO, Maria Cecília de Souza et al. (org.). *Ciência, Técnica e Arte: O desafio da Pesquisa Social*. In: **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Ed. Vozes, 21ª Edição, 2002, p. 07-29.

MOSSI, Cristian Poletti; OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. Variações em torno das pesquisas em educação e arte com imagens. In. **Leitura: Teoria & Prática**. Campinas, São Paulo, v.36, n.72, p.115-131, 2018.

SANT'ANNA, Thiago F. Uma abordagem arqueogenealógica e rizomática das imagens na "arena aberta de combates, também alcunhada de cultura visual". Vale Tudo?. In: SANT'ANNA, T.F. (org.). **Imagem, Cultura Visual e Poder: incursões foucaultianas e deleuzeanas**. Vol. 02. Goiânia: Ed. da UFG, 2021.

SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Minicurrículo

Fábio Gonçalves Torres

fabio torres (São Paulo - SP, 1980) é um artista visual que reside no estado de Goiás. Possui graduação em Filosofia (UMESP) e especialização em Ensino de Artes Visuais (FAV/UFG). Sua produção artística utiliza meios, como vídeo, fotografia, pintura e outras, investigando a cultura visual e a memória coletiva como espaço de disputa. Propõe reflexões estéticas, históricas e simbólicas sobre o imaginário social como campo de disputa.

Gabriela Gomes Miranda

Gabriela Miranda (Goiânia - GO, 1991) é fotógrafa e educadora, pedagoga de formação (FE/UFG) e possui especialização em Ensino de Artes Visuais (FAV/UFG), mestranda em Educação na linha de Cultura e Educação (FE/UFG). Possui produções na área de educação, prática docente, formação humana e cultura, e identidade.