

## **Tecendo histórias do ensino de artes: conversas com Ana Mae Barbosa**

**Rejane Galvão Coutinho**

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista  
(Com a colaboração do pesquisador Sidiney Peterson Ferreira de Lima<sup>1</sup>)  
rejanegcoutho@gmail.com

Em confluência com a preparação deste número do ARJ, Ana Mae Barbosa está lançando o livro *Redesenhando o Desenho: educadores, política e história*, pela Editora Cortez, dando assim continuidade a vertente histórica de suas pesquisas. Abre-se uma oportunidade para conversar com ela sobre o livro e as responsabilidades envolvidas nas práticas da pesquisa histórica no campo do ensino de artes na contemporaneidade. Além de funcionar como uma resenha do novo livro, a conversa adentra por algumas veredas que se abrem ao se pesquisar a história, tais como, as veredas da imaginação diante da plausibilidade dos contextos estudados, as escolhas metodológicas do pesquisador na construção de narrativas e partilha de dados e documentos, a importância da consciência do pesquisador sobre o seu ponto de vista na tessitura de uma história que pode contribuir para iluminar o presente e vislumbrar possibilidades. Partilhamos aqui esta conversa!

### **Entrevista**

**RC:** Ana Mae, para conversar sobre o seu novo livro, destaco alguns temas que considero importantes em torno da questão da pesquisa histórica e o ensino de artes no Brasil: a importância de se fazer história neste campo de conhecimento, uma questão ampla que diz respeito talvez a toda a sua trajetória enquanto pesquisadora; a metodologia de pesquisa histórica utilizada por você, algo muito relevante para salientar neste livro, porque as suas escolhas metodológicas trans-

---

1 Graduado em Pedagogia pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista (UNESP).

parecem em toda a obra; e sobre como se deu a seleção dos temas, os assuntos tratados. Então, para iniciar esta conversa, gostaria de saber o que você pensa sobre o fazer da pesquisa em história e como você se sente diante da responsabilidade de tecer a história do ensino de artes no Brasil?

**AM:** *Bom, essa coisa da pesquisa em história começa quando eu fiz meu mestrado<sup>2</sup> na década de 1970. Pensando em um tema para fazer a pesquisa de mestrado, começo a ler e não encontro absolutamente nada sobre história do ensino da arte, naquele período. Somente dois livros, sobre a Escola de Belas Artes, um do Angione Costa e outro do Gonzaga Duque. Eram os únicos livros, sobre a Escola de Belas Artes, sobre o ensino da arte na Escola de Belas Artes. Havia muito pouco de história da Arte/Educação. Havia muito pouco sobre a própria história da Educação, pouquíssimo. E, o avanço da história da Educação nesses anos foi absolutamente incrível, dois grandes centros de história da Educação são a Universidade de São Paulo (USP), com a Diana Vidal e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Quando eu comecei a buscar alguma coisa para minha tese foi em 1971. Digo tese por que nos Estados Unidos tese é para mestrado e dissertação para doutorado. Fiquei absolutamente tomada pela ideia de que eu tinha que fazer, pelo menos, um mapeamento da história do ensino da arte. Então minha pesquisa do mestrado tem como assunto o início da institucionalização do ensino da arte no Brasil, com a Academia Imperial de Belas Artes até o modernismo. Não chego a adentrar o modernismo durante o mestrado. Quando fui fazer doutorado<sup>3</sup>, cinco anos depois, eu queria continuar a pesquisa e então, passo a estudar o modernismo, mas terminei estudando somente a influência do John Dewey no ensino de arte brasileiro. Por exemplo, durante a pesquisa apareceu a figura do Nerêo Sampaio, que era absolutamente desconhecida, até hoje aliás. Escrevi sobre o Nerêo Sampaio e sua interpretação das ideias de Dewey e acabou que não houve mais nada sobre ele. Meu problema com a pesquisa histórica é que eu tenho tanta ansiedade por um mape-*

---

2 Ana Mae Barbosa realizou mestrado em Art Educacion pela Southern Connecticut State College, com tese intitulada *The teaching of visual arts in primary and secondary school in Brazil from 1900 to 1922*, em 1974, com orientação de George Harrington.

3 Doutorado em Humanistic Education, pela Boston University, com a tese intitulada *American influences on Art Education in Brazil: analyses of two moments: Walter Smith and John Dewey*, em 1979, com orientação de Richard Rapacz.

*amento, para fazer surgirem figuras que eu não me aprofundo em cada uma. Fico felicíssima quando outra pessoa toma uma dessas figuras para estudo. É o caso do Nerêo Sampaio que agora teve uma tese no Rio de Janeiro, do José Roberto Pereira Peres, um excelente trabalho em que o autor, ao analisar, reconstitui a história do professor, onde ele estudou, descobre os diplomas do Nerêo Sampaio que não está sequer na lista dos ex-professores da Escola Normal do Rio de Janeiro. Então, voltando às minhas pesquisas, eu fiz um recorte para pesquisa de doutorado e escolhi o John Dewey para estudar. A figura do Nerêo Sampaio aparece muito focada, depois venho com a Artus Perrelet que esteve no Brasil, em Minas Gerais, na Reforma do Ensino naquele Estado na década de 1930. Depois do mestrado e do doutorado, eu continuo com a pesquisa histórica, mapeando o modernismo no ensino da arte, e fui guardando, aprofundando e ampliando o escopo da pesquisa para um mapeamento mais amplo. Então, este livro que agora publico resulta de muito mais de dez anos de pesquisa. Dez anos eu foquei na ideia do livro. Há três anos venho apresentando em congressos alguns recortes da pesquisa.*

