

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

NÚBIA SUELY CANEJO SAMPAIO

**Circularidades de saberes nas práticas
do professor-artista Afrânio Pessoa**

Teresina
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

NÚBIA SUELY CANEJO SAMPAIO

Circularidades de saberes nas práticas do professor-artista
Afrânio Pessoa

Teresina
2025

NÚBIA SUELY CANEJO SAMPAIO

**Circularidades de saberes nas práticas do professor-artista
Afrânio Pessoa**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, do Centro de Ciências da Educação, da Universidade Federal do Piauí, como requisito para obtenção do Título de Doutora em Educação.

Linha de Pesquisa: Formação Docente e Prática Educativa

Orientadora: Profa. Dra. Antonia Dalva França-Carvalho.

Teresina

2025

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Divisão de Representação da Informação

S192c

Sampaio, Núbia Suely Canejo.

Circularidades de saberes nas práticas do professor-artista
Afrânio Pessoa / Núbia Suely Canejo Sampaio. -- 2025.
199 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de
Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em
Educação, Teresina, 2025.

“Orientadora: Profa. Dra. Antonia Dalva França-Carvalho”.

1. Circularidade de Saberes. 2. Professor-Artista. 3. Práticas do
Professor-Artista. 4. Pessoa, Afrânio. I. França-Carvalho, Antonia
Dalva. II. Título.

CDD 371.12

Bibliotecária: Francisca das Chagas Dias Leite – CRB3/1004

NÚBIA SUELY CANEJO SAMPAIO

CIRCULARIDADES DE SABERES NAS PRÁTICAS DO PROFESSOR-ARTISTA
AFRÂNIO PESSOA

Tese de Doutorado em Educação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED), da Universidade Federal do Piauí (UFPI), na linha de pesquisa Formação de Professores e Práticas da Docência, como requisito para obtenção do título de Doutora em Educação.


Orientadora: Profa. Dra. Antonia Dalva França-Carvalho

Aprovado em: 28 de fevereiro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 ANTONIA DALVA FRANÇA CARVALHO
Data: 08/06/2025 13:07:28-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Antonia Dalva França Carvalho
(PPGEEd/UEFS - Presidente)

Documento assinado digitalmente
 MARIA DA GLORIA CARVALHO MOURA
Data: 15/05/2025 15:49:30-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Maria da Gloria Carvalho Moura
(PPGEEd/UFPI - Titular Interno I)

Documento assinado digitalmente
 EDUARDO MONTEIRO GONZAGA DO MONTE
Data: 14/05/2025 10:49:31-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monte
(PPGEEd/UFPI - Titular Interno I)

Assinado por: Joaquim Luis Medeiros Alcoforado
Num. de identificação: 07341078
Data: 2025.05.13 12:58:43+01'00'

Prof. Dr. Joaquim Luis Medeiros Alcoforado
(Universidade de Coimbra - Titular Externo I)

Documento assinado digitalmente
 ANDREZZA MARIA BATISTA DO NASCIMENTO TAVARES
Data: 11/05/2025 11:48:58-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Andrezza Maria Batista do Nascimento Tavares
(IFRN - Titular Externo I)

*Ao querido professor-artista Afrânio Pessoa
(in memoriam)
pela valiosa contribuição
para o curso de
Licenciatura Plena em Educação Artística,
hoje, Licenciatura em Artes Visuais.
E, pela relevante produção artística,
legado inestimável ao patrimônio cultural
e à história da arte piauiense.*

AGRADECIMENTOS

Sou grata à Deus, que me permitiu essa conquista e aos benfeitores espirituais que Ele colocou em meu caminho, para me ajudar a seguir e a vencer!

Gratidão especial à minha querida orientadora, Professora e Pós-doutora em educação, Antonia Dalva França Carvalho, por acreditar em minha proposta de estudo, por sua valiosa contribuição em minha trajetória formativa, pela partilha de conhecimento, incentivo, apoio, orientação e afeto, sem os quais, eu não conseguiria chegar até aqui. Agradeço igualmente, aos membros da Banca Avaliadora: Prof. Dr. Joaquim Luis Medeiros Alcoforado; Profa. Dra. Andrezza Maria Batista do Nascimento Tavares; Profa. Dra. Maria da Gloria Carvalho Moura e Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti, pela relevante colaboração para a construção desta tese.

Minha gratidão se estende, de modo singular, à família Nipeppiana (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa em Educação e Epistemologia da Prática Profissional), na qual o apoio mútuo, as afetividades e os laços de amizade que ficarão para sempre, foram pontos fortes para o meu crescimento pessoal, profissional e como pesquisadora.

Sou imensamente grata à Maria de Fátima Martins Dias, pelo carinho, confiança e disponibilização de informações, materiais e fotografias de grande valor afetivo sobre as memórias do professor-artista Afrânio Pessoa, sem os quais esta pesquisa não seria possível. Agradeço, igualmente, à Conceição Carvalho pelos registros fotográficos, carinhosamente cedidos, para a composição deste trabalho.

Aos participantes desta pesquisa - Espiralar, Texturado, Colorístico e Afeto, meus agradecimentos pela essencial contribuição das entrevistas e das narrativas visuais, fundamentais para a construção desta tese.

Aos meus amigos do Departamento de Artes, Pollyanna Coêlho, Lucia Couto e Odailton Aragão, pelo carinho, cuidado, generosidade e companheirismo.

Por fim, e não menos importante, agradeço aos meus pais, José Canejo (*in memoriam*) e Noemia Roza, e, à toda minha família, pela compreensão, apoio e cuidado que recebi durante o doutorado. Gratidão especial à cada uma das minhas irmãs Noejane, Nubiene e Nigéria. Somos um quarteto fantástico! Sou grata ao meu filho, Vítor Canejo, meu amor, por ele existir em minha vida.

SAMPAIO, Núbia Suely Canejo. **CIRCULARIDADES DE SABERES NAS PRÁTICAS DO PROFESSOR-ARTISTA AFRÂNIO PESSOA**. Tese (Doutorado em Educação). 199f. Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, 2025.

RESUMO

Por mais de vinte anos, entre 1979 e 2000, Afrânio Pessoa Castelo Branco foi professor da Universidade Federal do Piauí, no curso de Licenciatura Plena em Educação Artística, substituído em 2008, pela Licenciatura em Artes Visuais. Sua formação acadêmica, contudo, não ocorreu no campo da docência, e sim, por meio do Bacharelado em Pintura realizado na Escola Nacional de Belas Artes, finalizado com mérito, através do prêmio Medalha de Ouro. Apesar de parecer contraditório, um artista atuar como professor de uma licenciatura, neste contexto, isso não é verdade, pois Afrânio Pessoa ministrou disciplinas específicas do seu campo de formação, como Pintura e Composição. Essa conjuntura favoreceu para que ele desenvolvesse, simultaneamente, duas atuações profissionais: a docência e a artística. Como professor, promoveu o ensino de pintura sob diretrizes de técnicas artísticas inovadoras, cujas metodologias fugiam dos padrões tradicionais da época, particularmente, para o Piauí. Como artista, não foi diferente, introduziu o Expressionismo e as outras vanguardas no Estado, produziu diversos painéis para edifícios públicos, sempre abordando a cultura popular piauiense, em suas variadas expressões, e, conquistou reconhecimento da crítica, tendo participado de diversas exposições nacionais e internacionais, individual e coletivamente. Assim, na confluência bem-sucedida dessas duas trajetórias profissionais de Afrânio Pessoa, temos a constituição do professor-artista, cujas práticas articulam dois importantes campos – o dos saberes da docência e o dos saberes artísticos. Estes saberes foram reverberados nas práticas dos seus ex-discentes. Diante deste contexto, a pesquisa apresenta a seguinte questão: Como as circularidades de saberes se manifestam nas práticas de ex-discentes do professor-artista Afrânio Pessoa? Tem como objetivo, compreender como as circularidades de saberes se manifestam nas práticas de ex-discentes do professor-artista Afrânio Pessoa. O desenho metodológico é fundamentado na abordagem qualitativa, sob o viés da pesquisa narrativa. O estudo foi desenvolvido através da combinação de três instrumentos: entrevista narrativa, que resultou nas narrativas orais; obras pictóricas, que originaram as narrativas visuais; e, documentos. Os procedimentos de análise das narrativas orais e visuais ocorreram com base na hermenêutica, sendo uma adaptação aproximada da análise temática da entrevista narrativa, sendo a categorização, decorrente das unidades temáticas e construídas com base nos Territórios da Arte & Cultura. Os resultados apontam que as circularidades de saberes se manifestam na prática docente, quando da adoção de metodologias de ensino inspiradas no professor Afrânio Pessoa; na prática artística, pela adoção estilística e estética das produções afranianas. As circularidades promovidas pelas práticas do professor-artista Afrânio Pessoa impactaram diferentes gerações, influenciando a constituição de professores, artistas e professores-artistas no Piauí.