**RC:** Então se configura como uma continuação de suas pesquisas?

**AM:** *É uma continuação do mestrado e do doutorado. E o que me deu muita liberdade foi o fato do livro ser publicado após minha aposentadoria, vinte anos após me aposentar, portanto, é um livro feito com toda a tranquilidade, porque eu queria me livrar daquela pressão de prazos do mestrado e do doutorado. No meu caso, foram fortes pressões, porque eu fiz um doutorado em um ano e meio já que eu tinha data para voltar ao Brasil para poder dar início a uma linha de pesquisa em ensino de arte, no programa de Pós-Graduação em Artes na ECA/USP. Se eu não tivesse doutorado eu não poderia abrir essa linha de pesquisa. Então, tinha essa ansiedade de ter que cumprir prazos para não perder a chance, não é? Então, neste processo agora o ritmo foi sendo paulatino, devagar, fui aprofundando o estudo. Houve um período sem bolsa para continuar a pesquisa o que dificultava viajar, então eu aproveitava quando me chamavam para dar palestras em congressos, aulas, aproveitando para pesquisar. Nesta pesquisa sempre esteve presente o livro de história do Hayden White<sup>4</sup> que eu gosto muito, este livro trata da imaginação como um elemento da história, então, eu não me furto em imaginar, em dizer talvez.*

---

4 Hayden White, *Meta-História*. A Imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 1995.

*Tem um momento no livro, que não é nada acadêmico, em que eu fico imaginando como seria o ensino da arte no Brasil, hoje, se não tivesse tido aquela interrupção do Estado Novo. Não me furto a, de repente, fazer uma apreciação por esse caminho. Importante salientar que houve um projeto, fiz vários projetos de pesquisa para realizar o livro, diante de extenso material, era muito material que eu já tinha coletado, para conseguir arranjar outros modos de organização. O projeto inicial que eu havia feito era amplo demais. Teve um momento em que precisei de ajuda e a minha ex-aluna de doutorado Fernanda P. Cunha começou a digitalizar. Hoje grande parte desse material para a pesquisa se encontra digitalizado no Instituto de Estudos Brasileiro (IEB/USP), eu não peguei essa época. Hoje, o material do arquivo Fernando de Azevedo está todo digitalizado. Na minha época eu ia direto ao jornal. Decidi primeiro trabalhar com o jornal quando no mestrado e doutorado percebi que havia tanta coisa nos jornais sobre Educação, eu pensei, bom, deve ter uma larga discussão sobre o desenho também, já que nesse período a Escola Nova dava a mesma importância ao Desenho que dava as demais disciplinas, então, essa decisão foi boa para encontrar fontes, principalmente, a partir dos jornais. A partir do jornal decidi ir a outras fontes, a outros arquivos documentais, enfim, ir aonde fosse necessário. Foi um prazer imenso, convivi com arquivos riquíssimos. A convivência com os arquivos da Marion Richardson<sup>5</sup> foi incrível, eu trabalhei durante um ano na sala em que estava todo o arquivo dela, então, para o texto que está neste livro, sobre a Marion Richardson, foi muito difícil selecionar o que seria publicado, muita coisa ficou de fora, muita coisa interessante. Para estudar os textos do John Dewey, fui duas vezes a Universidade de Miami. São arquivos riquíssimos sobre a Arte/Educação nos EUA. Frequentei também o Teachers College, em uma época em que era possível pesquisar diretamente nos arquivos históricos, algo impossível hoje, os arquivos estão sendo digitalizados e para realizar pesquisa é preciso escolher documentos através de computadores. Era muito emocionante pegar cartas escritas por John Dewey apresentando um aluno para outro professor. Por outro lado, descobrir arquivos era também um problema. Descobrir o arquivo do Herbert Read me deu trabalho, um personagem que ficou fora desse livro, mas que entrará em um outro livro que pretendo escrever.*

---

5 O arquivo de Marion Richardson se encontra na School of Art Education na University of Central England.

**RC:** Você nos fala sobre seu encontro com esses documentos, arquivos e acervos e quero realçar que toda essa metodologia de pesquisa transparece no livro. Você fez uma opção por levar o leitor até às fontes junto com você!

**AM:** *Eu fiz essa opção. Queria mostrar a luta do pesquisador entre opções e escolhas. Antes de chegar ao formato que está no livro eu experimentei. Eu cheguei ao máximo da experimentação quando tentei perceber se era possível se entender um assunto, como por exemplo, a Escola Brasileira de Arte, que existiu em São Paulo, em 1929, através apenas de notícias de jornais sobre essa escola. Quando me deparei com este assunto eu não tinha nenhuma referência sobre essa escola. Não encontrava em lugar nenhum. Essa foi uma descoberta que fiz cedo, ainda na década de 1980. Então, eu queria provocar o processo de interpretação das pessoas sobre essa escola tal qual eu fui levada, apenas através de notícias de jornais. Foi muito curioso, apresentei em um congresso, mas antes eu havia testado durante uma aula na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) e funcionou muito bem, porque na aula havia os diálogos com os alunos. Já no congresso foi muito interessante porque eu achei que não estava absolutamente entendível. Em uma situação de congresso onde as pessoas estão em situação mais passiva, ficam apenas ouvindo, não dá tempo para se processar tantas informações. Depois tentei de forma escrita, tentei enviar para um livro de um outro congresso esse encadeamento de notícias sobre a escola e foi quando a pessoa que estava encarregada da publicação me respondeu de maneira arrogante que estava decepcionada, pois esperava mais de mim, estava decepcionada com o que eu havia enviado para publicação. Eu achei que havia ali um desprezo muito grande, mas eu estava em situação de experimentação, um desprezo muito grande por esse tipo de chamada ao leitor para que este organizasse seu pensamento através das mesmas notícias pelas quais eu havia organizado o meu pensamento sobre aquela escola. Eu aceitei a resposta, pois vinha de alguém inteligente que no entanto não havia conseguido ler. Então, eu decidi continuar a minha análise do que havia lido nos artigos de jornais, publicando em seguida de outra forma. Mas fiquei feliz porque cheguei à experimentação máxima que, acredito, não deu certo...*

**RC:** A experimentação máxima era você colocar um artigo em seguida do outro sem realizar intervenção sua enquanto pesquisadora, a intervenção de quem tece a história. Neste livro, no texto sobre Theodoro Braga, você revela que tem uma coisa em comum com ele, você escreve que “Um ponto em comum entre nós é o desejo

de convencer o interlocutor. Talvez por isso tenha escolhido submeter ao leitor esta forma de apresentar o relato, encadeando as notícias de jornais e revistas na íntegra.” (p.104). No entanto, ao mesmo tempo em que o leitor tem o texto na íntegra é você enquanto pesquisadora quem seleciona esses textos, há uma curadoria sua sobre esses textos. Os trechos são selecionados por você e, você encadeia os recortes com as suas considerações.

**AM:** *Exatamente. Essa foi uma situação complexa porque para escolher os textos do Theodoro Braga eu tive muita dificuldade. Os artigos do Theodoro Braga são muito longos. Então me perguntava como não fazer o leitor se cansar com esses artigos? Procurei então pelos mais fortes, aqueles em que o Theodoro Braga foi mais agressivo, uso até uma expressão sobre ele que diz que ele vai do barroco ao barraco. Ao ler os textos dele, me senti profundamente identificada. Ele fez Direito, essa mania de querer convencer o outro vem do Direito, outra identificação é essa oscilação entre um discurso bem racional e de repente um tapa na cara de quem ele deseja atingir, algo muito curioso nos textos dele. Eu não sou tanto assim, mas às vezes tenho uma escrita agressiva, de repente não aguento e escrevo de forma agressiva. Essa identificação com o Theodoro Braga foi uma coisa muito interessante, mas ao mesmo tempo foi difícil durante a escolha de textos dele para o livro. Eu queria que as pessoas pudessem ler um texto dele na íntegra, mas são textos longos, alguns bem difíceis, com linguagem bem difícil. Por exemplo, sobre a briga dele com o João Luderitz, eu acho incrível. Terminei saindo da pesquisa sem conseguir dar razão a nenhum dos dois. O Luderitz estava utilizando prioritariamente o desenho nas escolas de aprendizes, que era uma escola equivalente ao ginásio, nessas escolas haviam exercícios com cores, colagens que o Theodoro Braga implicava muito. Hoje em dia, tendo em vista o pós-modernismo, esses exercícios não são nada execráveis. Mas, com a luta que o Theodoro Braga tinha contra a cópia, aqueles exercícios podem ser interpretados como um derivativo da cópia e aí nesse sentido o Theodoro Braga estava com a razão. Pensando na época, ele tinha razão. Hoje, quase um século depois, é diferente, pois, a arte mudou, as citações são bem vindas na obra de arte e, portanto, um ensino de arte que, de uma maneira lúdica, leve o aluno a recortar, colar para preencher uma figura, não é totalmente recusável.*

**RC:** Se eu entendo bem o ponto de vista de Theodoro Braga, já que estamos falando sobre ele, acredito que essa luta dele contra a cópia no ensino de artes,

seja mais uma luta da cópia de um modelo do que a cópia como procedimento de aprendizagem.

**AM:** *Mas, no caso dele eram os dois.*

**RC:** Sim, entendo que ele condenava os dois aspectos, pois a cópia do modelo estava associada a cópia como procedimento de aprendizagem. Eu entendo que ele lutava contra esse procedimento no processo de ensino por conta do quanto esse procedimento estava associado ao modelo, que vem dessa herança que trazemos da Academia de Belas Artes, tão fortemente, onde as técnicas, os procedimentos estão associados à estética, ao modelo, ao conteúdo estético que estava ali para ser copiado, o modelo neoclássico europeu que Theodoro Braga combatia.

**AM:** *Sim, exatamente. Você tem razão, porque, inclusive, ele foi estudar na França de onde trouxe o art nouveau. Só que um art nouveau em que a estilização das formas, segundo ele, deveria vir da flora e fauna brasileiras.*

**RC:** Para ele o modelo deveria ser o que tínhamos aqui.

**AM:** *Sim, algo tão rico não se podia deixar de lado e colocar flores de acanto que nós não temos em nosso contexto. Ele, vindo da Amazônia com aquela riqueza de flora e fauna, se recusava a copiar os mesmos motivos que dominavam no art nouveau francês. Isso é verdade. E é uma questão que se apresenta ainda nos dias de hoje.*

**RC:** Este exemplo do Theodoro Braga nos leva a pensar sobre a questão da cópia hoje e como era essa cópia associada a esse modelo no início do século vinte.