Palavras-chave: Circularidade de Saberes, Professor-Artista, Práticas do Professor-Artista, Afrânio Pessoa.

SAMPAIO, Núbia Suely Canejo. **CIRCULARITIES OF KNOWLEDGE IN THE PRACTICES OF TEACHER-ARTIST AFRÂNIO PESSOA.** Thesis (Doctorate in Education). 199f. Postgraduate Program in Education, Center for Educational Sciences, Federal University of Piauí, 2025.

ABSTRACT

For more than twenty years, between 1979 and 2000, Afrânio Pessoa Castelo Branco was a professor at the Federal University of Piauí, on the Full Degree in Artistic Education course, replaced in 2008 by the Degree in Visual Arts. His academic training, however, did not occur in the field of teaching, but rather through a Bachelor's degree in Painting completed at the National School of Fine Arts, completed with merit, through the Gold Medal award. Although it may seem contradictory for an artist to act as a teacher of a degree, in this context this is not true, as Afrânio Pessoa taught specific subjects in his field of training, such as Painting and Composition. This situation favored him to develop, simultaneously, two professional activities: teaching and artistic. As a teacher, he promoted the teaching of painting under the guidelines of innovative artistic techniques, whose methodologies deviated from the traditional standards of the time, particularly for Piauí. As an artist, he was no different, he introduced Expressionism and other avant-gardes in the State, produced several panels for public buildings, always addressing popular culture in Piauí, in its varied expressions, and gained critical recognition, having participated in several national and international, individually and collectively. Thus, in the successful confluence of these two professional trajectories of Afrânio Pessoa, we have the constitution of the teacher-artist, whose practices articulate two important fields – that of teaching knowledge and that of artistic knowledge. This knowledge was reflected in the practices of his former students. Given this context, the research presents the following question: How do circularities of knowledge manifest themselves in the practices of former students of professor-artist Afrânio Pessoa? Thus, it aims to understand how the circularities of knowledge manifest themselves in the practices of former students of the artist-teacher Afrânio Pessoa. The methodological design is based on a qualitative approach, under the bias of narrative research. The study was developed through the combination of three instruments: narrative interview, which resulted in oral narratives; pictorial works, which originated visual narratives; and, documents. The procedures for analyzing oral and visual narratives occurred based on an adaptation that is close to the thematic analysis model of the narrative interview, with categorization resulting from thematic units and constructed based on the Territories of Art & Culture. The results indicate that the circularities of knowledge manifest themselves in teaching practice, when adopting teaching methodologies inspired by professor Afrânio Pessoa; in artistic practice, through the stylistic and aesthetic adoption of Afranian productions. The circularities promoted by the practices of the teacher-artist Afrânio Pessoa impacted different generations, influencing the constitution of teachers, artists and teacher-artists in Piauí.

Keywords: Circularity of Knowledge, Teacher-Artist, Teacher-Artist Practices, Afrânio Pessoa.

SAMPAIO, Núbia Suely Canejo. **CIRCULARIDADES DEL CONOCIMIENTO EN LAS PRÁCTICAS DEL PROFESOR-ARTISTA AFRÂNIO PESSOA**. Tesis (Doctorado en Educación). 199 y siguientes. Programa de Posgrado en Educación, Centro de Ciencias de la Educación, Universidad Federal de Piauí, 2025.

RESUMEN

Durante más de veinte años, entre 1979 y 2000, Afrânio Pessoa Castelo Branco fue profesor en la Universidad Federal de Piauí, en la carrera de Licenciatura en Educación Artística, reemplazada en 2008 por la Licenciatura en Artes Visuales. Su formación académica, sin embargo, no se dio en el ámbito de la docencia, sino a través de una Licenciatura en Pintura cursada en la Escuela Nacional de Bellas Artes, culminada con mérito, mediante la condecoración Medalla de Oro. Si bien puede parecer contradictorio que un artista actúe como docente de una carrera, en este contexto esto no es cierto, ya que Afrânio Pessoa impartió materias específicas en su campo de formación, como Pintura y Composición. Esta situación le favoreció a desarrollar, simultáneamente, dos actividades profesionales: la docente y la artística. Como docente, impulsó la enseñanza de la pintura bajo los lineamientos de técnicas artísticas innovadoras, cuyas metodologías se desviaban de los estándares tradicionales de la época, particularmente para Piauí. Como artista, no fue diferente, introdujo el expresionismo y otras vanguardias en el Estado, realizó varios paneles para edificios públicos, abordando siempre la cultura popular en Piauí, en sus variadas expresiones, y obtuvo reconocimiento crítico, habiendo participado en varios congresos nacionales e internacional, individual y colectivamente. Así, en la exitosa confluencia de estas dos trayectorias profesionales de Afrânio Pessoa, tenemos la constitución del profesor-artista, cuyas prácticas articulan dos campos importantes: el de la enseñanza del conocimiento y el del conocimiento artístico. Este conocimiento se reflejó en las prácticas de sus antiguos alumnos. Ante este contexto, la investigación presenta la siguiente pregunta: ¿Cómo se manifiestan las circularidades del conocimiento en las prácticas de antiguos alumnos del profesor-artista Afrânio Pessoa? Así, se pretende comprender cómo las circularidades del conocimiento se manifiestan en las prácticas de antiguos alumnos del artista-profesor Afrânio Pessoa. El diseño metodológico se sustenta en un enfoque cualitativo, bajo el sesgo de la investigación narrativa. El estudio se desarrolló mediante la combinación de tres instrumentos: entrevista narrativa, que resultó en narrativas orales; obras pictóricas, que dieron origen a narrativas visuales; y, documentos. Los procedimientos de análisis de narrativas orales y visuales ocurrieron a partir de una adaptación cercana al modelo de análisis temático de la entrevista narrativa, con categorización resultante de unidades temáticas y construidas a partir de los Territorios de Arte y Cultura. Los resultados indican que las circularidades del conocimiento se manifiestan en la práctica docente, al adoptar metodologías de enseñanza inspiradas en el profesor Afrânio Pessoa; en la práctica artística, a través de la adopción estilística y estética de las producciones afranianas. Las circularidades promovidas por las prácticas del maestro-artista Afrânio Pessoa impactaron diferentes generaciones, influyendo en la constitución de profesores, artistas y docentes-artistas en Piauí.

Palabras clave: Circularidad del Conocimiento, Profesor-Artista, Prácticas Profesor-Artista, Afrânio Pessoa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-	Produções escultóricas do participante Texturado.....	31
Figura 2-	Processo poético contendo o suporte feito de placas de cerâmica em relevo (primeiro momento) e pintura sobre o suporte (segundo momento).....	35
Figura 3-	Pintura produzida pelo participante Texturado com detalhes ampliados.....	36
Figura 4-	Pintura produzida pelo participante Texturado com detalhes ampliados.....	38
Figura 5-	Variações de representação do corpo-cultura na produção artística de Colorístico.....	41
Figura 6-	Desenhos do participante Colorístico com representações do corpo-máquina.....	43
Figura 7-	Pinturas do participante Colorístico com representações do corpo-sensualidade.....	44
Figura 8-	Pinturas do participante Colorístico com tema religioso.....	44
Figura 9-	Pinturas do participante Colorístico com o tema paisagens do Piauí.....	47
Figura 10-	Pintura do Participante Colorístico, em dois momentos diferentes: pintura original e com posterior intervenção, realizada pelo próprio artista.....	48
Figura 11-	Pinturas do Participante Colorístico.....	49
Figura 12-	Técnicas artísticas desenvolvidas por Colorístico.....	50
Figura 13-	Trabalhos de Colorístico desenvolvidos em processos de criação híbridos.....	51
Figura 14-	Cartazes produzidos a partir de pinturas da participante Espiralar.....	54
Figura 15-	Detalhes de Cartazes produzidos a partir de pinturas da participante Espiralar.....	55
Figura 16-	Pinturas com temática religiosa da participante Espiralar.....	56
Figura 17-	Pinturas da participante Espiralar com temática de paisagem.....	57

Figura 18-	Pintura da participante Espiral - Frida, gênero retrato, acrílica sobre tela.....	58
Figura 19-	Pinturas da participante Espiral, com temática sobre o carnaval.....	59
Figura 20-	Detalhes de pinturas da participante Espiral, com temática sobre o carnaval.....	60
Figura 21-	Pinturas da participante Espiral com tema lendas.....	60
Figura 22-	Perfil dos Participantes da Pesquisa - Categoria I - Ex-discentes.....	61
Figura 23-	Perfil dos Participantes da Pesquisa - Categoria II – Família.....	62
Figura 24-	Ambientação das Entrevistas Narrativas.....	67
Figura 25-	Garrafas personalizadas entregues aos participantes da pesquisa após a realização das entrevistas.....	67
Figura 26-	Painel A Dança do Boi do Piauí, de Afrânio Pessoa, 1973 (narrativa visual).....	75
Figura 27-	Pintura do Participante Texturado (narrativa visual). Sem Título, 2024.....	76
Figura 28-	Pintura do Participante Colorístico. O Povo na Batalha do Jenipapo, 2023 (narrativa visual).....	76
Figura 29-	Pintura da Participante Espiral. Num-se-Pode, 2003 (narrativa visual).....	77
Figura 30-	Sala 452 (Ateliê de pintura) - <i>Lócus</i> das Entrevistas Narrativas.....	80
Figura 31-	Modelos escultóricos para estudo de desenho e pintura.....	80
Figura 32-	Territórios de análise das narrativas orais.....	88
Figura 33-	Processo de Triangulação.....	89
Figura 34-	Círculo hermenêutico do percurso analítico das narrativas orais.....	90
Figura 35-	Dimensões das narrativas visuais associadas aos territórios de análise.....	93
Figura 36-	Círculo hermenêutico do percurso analítico das narrativas visuais.....	94
Figura 37-	Momentos da Pesquisa	95
Figura 38-	Painel Sinfonia de Luz, 1973-1974, de Afrânio Pessoa.....	111
Figura 39-	Painel Vôo dos Pássaros, 1975, de Afrânio Pessoa.....	112
Figura 40-	Afrânio Pessoa pintando o painel Navio Gaiola, em 1985.....	112
Figura 41-	Síntese cartográfica da trajetória formativa de Afrânio Pessoa - Constituição do artista.....	113

Figura 42-	Síntese cartográfica da trajetória formativa de Afrânio Pessoa - Constituição do professor e do professor-artista.....	114
Figura 43-	Desenho a lápis de cor realizado por Afrânio Pessoa em 1942.....	116
Figura 44-	Presépio natalino produzido por Afrânio Pessoa em 1998, em seu ateliê.....	117
Figura 45-	Pinturas de Afrânio Pessoa.....	119
Figura 46-	Detalhes da Pintura "Cabeça de Cuia" de Afrânio Pessoa, no painel da CEPISA.....	120
Figura 47-	Detalhes da Pintura Nossa Senhora do Carmo, de Afrânio Pessoa, 2002.....	122
Figura 48-	Detalhes da pintura Mulher no espelho, de Afrânio Pessoa, 2002.....	123
Figura 49-	Professor Afrânio Pessoa ministrando aula de Pintura ao ar livre (no estacionamento do CCE/UFPI).....	131
Figura 50-	Professor Afrânio Pessoa ao lado de uma aluna, no ateliê do Departamento de Artes/UFPI, demonstrando técnica de pintura.....	132
Figura 51-	Afrânio Pessoa nos ambientes de trabalho do professor-artista – sala de aula e em seu ateliê	138
Figura 52-	Narrativas visuais (pinturas) analisadas no território forma-conteúdo..	152
Figura 53-	Recortes da dimensão linha nas narrativas visuais	156
Figura 54-	Recortes da dimensão forma nas narrativas visuais	157
Figura 55-	Recortes da dimensão textura nas narrativas visuais	158
Figura 56-	Recortes da dimensão cor nas narrativas visuais	159
Figura 57-	Cartaz produzido a partir de pintura do participante Colorístico	198
Figura 58-	Cartaz produzido a partir de pintura do participante Colorístico	199

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Análise das narrativas orais - Território processo de criação.....	141
Quadro 2 - Análise das narrativas orais - Território materialidade.....	146
Quadro 3 - Análise das narrativas orais - Território forma-conteúdo.....	149
Quadro 4 - Análise das narrativas orais - Território patrimônio cultural.....	162
Quadro 5 - Análise das narrativas orais - Território conexões transdisciplinares.	165
Quadro 6 - Análise das narrativas orais - Território professor, artista, professor- artista	171

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

ALEPI – Assembleia Legislativa do Piauí

BEP – Banco do Estado do Piauí

CAU-PI – Conselho de Arquitetura do Piauí

CEPISA – Centrais Elétricas do Piauí

DEA – Departamento de Artes

EN – Entrevista Narrativa

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

FCMC – Fundação Cultural Monsenhor Chaves

FUFPI – Fundação Universidade Federal do Piauí

IES – Instituição de Ensino Superior

IFRN – Instituto Federal do Rio Grande do Norte

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TJ-PI – Tribunal de Justiça do Estado do Piauí

UFPI – Universidade Federal do Piauí

SUMÁRIO

PONTO DE PARTIDA DAS CIRCULARIDADES	15
1. CAMINHOS METODOLÓGICOS EM CIRCULARIDADES	23
1.1. ABORDAGEM QUALITATIVA	23
1.1.1. Pesquisa Narrativa	25
1.2. PARTICIPANTES DA PESQUISA	29
1.2.1. Texturado	30
1.2.2. Colorístico	39
1.2.3. Espiralar	53
1.2.4. Afeto	62
1.3. TÉCNICAS DE PRODUÇÃO E COLETA	63
1.3.1. Entrevista narrativa – narrativas orais	64
1.3.2. Narrativas visuais	68
1.3.3. Análise documental	78
1.4. LÓCUS DA PESQUISA	78
1.5. ORGANIZAÇÃO, ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS DA PESQUISA	81
2. AFRÂNIO PESSOA: trajetória formativa em (des)caminhos e circularidades – do artista ao professor... ao professor-artista	96
3. PROFESSOR-ARTISTA AFRÂNIO PESSOA: articulação e circularidades de saberes e práticas	115
4. NARRATIVAS EM CIRCULARIDADES ANALÍTICAS	139
4.1. TERRITÓRIO DE ANÁLISE PROCESSO DE CRIAÇÃO	141
4.2. TERRITÓRIO DE ANÁLISE MATERIALIDADE	145
4.3. TERRITÓRIO DE ANÁLISE FORMA-CONTEÚDO	148
4.3.1. Análise das narrativas orais	148
4.3.2. Análise das narrativas visuais	151
4.3.2.1. Dimensão Tema	153
4.3.2.2. Dimensão Linha	156
4.3.2.3. Dimensão Forma	157
4.3.2.4. Dimensão Textura	158

4.3.2.5. Dimensão Cor	159
4.4. TERRITÓRIO DE ANÁLISE PATRIMÔNIO CULTURAL	161
4.5. TERRITÓRIO DE ANÁLISE CONEXÕES TRANSDISCIPLINARES	165
4.6. TERRITÓRIO DE ANÁLISE PROFESSOR, ARTISTA, PROFESSOR- ARTISTA	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
REFERÊNCIAS	185
APÊNDICES	196
ANEXOS	198



**PONTO DE PARTIDA
DAS CIRCULARIDADES**

PONTO DE PARTIDA DAS CIRCULARIDADES

Por mais de vinte anos, entre os anos de 1979 e 2000, Afrânio Pessoa Castelo Branco foi professor da Universidade Federal do Piauí (UFPI), na Licenciatura Plena em Educação Artística¹, curso substituído em 2010, pela Licenciatura em Artes Visuais. Seu ingresso no corpo docente foi muito relevante, dentre outras coisas, pelo fato de que o curso precisava de professores com conhecimentos específicos na área de Arte, e, de forma ainda mais particular, em modalidades artísticas distintas, dentre elas, a pintura.

Além do exposto, havia uma carência significativa de profissionais com tais conhecimentos residentes no Piauí, sobretudo na década de 70, pois os poucos piauienses que migraram para o Rio de Janeiro em busca de formação artística, não tinham voltado para a terra natal (Coelho, 2003). Foi nesse contexto que Afrânio Pessoa Castelo Branco assumiu a função de professor no curso de Educação Artística. Apesar de sua formação acadêmica não ter ocorrido no âmbito da docência, a especialidade do Bacharelado em Pintura o habilitava para lecionar as disciplinas relacionadas a esta modalidade. Ademais, a obtenção deste título, em uma instituição de renome como a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), através do prêmio Medalha de Prata (Dias, 2014) endossou seu talento e competência para assumir a função de professor do curso de Educação Artística da UFPI. Apesar de parecer contraditório que um artista atuasse como professor de uma licenciatura, neste contexto, isso não se aplica, pois Afrânio Pessoa ministrou disciplinas específicas do seu campo de formação, como Pintura e Composição. Afrânio Pessoa tinha a titulação e a competência profissional para ensinar estas disciplinas, dada à sua formação acadêmica.