**AM:** *A cópia desse modelo era uma cópia absolutamente mecânica.*

**RC:** E, carregada de referências europeias.

**AM:** *Sim, e de tal modo que se configurou como uma invasão cultural do neoclássico. Nós tínhamos um barroco florescente e de repente ele é cortado pelo neoclássico e é nesse momento que se desenvolve um preconceito contra o barroco, que passou a ser considerado o kitsch da época. O neoclássico levou a uma distinção social, a uma distinção da arte. O artista neoclássico frequentava a corte. Foi uma invasão muito dura, muito profunda e é aí que o Theodoro Braga é, organicamente, contra. É interessante perceber que o próprio Theodoro Braga inicia o processo antropofágico no campo da arte, ele trabalha com um modelo europeu, de base europeia, a partir de motivos, temas da flora e fauna brasileiras. Ele já estabelece*

*essa hibridização do local com o global.*

**RC:** Theodoro Braga é o personagem, da primeira parte do livro, com maior destaque. Ele escrevia muito, havia muito material e a Escola Brasileira de Arte tem relações com ele.

**AM:** *Completamente. A criadora da Escola Brasileira de Arte convida o Theodoro Braga para trabalhar e ele se muda do Rio de Janeiro para São Paulo onde funcionava a escola. Durante a pesquisa eu não consegui determinar a data em que ele vem exatamente para São Paulo, porque em alguns artigos ele escreve que 'em viagens a São Paulo', mas não se sabe se ele já estava morando ou apenas de passagem. Quando ele escreve sobre as Escolas Profissionais, por exemplo, é outro momento que não descobri se ele já morava ou não em São Paulo.*

**RC:** Quando você comentou sobre fazer um livro sem a pressão da academia, sem a pressão de prazos, sem a pressão de ser a escrita de uma dissertação ou tese, percebo que isto também transparece na linguagem. Você, como pesquisadora, quando está com uma dúvida deixa seu leitor saber dessa dúvida, fica claro, em determinados momentos do livro quando, por exemplo, você menciona a dúvida sobre as datas em que Theodoro Braga passa a residir em São Paulo. Você mostra que não é tão simples reconstituir um percurso de uma personagem.

**AM:** *Sobre Theodoro Braga já existe uma tese de doutorado, mas eu acredito que precisa de muito mais. Theodoro Braga é uma figura que precisa de muitos estudos, no campo de design em que os estudantes não têm noção do que foi o trabalho do Theodoro Braga. Entre as pesquisas sobre o Theodoro Braga, o ponto de vista menos interessante é o dele como artista, por que, como artista ele era um bom paisagista, tem a obra prima dele que é o nascimento da cidade de Belém, que é uma obra magistral, mas conservadora. Eu acredito que as duas grandes áreas de atuação dele são o design e o ensino da arte. Falta muita coisa sobre ele nessas áreas, dei apenas uma pincelada, sei que esta é a minha função, assumi para mim mesma que a minha função é mapear e os outros pesquisadores se aprofundam. Mapeio, deixo minhas dúvidas e acho uma maravilha quando alguém se interessa e estuda essas figuras.*

**RC:** Desde o seu mestrado você vem traçando um panorama do ensino de artes no Brasil e uma questão presente neste livro, com mais força que nos anteriores, é a

revelação do pensamento do pesquisador da história que é o que eu apontava sobre você deixar entrever as fontes, deixar transparecer os conflitos, por exemplo, quando as datas não batem, e, também, outra coisa que observei foi você revelar ao final de cada parte do livro a bibliografia, os documentos e os acervos consultados para aquele determinado assunto. Eu acredito que isso ajuda muito no estímulo ao pensamento histórico, é algo que identifico no seu percurso como educadora, o desejo, o prazer e a vontade por tecer história.

**AM:** *E eu também não esgotei o meu desejo de ir adiante. O desejo de continuar o trabalho. Agora, estou com muita vontade de mudar, um pouco, a perspectiva dos estudos. Desejo trabalhar com temas, por exemplo, o que os artistas que ensinavam pensavam sobre arte? É algo bem difícil, considerando que raramente esses artistas escreviam. Isso é uma coisa que me interessa. Outro tema é a participação das mulheres no contexto do ensino da arte, da mediação em museus, etc. Tem muitas mulheres que ficaram de fora da história, eu, por exemplo, convivi com uma jornalista extraordinária que foi a Yvonne Jean, em Brasília. Ela foi quem me deu toda força para fazer a Escolinha de Arte de Brasília.*

**RC:** Sua experiência confirma o que é fazer história, porque a história é sempre contada a partir de um ponto de vista. Ao fazer história estamos sempre nos pautando em escolhas, em seleções, e esta tessitura, especialmente neste livro, fica mais evidente. Você deixa claro para o leitor que as escolhas são suas, que o realce dado é porque você se interessa por aquela questão. Você atribui importância ao assunto. Então, é sobre essa responsabilidade que gostaria também de conversar com você, a responsabilidade de fazer história, dentro dessa perspectiva que hoje assumimos, do campo da historiografia, da implicação do pesquisador e do historiador com seu objeto de estudo.

**AM:** *Isso me pesou bastante, eu repito muito em todo o livro que história é interpretação. Eu tive um grande dilema durante a escrita sobre se colocava ou não a cronologia. Depois de certo tempo, quando começo a fazer as escolhas do que entraria no livro e o que não entraria, pensando em como encadear uma coisa com a outra, eu fiz a cronologia. Estabeleci a cronologia e decidi o que colocava ou não. O pensamento mais comum é aquele que toma uma cronologia como uma coisa imutável, é aquele pensamento que se apoia em apenas uma interpretação, de quem está vendo o tempo e os acontecimentos, não é? Nesse sentido, me ajudou muito*