Nessa conjuntura, Afrânio era a “pessoa certa, que estava no lugar certo e na hora certa”, haja vista seu recente retorno do Rio de Janeiro, com formação em pintura. Assim, ele reuniu as condições necessárias para assumir as disciplinas, ou

¹ O curso de Licenciatura Plena em Educação Artística, com Habilitações em Artes Plásticas e em Música, foi criado em 1977. Em 2008, o Curso de Licenciatura em Artes Visuais foi criado através da Resolução 170/08 CONSUN/UFPI (Piauí, 2008), como forma de adequação à legislação vigente e de acompanhar a expansão das Linguagens Artísticas, sobretudo, das Artes Visuais (Guinski; Rodas, 2020). De 2010 a 2021 os dois cursos coexistiram, haja vista a implementação da Licenciatura em Artes Visuais e a vigência da Licenciatura em Educação Artística, somente para as matrículas ativas, sendo extinto após a integralização do último discente.

seja, residia em Teresina, sede do Campus da UFPI onde o curso de Educação Artística era desenvolvido, e, possuía a titulação adequada.

Ao adentrar no quadro docente da UPFI, Afrânio Pessoa promoveu vários impactos que fortaleceram a percepção sobre a sua relevância como professor desta Instituição de Ensino Superior (IES). Estes impactos, porém, não atingiram somente a universidade e o curso, mas transbordaram para o estado do Piauí.

Dentre estes impactos, destacamos as inovações técnicas e estilísticas relativas à pintura, bem como as metodologias de ensino desenvolvidas a partir da relação teoria e prática. Este novo modelo de ensino trazido por Afrânio Pessoa, era vinculado ao campo do bacharelado, muito subjetivo e repleto de singularidades. Tal perspectiva metodológica representava grande inovação no ensino da Licenciatura em Educação Artística.

Outro fator que contribuiu para compreendermos a relevância de Afrânio como integrante do corpo docente do curso, foi o talento do artista, cujas exposições individuais e coletivas o projetaram em todo o Brasil e em outros países, sob a aprovação da crítica nacional (Ayala, 1997; Dias, 2019). Observe-se, que o fato de Afrânio ingressar na carreira docente não foi impedimento para que ele se dedicasse também à carreira artística. Na verdade, o contexto favoreceu para que Afrânio Pessoa desenvolvesse, simultaneamente, duas atuações profissionais: como professor e como artista, o que confluuiu para a constituição do professor-artista (Sampaio; França-Carvalho, 2022), termo adaptado da proposta de *artista etc.* e de suas variações (Basbaum, 2013).

Finalmente, não podemos deixar de considerar a relevância de Afrânio Pessoa para a arte do Piauí, especialmente pela valorização das raízes, da tradição, da cultura popular nordestina, sobretudo, a piauiense. Esses temas foram amplamente abordados em suas obras, especialmente nos diversos painéis produzidos para edifícios públicos, a partir dos quais, sua produção ganhou grande visibilidade no estado Piauí. Somando-se a estas temáticas que incentivaram o fortalecimento de processos identitários piauienses (Iphan, 2012; Mendes, 2003), havia a renovação estética adotada pelo artista, baseada nas propostas modernistas, e que, por sua vez, contribuíram para a introdução dos novos estilos históricos no Piauí, liderada pelo Expressionismo. Isso favoreceu para a mudança do gosto estético no estado (Dias, 2019; Coêlho, 2003).

Esta breve exposição sobre as atuações do professor-artista Afrânio Pessoa, sobre os consequentes impactos que elas causaram no cenário piauiense, nos contextos: cultural; artístico; identitário e do ensino, apontam para a importância desta pesquisa. Há uma necessidade premente do registro histórico das trajetórias formativas e profissionais de Afrânio Pessoa e de seus transbordamentos, para que não fiquem no anonimato. Afrânio foi professor desta IES por quase vinte anos, mas as novas gerações de alunos, professores e servidores administrativos não o conhecem. Essas histórias não podem ser apagadas, para evitarmos que se repitam situações de negligência com a memória desse que foi, não somente um professor, mas também um artista de conceituada reputação. Nos reportamos ao fato de que, quando do seu falecimento, em 2017, a UFPI lançou uma nota de pesar, contudo, mencionou apenas o painel artístico de sua autoria, situado no Salão Nobre da Reitoria. Não se referiu ao professor que lecionou por duas décadas no curso de Licenciatura em Educação Artística desta Universidade. Então, reiteramos que essa memória não pode ser apagada.

Essa lista de razões, por si só, justificaria a nossa busca por aprofundamentos acerca da vida de Afrânio Pessoa, o nosso interesse por suas trajetórias formativas e profissionais, por suas atuações artística e docente, e, pelas possíveis reverberações manifestadas nas práticas de seus ex-discentes. Porém, um fator a mais recai sobre tudo isto: as nossas próprias vivências, como discente do professor Afrânio, no início dos anos noventa. Daí, inevitavelmente, nasceu uma profunda admiração por seu trabalho artístico e docente. Aquelas histórias narradas por ele, durante as aulas de pintura, em que ele contava detalhes de suas viagens e de suas experiências estéticas, ecoam até hoje em nossas memórias. Existe aí um laço de pertencimento com estas experiências, partilhadas com tantos outros colegas, hoje, tantos deles professores, artistas, e, até professores-artistas. Existe também um vínculo afetivo, identitário, nascido desse sentimento de pertença, que se funde com o gosto pela cultura popular, pela nordestinidade², pela piauiensidade³ que ele tanto expressou.

² Neste trabalho, a nordestinidade assume a ideia de identidades culturais e regionais nordestinas, formadas pela diversidade de culturas que compõem a região, com suas tradições, costumes, religiosidade, e, suas manifestações artísticas e culturais, as quais, ao mesmo tempo que caracterizam o Nordeste, como parte da cultura brasileira, os distinguem das demais regiões do país.

³ Piauiensidade aqui é concebida como um laço de pertencimento, de amor e de valorização a tudo que nos conecta ao Piauí, às suas marcas peculiares, em diversas dimensões: tradições, crenças, religiosidade, arte, cultura, economia, paisagens naturais, desenvolvimento etc. (Moraes, 2012).

Desse modo, pesa sobre nós mais do que uma vontade de estudar sobre o professor-artista Afrânio Pessoa, pesa um dever. Ainda mais ao considerarmos os inúmeros e relevantes impactos de suas práticas, no cenário das artes, da cultura, no curso de Educação Artística e em seus ex-discentes, cujas produções, artística ou docente, carregam muitas vezes, significativas inspirações do seu mestre Afrânio Pessoa.

Na confluência, bem-sucedida, dessas duas práticas profissionais, consolidadas na figura do professor-artista, articulam-se dois importantes campos – o dos saberes da docência (Tardif, 2012; Pimenta, 1999; França-Carvalho, 2007) e o dos saberes artísticos (Iavelberg, 2015).

Quanto aos saberes da docência, consideramos, na perspectiva de Tardif, (2012), o caráter plural, decorrente de sua origem diversa, advinda da formação profissional, dos saberes disciplinares, curriculares e dos experienciais. No exercício da prática docente de Afrânio Pessoa, destacamos os saberes disciplinares (Tardif, 2012), oriundos do campo da arte, adquiridos nas disciplinas cursadas na ENBA e consolidados no curso de Educação Artística da UFPI, quando ministrou as disciplinas de Pintura.

Outros saberes que merecem relevo quando atentamos para a prática docente de Afrânio, são os experienciais, isto é, aqueles que não provêm das instituições de formação, nem dos currículos. São saberes práticos, abrangentes, que envolvem aspectos subjetivos da vida dos professores e que constituem a cultura docente em ação (Tardif, 2012). É igualmente relevante para este trabalho, a perspectiva de Pimenta (1999), pois a autora considera que as vivências remotas, em toda a vida escolar, ainda enquanto alunos, incidem na construção dos saberes experienciais. Encontraremos, ao longo deste trabalho, conexões entre a prática docente de Afrânio Pessoa e momentos significativos de sua formação.

Ainda em relação aos saberes, buscamos o aporte teórico de França-Carvalho (2007), a qual os compreende como saberes da ação docente advindos do exercício da ação e da profissão docente. Desta ação podem resultar, segundo a autora, saberes pedagógicos relativos à reinvenção de técnicas, procedimentos e recursos. Estes saberes da ação docente podem ser identificados no exercício da docência de Afrânio Pessoa.

Quanto aos saberes artísticos, concebidos, neste trabalho, de forma plural e significativamente abrangente, nos reportamos aos mais diversos saberes da arte,

especialmente, aqueles relacionados às modalidades das artes visuais, e, de maneira ainda mais particular, aos saberes do campo da pintura. Neste sentido, nos referimos aos saberes práticos e acadêmicos, às técnicas artísticas, aos materiais, à materialidade, à estética, aos elementos da linguagem visual, aos processos de criação, à história da arte. Enfim, tudo que relaciona com o 'sistema da arte' (Lavelberg, 2015). Estes saberes artísticos estão relacionados, primeiramente, com as práticas artísticas de Afrânio Pessoa, mas levamos em conta que eles foram mobilizados, igualmente, no campo da docência, promovendo interrelações entre os saberes artísticos e docentes.

Além do exposto, tais saberes foram reverberados nas práticas dos seus ex-discipulos, o que nos levou a entender, que estas práticas são, potencialmente, capazes de promover circularidades dos saberes. Este conceito é fundamentado em Sordi e Ludke (2009), como uma ideia potente, cujas idas e vindas enriquecem as diferentes fontes de saberes em circularidades. As autoras reconhecem que estas circularidades são decorrentes de processos sociais, dialógicos e plurais que, por sua vez, contribuem para a produção de conhecimento. Ademais, as circularidades dos saberes estão apoiadas também na percepção de Sampaio *et al.* (2021), como um sistema aberto, em que os movimentos de ações e saberes são autopoieticos, e, marcados pela retroalimentação⁴.

Estes conceitos podem ser relacionados tanto às práticas artísticas, quanto à prática docente, daí o recorte temático do objeto de investigação apontar para as circularidades de saberes no âmbito das práticas do professor-artista Afrânio Pessoa. A partir desta definição, buscamos estruturar os procedimentos da pesquisa (Sánchez Gamboa, 2018).

Este objeto de estudo, tão complexo e inspirador, por sua vez, provocou em nós, algumas indagações, questões norteadoras que direcionaram o desenvolvimento da investigação. São elas: a) Como o artista Afrânio Pessoa, com formação em bacharelado, tornou-se professor-artista? b) O que caracteriza as práticas do professor-artista Afrânio Pessoa? c) Que circularidades de saberes podem ser identificadas nas práticas do professor-artista Afrânio Pessoa?

Estas questões nos conduziram à formulação da questão problema, concebida sob a perspectiva da compreensão de um fenômeno educacional

⁴ Neste conceito, o termo retroalimentação diz respeito à interferência mútua que se estabelecem entre os saberes, enriquecendo, assim, a construção do conhecimento.

interligado a temáticas distintas. No contexto desta investigação, esses fenômenos se relacionam, intrinsecamente, haja vista que temos em foco, um professor que foi igualmente artista - o professor-artista, cujas práticas giram em torno da docência e do fazer artístico, de onde decorrem as circularidades de saberes. Neste sentido, considerando as singularidades dessas duas temáticas, construímos a seguinte questão problema: Como as circularidades de saberes se manifestam nas práticas de ex-discentes do professor-artista Afrânio Pessoa?

Em busca de respostas para essas questões, elegemos quatro participantes dispostos em duas categorias, sendo três deles, ex-discentes de Afrânio Pessoa, e outra, representante do núcleo familiar deste professor-artista. Como objetivo geral, formulamos a seguinte proposta: compreender como as circularidades de saberes se manifestam nas práticas de ex-discentes do professor-artista Afrânio Pessoa. E, como objetivos específicos definimos: a) Descrever como o artista Afrânio Pessoa, com formação em bacharelado, tornou-se professor-artista; b) Caracterizar as práticas do professor-artista Afrânio Pessoa; c) Identificar as circularidades de saberes nas práticas do professor-artista Afrânio Pessoa.

Diante do desenho desta pesquisa, defendemos uma tese a qual está apresentada nas considerações finais deste trabalho. No percurso investigativo alguns fatores corroboraram para que melhor realizássemos as reflexões sobre a articulação entre os saberes artísticos e os docentes. Um deles, consiste em um divisor de águas – o ingresso no Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa em Educação e Epistemologia da Prática Profissional (NIPEEPP), liderado pela Profa. Dra. Antonia Dalva França Carvalho, nossa orientadora. Foi neste Núcleo que tivemos a oportunidade de aprofundar estudos sobre vários temas atinentes à nossa pesquisa, em especial, sobre os saberes da docência. Foram estes estudos que nos ajudaram a promover as articulações entre os saberes docentes e os saberes artísticos, o que consistiu em grande desafio.

Porém, as dificuldades minimizadas pelo NIPEEPP, pois este ofereceu algo a mais, que na racionalidade do universo científico, se mostrou essencial: o apoio mútuo, as afetividades e os laços de amizade que ficarão para sempre, porque não se trata apenas de um agrupamento de pesquisa, é antes de tudo, uma família – a família Nipeepiana.

Então, apoiadas por esta rede plural e pelos estudos empreendidos, configuramos os caminhos metodológicos da pesquisa, de natureza qualitativa, com

suporte em (Flick, 2009; Gatti; André, 2010). De modo mais específico, o estudo foi norteado pela pesquisa narrativa, baseada em (Jovchelovitch; Bauer, 2002; Abrahão; Passeggi, 2012; Weller; Pfaff, 2011; Nóvoa, 2007; Schütze, 2011; Clandinin; Connelly, 2011). Entre os instrumentos de coleta de dados, destacamos a entrevista narrativa, que produziu as narrativas orais (Jovchelovitch; Bauer, 2002) e, as pinturas (Paiva, 2008; Ostrower, 2004; Guimarães, 2010; Dondis, 2000; Ocvirk *et al.*, 2014), concebidas como narrativas visuais. A interpretação dos dados ocorreu com base na hermenêutica (Minayo, 2007).

Quanto ao referencial teórico, bastante diversificado, buscamos apoio em temas atinentes ao nosso objeto de pesquisa. De maneira sintética, nossos principais autores foram: saberes docentes (Tardif, 2012; França-Carvalho, 2007); saberes artísticos (Lavelberg, 2015); Territórios da arte & cultura (Martins; Picosque; Guerra, 2010); circularidades de saberes (Sordi; Ludke, 2009; Sampaio *et al.*, 2021); *artista etc.* Basbaum (2013); professor-artista (Sampaio; França-Carvalho, 2022); Afrânio Pessoa e história da arte piauiense (Dias, 2014; Dias, 2019; Ayala, 1997; Coêlho, 2003; Araujo; Sampaio, 2005); Cultura popular e patrimônio, com ênfase para o Piauí (Mendes, 2003; Nunes, 2003; Iphan, 2012). Estes e outros autores contribuíram para o desenvolvimento da tese, estruturada em quatro capítulos, acompanhados da introdução e das considerações finais.