*a leitura do Thierry de Duve<sup>6</sup>, quando ele traz a imagem das placas tectônicas. Nós convivemos hoje com coisas anteriores, o modernismo, por exemplo, quero dizer, as histórias são como placas tectônicas onde os abalos são constantes fazendo-as se misturarem. Para mim foi muito difícil usar a cronologia. Parecia uma incoerência com o livro inteiro, que era explicitamente interpretação, difusão de uma fonte documental como é o jornal e terminei por colocar a cronologia, como a vejo, esperando que as pessoas a transformem.*

**RC:** Essa cronologia que você está falando é a periodização, que está no primeiro capítulo?

**AM:** *É. Isso mesmo.*

**RC:** Quando eu li o primeiro capítulo, ficou evidente que essa periodização é a sua periodização.

**AM:** *É minha. Não quero impô-la a ninguém.*

**RC:** Não me refiro a questão da imposição, ela é sua porque ela revela o seu percurso na história.

**AM:** *Essa periodização nesse livro equivale àquela comparação que eu fiz no livro sobre o John Dewey sobre a Educação geral e o Ensino de Arte, na cronologia da dependência. Isso me ajudou muito a escrever aquele livro, me ajudou a entender as diferentes recepções do John Dewey em vários países e no Brasil também.*

**RC:** Ao ressaltar esses períodos - a Virada Industrial e os inícios do Século XX, a Virada Modernista que você divide em duas fases, a primeira de 1920 a 1950 e a segunda de 1960 até 1970, a Virada Pós-Moderna de 1980 a 1990 e a Virada Educacional que estamos imersos hoje - percebe-se relações com os movimentos artísticos, porém esta periodização tem uma relação muito forte com o seu próprio percurso também, com como você vivenciou essas questões nesses períodos. Na minha leitura, quando eu procurei me identificar com essa periodização, eu não consegui me situar em alguns períodos. A primeira virada modernista chega para mim nos anos de 1960, enquanto você vive a mesma virada anteriormente, ou seja, você está em um centro de formações que faz com que você identifique esses períodos exatamente nessas datas. Você fala, a partir do Thierry de Duve, das

---

6 Thierry de Duve. *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*. Chapecó: Argos, 2012.

permanências e de como as coisas se misturam e aí, se queremos nos encontrar nessa periodização temos que nos flexibilizar para nos encontrarmos nela.

**AM:** *Você está certa. A década de 1960, por exemplo, eu periodizo a partir de uma experiência que eu vivi de muita ênfase em linguagem específica na Universidade de Brasília. Em 1965, na Universidade de Brasília já se lutava por uma linguagem específica. Em São Paulo a luta ocorre depois, quando entram as artes na ECA, na década de 1970.*

**RC:** Exatamente. Como você estava transitando, então é uma periodização a partir da história de Ana Mae Barbosa. Nós vamos tentando entender a história, mas uma história a partir da identificação de quem está narrando.

**AM:** *É verdade. Eu pensei bem e percebi que eu já vivia isso em 1960, então, não dava para excluir. Mesmo tendo sido uma experiência apenas, mas não dava para excluir, tive que jogar no tempo.*

**RC:** No livro fica muito claro este eixo norteador, você deixa evidente e faz considerações sobre a interpretação da história. Aliás este primeiro capítulo se chama “contexto e sistematização”, contexto de quem viveu e agora narra sistematizando.

**AM:** *Agora, me deixe fazer uma pergunta: a leitura é agradável? Eu queria que fosse uma leitura fluida, agradável. Eu não queria um livro de história acadêmico, mas uma leitura agradável para alunos de graduação, não apenas para alunos de pós-graduação.*

**RC:** Sim, muito agradável. E, acredito que, como você trouxe as fontes, muitos textos de jornais da época, esse material e as imagens também ...

**AM:** *Imagens são poucas, encontrei poucas, nessa época não tinham boas imagens, são imagens de jornais, não era uma época de imagens coloridas nos jornais. Mas tem imagens coloridas das Escuelas de Pintura al Aire Libre, tem da peruana.*

**RC:** Sim, da Elena Izcue e tem imagens de Best Maugard, nessa parte do livro as imagens são muito importantes.

**AM:** *Pois é, essa mulher precisa ser estudada aprofundadamente, mas eu não tive como ir ao Peru para pesquisar novamente, só fui ao Peru uma vez e foi quando lá descobri sobre ela e ficaram buracos negros e eu não pude voltar ao Peru, precisava ter voltado e não pude, só voltei depois do livro entregue a editora.*

**RC:** O que eu falava a respeito da sua pergunta sobre o livro ser agradável de ser lido, reafirmo que ele é agradável. Há o contato direto com os textos da época, com textos dos personagens que estavam construindo essa história que você dá realce e acredito que esse material pode nos ajudar, enquanto professores que formam outros professores, pode funcionar como material para aula também. Levar esse material para sala de aula para que os jovens leiam os textos originais junto conosco e possam fazer interpretações desses textos. Para entender as épocas a partir dos textos das épocas. Não só a partir do que Ana Mae está falando, mas a partir, por exemplo, do que Theodoro Braga disse, do que Edgar Sussekind de Mendonça escreveu.

**AM:** *Eu desejo muito que alguém se interesse a estudar o Edgar Sussekind, que faça uma boa pesquisa sobre ele, uma pesquisa aprofundada porque é um personagem muito interessante.*

**Sidiney:** Falando ainda sobre personagens, a ausência de um, dado o recorte da pesquisa, provoca a pergunta: você escolheu não incluir Anísio Teixeira, no contexto educacional do Estado Novo? Sei da existência de um capítulo sobre o Anísio Teixeira no livro sobre a influência de John Dewey no ensino de arte no Brasil, mas em algum momento você pensou em trazer esse personagem nesse novo livro, já que se trata de uma continuidade de suas pesquisas de mestrado e doutorado?

**AM:** *Eu pensei, mas decidi não trazer. Não pensei pelo viés do leitor, dessa vez dei preferência a minha sensação. Eu não vou me repetir, já escrevi sobre o Anísio Teixeira não vou repetir. A história que eu venho fazendo, ela foi alimentada, eu escolho um núcleo e aí esse personagem já foi no núcleo do John Dewey. Agora eu repetir na Escola Nova não me deixaria feliz. Muito embora, tenham pesquisas posteriores lançando outras raízes, outros braços acerca do pensamento do Anísio Teixeira em relação ao ensino de arte, mas eu preferi continuar com o Anísio Teixeira naquele livro, deixa lá. Sei que irão ler e dizer: está faltando o Anísio Teixeira, você tem toda razão, ele foi figura principal, eu apenas toco no nome dele no livro dizendo que ele deu continuidade ao trabalho do Fernando Azevedo, aliás, um trabalho muito bom, de maneira muito respeitosa.*

**RC:** Mas você sentiu a necessidade de incluir o John Dewey, com o texto sobre a ideia de técnica uma questão específica que não sei se você encontrou depois.

**AM:** *Foi depois. Isso mesmo, eu poderia até completar o do Anísio Teixeira, mas*

*naquele momento eu não havia organizado, ainda, as minhas mais recentes descobertas sobre ele. No caso do John Dewey eu vinha aguardando o momento para publicar esse texto que está no livro há muito tempo. Eu descobri esse texto em março de 2002, na verdade dois textos, na Universidade de Miami. Um deles eu publiquei em revisão do livro John Dewey e o outro eu guardei, decidi por não publicar os dois naquele momento. Esse segundo texto é muito interessante, ao colocar a palavra tecnologia no lugar de técnica vai responder, também, ao momento de hoje da linguagem digital, tecnológica, das ideias da criação e fui guardando para outro momento. E, no fim, estava mesmo guardando era para este livro.*

**RC:** E no livro o texto entrou muito bem, na terceira parte em que você trata da formação modernista dos professores de artes no Brasil, com as referências dos EUA com o Teachers College, da Inglaterra com a Marion Richardson...

**AM:** *Aí também podem dizer que está faltando o Instituto Jean Jacques Rousseau, mas eu já havia estudado e escrito sobre ele no livro do John Dewey. Eu vejo meu trabalho com história meio fragmentado. Eu escolho núcleos de onde saem outros temas e o que resulta é fragmentação. Estudo Anísio Teixeira e Instituto Jean Jacques Rousseau em um livro e em outro, que trato de Escola Nova já não trago o Anísio Teixeira, me refiro apenas, mas não retorno com análises sobre os mesmos personagens. Aliás, tenho uma entrevista maravilhosa com o filho da Helena Antipoff, mas não encontrei para usar. Eu sofro um problema de desorganização. Todos os arquivos estão em caixas, eu retiro algo de uma caixa, mas não devolvo para a mesma (risos). Imagine, são mais de trinta caixas, então já viu, até encontrar algo que eu retirei e não retornei para mesma caixa vai tempo.*

**RC:** Você falou em caixas e me remeteu para a questão do tempo que você fala na apresentação do livro. Você fala em dez anos de pesquisa e no início da conversa você falou que são muito mais de dez anos, pois é uma pesquisa de longo percurso e quando fala sobre as caixas eu vejo que a pesquisa histórica também precisa de um tempo para que possamos conseguir tecer as relações, para encontrar os fios, para amadurecimento durante a tessitura dessa história.

**AM:** *É verdade. Eu demorei a colocar na forma de livro, mas para mim foi algo muito interessante, tem muita coisa em Educação que foram esclarecendo, muitos pontos nebulosos. Uma coisa com que eu me debatia, por exemplo, era essa rejeição tão grande dos educadores de Pedagogia, da década de 1960, quando se iniciam as*

*pós-graduações em Pedagogia, em Educação, 1960 e 1970, contra o John Dewey e contra Anísio Teixeira. Eu procurava responder essa questão e não conseguia, até encontrar um artigo de uma professora mostrando que era um problema relacionado à reação dos católicos. A Educação era dominada pelos católicos no Brasil e, de repente, você tem a Escola Nova que quer alijar a religião presente na escola, defendendo a escola laica. Eu nunca imaginei que o Fernando de Azevedo tivesse sido tão perseguido quanto foi. Ele foi muito perseguido em São Paulo, pelos grupos católicos por causa da ideia de escola laica. Por que Lourenço Filho é muito mais badalado do que Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira? Por quê? Ele negociou. Aceitou rapidamente a ideia de religião presente nas escolas em São Paulo. Após a ditadura de 1964, até então, Lourenço Filho era a grande figura, com a ditadura de 1964 algumas questões foram iluminadas acerca do Estado Novo e aí se passou também a rejeição do Lourenço Filho. O que eu também acho uma injustiça histórica. Ele fez muitas negociações, mas também fez coisas muito importantes, em São Paulo, por exemplo, a Reforma Educacional paulista foi paulatina, muito menos chocante que a Reforma realizado no Rio de Janeiro, essa foi dura, a mineira também foi muito dura, teve um marketing enorme, uma Reforma que eu também não entendia. Por que Francisco Campos, uma pessoa de direita estava à frente do Estado Novo que faz a Constituição mais dura do Brasil, atuando também em 1964, como é que ele fez aquela Reforma em Minas Gerais? Tentava entender, descobrir como é que ele fez aquela Reforma. Como era possível? Não cabia na minha cabeça. Até descobrir por uma carta, uma simples carta de uma menina de vinte e poucos anos, que estudava no Teachers College em que ela da a entender que a Reforma foi feita por Antonio Carlos o governador, a Reforma era do governador, que era um democrata e que saiu da política logo que o Estado Novo se instalou no país. Ele afirmava não conseguir conviver com nenhum tipo de ditadura e decidiu por sair do campo da política. Assim podemos entender quem fez a Reforma de Minas Gerais. Agora, na história, como quem teve poder posterior foi o Francisco Campos, a Reforma passou a ser escrita como Reforma Francisco Campos.*

**RC:** São exemplos do quanto a história precisa de maturação. Precisa ser constantemente revista. Em determinado momento se atribui determinadas justificativas...