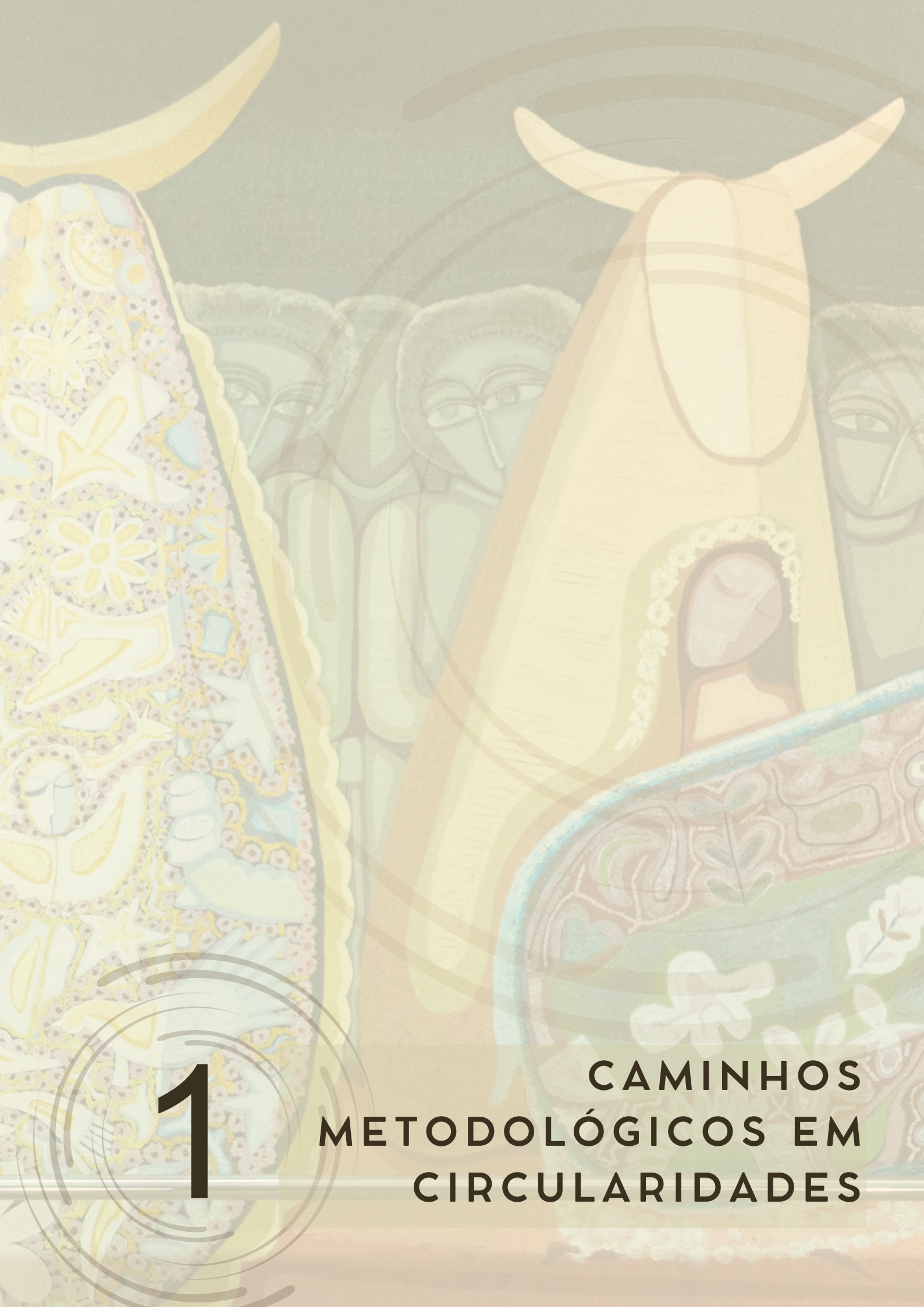
No Capítulo 1, Caminhos Metodológicos, desenhamos o mapa processual que conduziu o desenvolvimento da pesquisa, onde apresentamos a natureza da investigação, os procedimentos metodológicos, a descrição do objeto, o perfil dos participantes, o *locus* e os instrumentos de coleta e produção de dados. Por fim, realizamos a configuração da organização, análise e interpretação dos dados.

O Capítulo 2, Afrânio Pessoa: trajetória formativa em (des)caminhos e circularidades – do artista ao professor... ao professor-artista, traz o perfil formativo e profissional de Afrânio Pessoa, contextualizando-o a partir dos diferentes momentos por ele vivenciados, descrevendo seu ingresso na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro. Ao lado disto, apresentamos outros passos dessa trajetória, relacionados à sua entrada e seguimento na carreira docente como professor de Pintura no curso de Licenciatura em Educação Artística, da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Demonstramos o desenvolvimento de sua dupla atuação, como artista e como professor.

Já o Capítulo 3, Professor-Artista Afrânio Pessoa: articulações e circularidades de saberes e práticas, expõe o referencial teórico estabelecendo um diálogo entre os principais conceitos que embasaram a pesquisa, como as práticas e os saberes, artísticos e docentes, sua caracterização e articulações; as circularidades destes saberes; e, a constituição do professor-artista.

No Capítulo 4, Narrativas em Circularidades Analíticas, apresentamos os dados produzidos nas entrevistas narrativas (narrativas orais) e nos recortes das pinturas de autoria de Afrânio Pessoa e de seus ex-discentes, participantes da pesquisa (narrativas visuais). Em seguida, trouxemos as discussões e os resultados.

Por fim, nas Considerações Finais, apresentamos a nossa compreensão acerca das circularidades de saberes manifestadas nas práticas dos ex-discentes do professor-artista Afrânio Pessoa, nossas subjetivações sobre a temática e sobre as análises dos resultados encontrados.



1

**CAMINHOS
METODOLÓGICOS EM
CIRCULARIDADES**

1 CAMINHOS METODOLÓGICOS

Neste capítulo apresentamos os caminhos metodológicos da pesquisa, bem como os procedimentos desenvolvidos. Trata-se de um mapa que delimita todos os passos e demarca todos os caracteres do processo investigativo: o objeto de estudo; os instrumentos de coleta e produção de dados; o *lócus*; o perfil dos participantes; os procedimentos de análise, desde a organização até a interpretação e produção do conhecimento.

1.1 ABORDAGEM QUALITATIVA

O objeto desta pesquisa revela o contexto educacional no qual o estudo está inserido, razão pela qual optamos pela pesquisa de natureza qualitativa, definida por Sandín Esteban (2010, p. 127), como “[...] uma atividade sistemática orientada à compreensão em profundidade de fenômenos educativos e sociais [...]”. Daí por que estudarmos as circularidades de saberes produzidas a partir das práticas do professor-artista Afrânio Pessoa, como fenômenos educativos e sociais dinâmicos, que suscitaram, e ainda suscitam, afetações em diferentes âmbitos.

Na produção artística piauiense, essas afetações se relacionam ao aspecto estilístico e às técnicas da pintura, à valorização da arte e às influências sobre outros artistas. Na esfera do ensino, o impacto foi sobre o curso de Licenciatura em Educação Artística da UFPI, onde Afrânio Pessoa lecionou disciplinas de pintura por 21 anos, e, sobre a formação de seus ex-discentes, os quais se tornaram professores e/ou artistas marcados por influências das práticas afranianas. Apontamos os impactos na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde Afrânio se formou em Pintura, recebendo medalha de prata. Além disto, Afrânio participou de exposições individuais e coletivas de grande relevância, em diversas cidades brasileiras e em outros países, obtendo, portanto, relevante projeção em âmbito nacional e internacional.

Essas múltiplas afetações indicam a complexidade da temática, daí a coerência em optarmos pela abordagem qualitativa, pois segundo Gatti e André (2010, p. 30) ela propõe “[...] uma visão holística dos fenômenos, isto é, que leve em conta todos os componentes de uma situação em suas interações e influências recíprocas.” Esta perspectiva holística favoreceu à compreensão do fenômeno educacional estudado, em suas partes e em seu todo.

Para estas autoras, tem sido relevante e crescente a contribuição dos métodos qualitativos para a área da educação, colaborando para a melhor compreensão dos seus múltiplos processos. Assim, consideramos que nesta pesquisa, a visão qualitativa ampliou o potencial de produção de conhecimento, em um campo que articula e interconecta a arte e a educação.

Algumas características da pesquisa qualitativa foram fundantes nesta investigação, entre as quais, observamos especialmente, aquelas assinaladas por Sandín Esteban (2010) como sendo a relevância dada ao contexto; a atenção aos ambientes naturais; a visão global ou holística sobre a experiência dos participantes; o caráter interpretativo, considerando a experiência particular; a visão do mundo e dos significados construídos pelos participantes da pesquisa; e, por fim, o caráter de reflexibilidade, que evidencia a valoração aos diversos aspectos tecidos no processo de desenvolvimento do conhecimento. Sobre este último caráter, o de reflexibilidade, Sandín Esteban (2010, p. 130) considera relevante que os

[...] diferentes elementos linguísticos, sociais, culturais, políticos e teóricos influem de maneira conjunta no processo de desenvolvimento do conhecimento (interpretação), na linguagem e na narrativa (formas de apresentação) e impregnam a produção dos textos (autoridade, legitimidade).

A afirmação da autora enfatiza a subjetivação dos dados produzidos na pesquisa qualitativa, ao tempo em que reforça sua validade epistemológica, como decorrente dos processos interpretativos que consideram, entre outras coisas, as variações apresentadas nas falas dos participantes. Acrescentamos que nesta pesquisa, esta validade deriva também da sistematização, do rigor e da visão crítica com que ela foi desenvolvida.