**AM:** Baseada em pesquisas de outras pessoas. No caso da carta, esta foi descoberta na pesquisa da Roberta Maira de Melo Araújo sobre a Benedicta Valladares Ribeiro.

**RC:** Redesenhando o desenho, título do seu livro traz também o seu atual olhar, muito forte, para a questão do design.

**AM:** *Sim, que não teria antes se eu não estivesse tão envolvida com o design como estou hoje. Esse envolvimento me fez reler o meu livro Arte-Educação no Brasil: das origens ao modernismo, com outros olhos. Na realidade a Escola de Belas Artes influencia durante muitos e muitos anos a escola particular de meninas e meninos, mas a escola pública é, logo cedo, influenciada pelos princípios do design, ela se separa da Escola de Belas Artes e, isso é muito interessante, acredito que é um ganho na educação brasileira. Não um ganho, exatamente, por ter se estendido por longos anos, até 1981, eu lembro, pois durante uma pesquisa peguei um livro didático que trazia as mesmas coisas que o projeto do Rui Barbosa. Então, o desenho na concepção da educação para o trabalho se estendeu excessivamente. Mas, naquele momento a influência foi boa, eu acredito que quem melhor se beneficiou nessa virada com os princípios do design foram as artes gráficas. O Brasil sempre teve boas artes gráficas, coisas interessantíssimas. Recentemente examinei uma tese sobre os catálogos de arte da década de 1950 e esses catálogos eram interessantíssimos. Tínhamos um trabalho muito importante e interessante de artes gráficas, porque logo cedo, se teve na escola algo de artes gráficas que depois era aprofundado nas escolas profissionais, então, tivemos uma boa base.*

**RC:** A distinção que vamos encontrar desde o século XIX, entre as Belas Artes e as artes e ofícios, no Brasil. Artes e ofícios que atualmente reconhecemos nas escolas técnicas estaduais e federais e que levam aos cursos de design a nível técnico. Há uma grande ênfase no design neste livro, e minha questão agora é: qual a relação dessa história presente no livro com o campo da arte, qual a relação desses personagens trazidos aqui e o campo da arte?

**AM:** *Há uma enorme relação. O nacionalismo o que era? Na arte o que é que nós tínhamos? O indianismo. Tanto no México como no Peru e no Brasil era o indianismo que estava na moda. Vindo durante o grande período dessa coisa da cópia, baseada no que? No problema do Realismo. A arte era realista. Os ofícios modificam, um pouco, afastam, mas ao mesmo tempo reaproximam da arte, dos movimentos de arte. As artes e ofícios puxam muito mais para as necessidades locais. No Brasil o que se precisava? Vamos produzir excelentes operários, trabalhadores para responder a necessidade do presente, se era no campo da indústria de ferro*

*batido, vamos produzir profissionais para esse campo. Mas, ao mesmo tempo, se aproximava da arte, então vem o art nouveau, com um estilo que apontava uma direção. Theodoro Braga faz campanha para que esse art nouveau seja baseado em flora e fauna brasileiras. Há sempre um referencial de arte, inclusive, de arte internacional. Sempre há uma referência acompanhando.*

**RC:** As coisas se articulam, não estão separadas, não estão desvinculadas. Uma preocupação minha e de quem mais está em sala de aula, lidando com jovens professores, futuros professores e lidando com formação, tanto inicial como formação contínua, e esse livro traz muitas contribuições, o que você poderia acrescentar sobre a questão de como podemos estimular mais o pensamento histórico, que nos falta no Brasil, esse cultivo da memória, da história. Como trazer essas questões para a sala de aula?

**AM:** *Rejane, você faz isso muito bem em sala de aula. Eu conheço alguns dos seus alunos e sei como você vem fazendo isso. Fazendo com que eles analisem a maneira como aprenderam. Como é que eles chegaram a universidade para cursar arte. Você faz com que eles, recuperando sua própria história e, através dela, relacionem aos acontecimentos do país, das mudanças políticas que levam as mudanças educacionais. Eu vejo que você faz isso magnificamente bem. Seus alunos, todos, tem respeito pela história e sabem que ela pode explicar algo do presente. Eu vejo isso em seus alunos. A pergunta: Onde começou? É uma pergunta que você sempre procura fazer para que seus alunos busquem analisar e responder questões. Onde começou essa prática de desenho pedagógico? Onde começou essa mania de polivalência? Importante analisar juntos e buscar as respostas. Eu acredito que a chave é essa: saber onde começa tudo, os problemas que temos hoje onde se iniciaram? E nossos grandes ganhos onde começaram? Esse é o caminho. Para se entender o hoje é preciso voltar, é preciso das origens, do passado. Eu fui muito combatida com essa mania de história, pelos meus próprios amigos e pelo meu mentor, um dos meus mentores, que nunca foi meu professor, mas o considero um dos meus mentores, o Elliot Eisner. Ele praticamente dizia: para quê essa mania de história? Você tem uma mania de história Ana Mae, você deveria estar preocupada com as mudanças que podem ser feitas na Arte/Educação, agora, ele próprio tinha...*

**RC:** Ele próprio diz em seu livro que o professor que não pensa de onde vem as suas práticas, não tem a consciência de que pode estar reproduzindo modelos.

**AM:** *Ele dizia para me cutucar. Ele achava que eu tinha mais vocação para o metodológico. Ele me disse isso várias vezes. Outra pessoa a me dizer isso foi o Michael Parsons. Eu fui para a Universidade de Ohio dar aulas e ele me deu lugar em seu próprio office, até me incomodava muito quando iam os orientandos dele e eu lá na sala trabalhando e os orientandos discutindo seus trabalhos. Quando podia eu me levantava e saía, mas às vezes eu estava em meio às coisas que fazia e, eu tinha prazo para terminar. Ele me dizia: você está perdendo tempo, ninguém dá bola para história e eu dizia: ninguém dá, mas eu dou. (risos). Eu disse a ele que me interessava pela história que pode explicar muitas coisas do presente, aí ele entendeu.*

**Sidiney:** Ana Mae, você falou do Elliot Eisner, que via você mais para o campo metodológico. Não é necessário para pensar o metodológico essa consciência histórica?

**AM:** *Claro. Eu também acredito nisso. Ele dizia mesmo para me cutucar.*

**Sidiney:** Há de se ter consciência sobre que metodologia estamos reproduzindo em sala de aula, sabendo onde ela começa, sabendo no quanto ela se transformou ao longo dos anos e de como nos apropriamos dessa metodologia.

**AM:** *É algo muito interessante em pesquisa histórica, o quanto as coisas acontecem a partir da atração das coisas. No caso da pesquisa sobre o Edgar Sussekind de Mendonça, que eu fiquei perdida durante um bom tempo, procurando informações sobre ele. De repente o Sidiney me mostra um esboço de um livro sobre a Escolinha de Arte do Brasil, em que o Augusto Rodrigues diz muito claramente que quando ele começou a Escolinha uma das principais fontes de leitura era o livro sobre desenho do Sussekind de Mendonça, ou seja, tanto tempo depois descobri essa influência. Sobre a Marion Richardson a mesma coisa, também lendo arquivos da Escolinha, descobri um texto que todos que fizeram o Curso Intensivo de Arte na Educação (CIAE) leram, era um texto sobre ela, escrito pelo Betâmio de Almeida. Circulava uma apostila sobre ela no CIAE. Sem querer, caem essas pérolas em nossas mãos. Essas duas foram interessantíssimas. Eu pensava, será que no Rio de Janeiro, um cara que era proeminente naquela cidade, não tem nada sobre ele, aí veio o Sidiney e trouxe esse texto. Ele era de uma família importante, hoje tem os diários do pai ou do irmão dele, não lembro. Ele era jurista e escrevia um diário que virou tese na UFRJ. Um diário sobre a vida, sobre os acontecimentos diários no Brasil. Andei muito para tentar conseguir um livro sobre a mulher do Sussekind, esse livro está esgotado e não conseguia por nada. Fui examinar uma tese no Rio de Janeiro e a pessoa que*

*estava apresentando o trabalho me disse, ao me ouvir falar dessa procura, que tinha o livro e que me enviaria. A mulher do Sussekind é outra figura extraordinária na educação brasileira e no ensino da arte também. A escola que ela teve, em determinado momento, se chamava Escola ao ar livre. Eu tenho a impressão que ela deve ter tido contato com as Escuelas de Arte ao Aire Libre, do México, Mário de Andrade tinha acesso as Escuelas, Cecília Meireles também, acredito que ela também teve. Cecília Meireles é algo muito curioso, com tantas coisas publicadas sobre ela, são vários volumes da obra dela, coletadas pelo pessoal da Academia Brasileira de Letras, mas nada publicado sobre ensino do cinema, do desenho, tudo isso ficou de fora das obras completas dela que, era o que estava em jornal. Toda a obra dela, de jornal, foi publicada na página em que ela escrevia, eu peguei as entrevistas feitas com ela.*

**RC:** O caso de Cecilia Meireles tem relação com o caso do Mário de Andrade, ou seja, se estabelece o perfil daquele intelectual e se relaciona esse perfil a determinadas produções deles, naquelas áreas mais importantes e, como a preocupação com a educação é sempre...

**AM:** Considerada menos importante.

**RC:** Isso.

**AM:** A Cecília Meireles era uma batalhadora. É uma coisa impressionante a produção daquela mulher. Agora, Aloísio Magalhães colocou na cédula além da imagem de Cecília Meireles o desenho feito por ela, um desenho de uma criança lendo, na cédula de cem cruzados novos, que ele desenhou. Uma cédula linda. E eu acho que é a única que nós temos com a imagem de uma mulher, não é? Personagem mesmo, da história, apenas ela.

**RC:** São muitas histórias, há mais livros de história por aí?

**AM:** Agora estou tentando formular o próximo a partir de três temas, dois que eu falei: que é o ponto de vista do artista sobre o ensino de arte, a defesa da Arte/Educação feita por mulheres e quero também escrever sobre criatividade. Esse problema da criatividade que retorna tão forte agora. Desejo saber se era diferente a criatividade que se falava em São Paulo, principalmente, da criatividade da Escolinha de Arte do Rio de Janeiro. Eu acredito que era diferente, mas preciso descobrir essas diferenças. Vamos ver o que eu vou encontrar.