Outro aspecto relevante para o qual se volta a pesquisa qualitativa descende da acelerada mudança social, o que, segundo Flick (2009, p. 20), vem promovendo impacto no crescimento do interesse por este tipo de pesquisa, em especial, pela “[...] particular relevância quanto ao estudo das relações sociais devido à pluralização das esferas de vida.” Para o autor, essas múltiplas esferas de vidas, demandam uma análise de dados detalhada, considerando-se as subjetivações, o ponto de vista dos participantes e sua relação com o contexto, e a pesquisa qualitativa permite isso.

Nesse sentido, podemos afirmar que o objeto do nosso estudo encontrou abrigo teórico e metodológico na abordagem qualitativa, haja vista tratar-se um fenômeno

complexo, próprio de um contexto educacional articulado ao contexto artístico, e, portanto, relacionado às múltiplas esferas de vida daqueles que vivenciaram experiências atravessadas pelas práticas do professor-artista Afrânio Pessoa.

Por fim, queremos ressaltar que a despeito de a pesquisa qualitativa apresentar características que confluem para o desenvolvimento desta investigação, as especificidades do nosso objeto apontam para necessidade de considerarmos, com maior profundidade, as subjetivações advindas dos participantes, fato que nos fez optar, de modo mais específico, pela pesquisa narrativa.

1.1.1. Pesquisa Narrativa

A comunicação humana é uma necessidade básica, remota e universal presente em todas as atividades da vida. O ato de comunicar-se muitas vezes, se desenvolve sob a configuração de narrativas, de contação de histórias. Assim, tudo que o ser humano vivencia, pode ser expressado em muitas formas de narrativas, por exemplo, orais, escritas ou visuais, podendo relatar acontecimentos, histórias e ainda, eventos reais ou fictícios Paiva (2008).

De modo geral, as narrativas apresentam uma sequência lógica que advém, segundo Jovchelovitch e Bauer (2002, p. 92), de suas duas dimensões: “[...] a dimensão cronológica, referente à narrativa como uma sequência de episódios, e a não cronológica, que implica a construção de um todo a partir de sucessivos acontecimentos, ou a configuração de um ‘enredo’”.

Os autores enfatizam que é justamente o enredo que confere sentido e coerência à narrativa, o que revela a importância fundante do enredo na construção de uma história, que define, inclusive, o espaço de tempo, marcando seu começo e fim. E afirmam ainda, que a compreensão de uma narrativa perpassa pelo reconhecimento de suas duas dimensões, a cronológica, articulada ao tempo e a não cronológica, articulada ao sentido e ao contexto.

Dessa forma, as narrativas podem reconstruir a realidade, subjetivada nas perspectivas do narrador, a partir de um tempo, espaço e contexto sócio-histórico, uma vez que são derivadas de suas experiências. Por este motivo, Muylaert, Sarubbi Jr. e Gallo (2014) afirmam que as narrativas não estão abertas à comprovação ou a julgamentos, como verdadeiras ou falsas.

Apesar dessa característica de subjetivação, Paiva (2008) assevera que as narrativas têm sido cada vez mais assumidas como fonte de investigação nas mais variadas áreas do conhecimento, dentre as quais, ressaltamos o crescente interesse no âmbito das pesquisas em educação (Nóvoa, 2007; Abrahão; Passeggi, 2012; Weller; Pfaff, 2011) e nas Ciências Sociais (Schütze, 2011; Jovchelovitch; Bauer, 2002).

Esse crescimento pelo interesse das narrativas, particularmente no campo das Ciências Sociais, deve-se, em grande medida, aos estudos de Schütze (2011), para o qual o ciclo de vida de pessoas ou de grupos de pessoas pode ser relevante socialmente e defende

a tese de que é importante perguntar-se pelas estruturas processuais dos cursos da vida individuais, partindo do pressuposto de que existem formas elementares que, em princípio (mesmo apresentando somente alguns vestígios), podem ser encontradas em muitas biografias (Schütze, 2011, p. 210).

Essa ideia de que os acontecimentos da vida de pessoas ou de grupos sociais podem estar interligados, e que, por isso mesmo, têm relevância social, parece-nos próximo de uma visão holística, na qual as histórias de vida ganham maior relevo se intrinsecamente relacionadas ao contexto social.

Além dessa visão integral, a narrativa assume um aspecto de maior complexidade, quando entendida sob um duplo viés, situando-a como o fenômeno a ser pesquisado e como o método de investigação (Connelly; Clandinin, 1995), ou ainda, como técnica específica e como método de geração de dados (Jovchelovitch; Bauer, 2002). Neste último caso, os autores apresentam como base a sistematização proposta por Fritz Schütze em 1977 em um manuscrito não publicado, em que a ideia essencial repousa na reconstrução de acontecimentos sociais, a partir da percepção dos informantes (termo usado para definir o entrevistado).

A essas particularidades acrescentamos os diferentes termos que têm sido usados para se referirem aos vários enfoques que utilizam as narrativas na pesquisa qualitativa, entre os quais destacamos: entrevista narrativa (Jovchelovitch; Bauer, 2002); pesquisa narrativa (Clandinin; Connelly, 2011); pesquisa (auto)biográfica (Abrahão; Passeggi, 2012) e Histórias de Vida (Nóvoa, 2007). Estes diversos enfoques têm a narrativa como ponto central, articulando-se intensamente. Sobre isto, Bolívar (2012), afirma que em sua perspectiva, as histórias de vida e a pesquisa

narrativa estão interligadas de tal modo, que configuram um campo próprio de pesquisa, adotado de forma significativa em muitos estudos de cunho biográfico.

Para Clandinin e Connelly (2011) as narrativas são histórias vivenciadas pelas pessoas. Essa ideia coloca a experiência como o cerne da pesquisa narrativa, concebida pelos autores como “uma forma de compreender a experiência” *ibid* (p.51) através da relação direta entre pesquisador e pesquisado. Nesta perspectiva, ao narrar suas experiências, o pesquisado estabelece profunda relação com o pesquisador, assumindo especial protagonismo, uma vez que a subjetividade de ambos atravessa a narrativa, desde a construção até a sua compreensão.

Por outro lado, a narrativa pode ser considerada também enquanto método de pesquisa, como “uma forma de entrevista não estruturada, de profundidade, com características específicas” (Jovchelovitch; Bauer, 2002, p. 95). Essa perspectiva estabelece uma crítica quanto ao esquema pergunta-resposta da maioria das entrevistas, uma vez que estas impõem estruturas que limitam a liberdade do entrevistado, enquanto a entrevista narrativa possibilita o protagonismo do entrevistado, coloca-o em evidência em relação ao entrevistador.

O entrevistador deve evitar exercer influência durante a entrevista e deve deixar o entrevistado livre para usar sua linguagem própria, cotidiana e espontânea na narração dos acontecimentos. Porém, apesar dessa liberdade, a narrativa é estruturada formalmente, visto que segue um esquema autogerador (Jovchelovitch; Bauer, 2002). Em nossa investigação, esse esquema se constitui na questão geradora. Estes autores sugerem uma sistematização da entrevista narrativa, derivada de uma mescla entre a proposta de Fritz Schütze e sua elaboração pessoal *ibid*, a qual apresenta uma síntese dos procedimentos da entrevista narrativa, transcritas a seguir:

Tabela [sic] 1 – Fases principais da entrevista narrativa

Fases	Regras
Preparação	Exploração do campo
1. Iniciação	Formulação de questões exmanentes Formulação do tópico inicial para narração Emprego de auxílios visuais
2. Narração central	Não interromper Somente encorajamento não verbal para continuar a narração Esperar para os sinais de finalização (*coda”)
3. Fase de perguntas	Somente “Que aconteceu então?” Não dar opiniões ou fazer perguntas sobre atitudes Não discutir sobre contradições

4. Fala conclusiva	Não fazer perguntas do tipo “por quê?” Ir de perguntas exmanentes para imanentes Para de gravar São permitidas perguntas do tipo ”por quê?” Fazer anotações imediatamente depois da entrevista
--------------------	--

Fonte: Jovchelovitch; Bauer (2002, p.97).

Os conceitos, termos, características e sistematização acerca das narrativas apresentados neste trabalho foram de singular relevância para o direcionamento adotado no âmbito desta pesquisa. Assim, para maior clareza, adotamos o termo pesquisa narrativa (Clandinin; Connelly, 2011), para nos referir ao método, e o termo entrevista narrativa, para designar um dos instrumentos de coleta de dados utilizados nesta investigação.

Após a definição das terminologias, reconhecemos a necessidade de buscar outros instrumentos que pudessem contribuir para o desenho metodológico da pesquisa e que fossem adequados à natureza híbrida e complexa da questão problema, a qual revisitamos agora, para melhor entendimento do nosso intuito: Como as circularidades de saberes se manifestam nas práticas de ex-discentes do professor-artista Afrânio Pessoa?

Essa questão nos levou a outra pergunta, não menos importante: as experiências formativas reconstruídas nas histórias contadas durante a entrevista narrativa, seriam suficientes para compreendermos essas circularidades? Esse questionamento deriva do fato de que temos como foco, as práticas de ex-discentes de um professor que foi igualmente artista, e que, por isso mesmo, as práticas por eles desenvolvidas podem revelar saberes do campo da docência, mas também do campo artístico, neste caso, especificamente, no âmbito das Artes Visuais.

Entendemos que as narrativas orais, produzidas nas entrevistas narrativas, podem fazer emergir as experiências formativas dos ex-discentes de Afrânio Pessoa, revelando evidências de circularidades de saberes nas práticas desses participantes, sobretudo nas práticas docentes, assim como experiências vividas no seio da vida familiar, narradas por alguém que conviveu com Afrânio, na intimidade do lar e nas diversas atividades que ele desenvolveu, sejam pessoais, religiosas, sociais, profissionais, entre outras.

Contudo, temos o desafio de buscar evidências das circularidades de saberes no campo das práticas artísticas. Então, compreendemos que esta busca exigia algo a mais, para além das narrativas orais. Seria necessário recorrer à visualidade. Desta

forma, adotamos as narrativas visuais como espaço investigativo (Guimarães, 2010), com base no que assevera a autora, ao afirmar que a supremacia da palavra/texto no meio acadêmico não impede essa adoção, ao contrário, ela aponta as narrativas visuais como “possibilidades metodológicas de investigação estética/pedagógica e cultural ...]” (*Ibid*, p. 35).

Nessa perspectiva, obras artísticas, particularmente pinturas, realizadas pelos participantes da pesquisa e por Afrânio Pessoa em momentos diversos de suas carreiras artísticas, constituem as narrativas visuais adotadas nesta investigação, como poderoso recurso capaz de nos revelar evidências das circularidades de saberes no campo das práticas artísticas. Enfim, no próximo tópico apresentamos o perfil dos participantes da pesquisa e, posteriormente, ao explanar sobre as técnicas de coleta de dados, as pinturas/narrativas visuais serão apresentadas detalhadamente.

1.2. PARTICIPANTES DA PESQUISA

A pesquisa contou com quatro participantes, os quais, em face da complexidade da questão investigativa, foram classificados em duas categorias, conforme sugerem Bogdan e Biklen (1994). A categoria I recebeu a denominação ex-discentes e foi composta por pessoas que vivenciaram experiências com Afrânio Pessoa, no campo da produção artística e da docência. Já a categoria II, denominada família, é formada por uma pessoa que partilhou experiências cotidianas do âmbito da vida familiar de Afrânio.

A criação dessas duas categorias de participantes foi essencial para o acesso às narrativas sobre a trajetória pessoal e profissional de Afrânio Pessoa. As narrativas contemplaram sua dupla atuação, ou seja, como professor e como artista. Estas condições nos fizeram estabelecer alguns critérios para a escolha dos participantes, de forma que, para a categoria I – ex-discentes, os participantes deveriam: ser ex-discente de Afrânio Pessoa; ser artista e ou professor de arte, em efetivo exercício; e, disponibilizar produção pictórica para futura análise pela pesquisadora. Para compor a categoria II – família, elegemos um único critério: ter convivido com Afrânio Pessoa, diária e continuamente, na intimidade do lar, fazendo parte de suas relações familiares, de forma consanguínea ou não.

A definição dos critérios possibilitou a busca de possíveis participantes, os quais foram identificados pela consonância do perfil formativo, profissional ou pessoal segundo as delimitações da pesquisa. Deste modo, fizemos um contato inicial com quatro possíveis participantes, sendo dois homens e duas mulheres, via ligação telefônica, a fim de marcar um encontro presencial para a apresentação do desenho preliminar da pesquisa, sobretudo, do tema e dos instrumentos de coletas de dados. Na sequência, os convidamos para serem participantes da investigação, o que foi aceito volitivamente por todos, de imediato.

Assim, três participantes integraram a categoria I - ex-discentes, quais sejam: o artista Rogério Albino, que recebeu o codinome Texturado; e, os professores-artistas Evaldo Oliveira e Cybelli Rocha, os quais foram codinominados, respectivamente, de Colorístico e Espiralar. A quarta participante, Maria de Fátima, compõe a categoria II - família, sob o codinome Afeto.

O perfil dos participantes da categoria ex-discentes foi construído a partir de aspectos da sua formação e de sua atuação profissional que, de alguma forma, foram atravessados pela docência ou pelo fazer artístico de Afrânio Pessoa. Dessa maneira, para a construção dos perfis consideramos: o período de discência; os nomes das disciplinas cursadas na graduação em Educação Artística da UFPI, sob a regência do professor Afrânio Pessoa; e, sua atuação profissional, atentando para o campo da produção artística e ou da docência em arte.

Os três participantes da categoria ex-discentes são artistas, com ampla produção no âmbito das artes visuais, especificamente nas modalidades de pintura e ou escultura, sendo que, um dos participantes é artista em tempo integral, com vasta produção. Os outros dois são também professores no campo do ensino de arte, com intensa atuação em ambas as áreas.

A seguir, apresentamos o perfil de cada participante desta categoria, a partir da ordem cronológica crescente dos períodos em que estes cursaram disciplinas com o professor Afrânio Pessoa. A escolha por essa cronologia não sugere qualquer tipo de hierarquia, consiste apenas, em uma opção de organização temporal.

1.2.1. Texturado

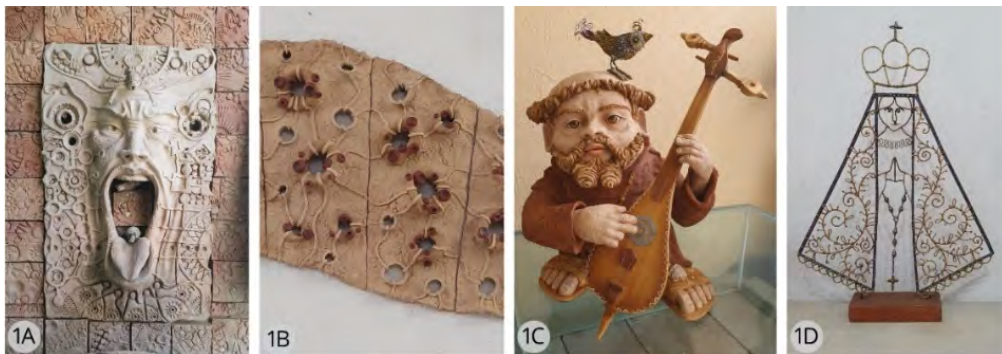
O primeiro participante possui uma singularidade especial, pois a despeito de ter cursado a Licenciatura em Educação Artística da UFPI, não se identifica com a

docência, razão pela qual escolheu atuar, unicamente, no âmbito da produção artística. Sua opção por este curso, contudo, no início dos anos oitenta, oportunizou a convivência com o professor Afrânio Pessoa, em pelo menos, duas importantes disciplinas: Expressão em Pintura, no segundo semestre de 1985 (1985.2) e Pintura - Oficina de Artes Plásticas, em 1986, também no segundo semestre (1986.2).

O participante recebeu o codinome Texturado em face de a textura ser uma característica marcante em toda sua produção, amplamente reconhecida pelo valor estético e pela temática. Tendo, inclusive, participado de várias edições do Salão de Artes Plásticas de Teresina, logrando, por duas vezes, o primeiro lugar: em 2001 (no VIII Salão) e 2007 (no XVII Salão). Participou também de exposições individuais e coletivas em várias cidades brasileiras, como Teresina, Brasília e Rio de Janeiro, além de exposições nas embaixadas da Espanha e de Portugal. No âmbito internacional foi integrante de uma exposição nos Estados Unidos (H. Rocha Galeria de Arte, 2013).

O trabalho de Texturado é desenvolvido nos campos da pintura e da escultura, e, às vezes, em trabalhos poéticos que hibridizam essas duas modalidades. Em sua produção escultórica, a argila é o material mais utilizado, possibilitando a criação de formas orgânicas, expressivas, com acentuadas ênfases formais, ora figurativas, ora abstratas. As superfícies são, em sua maioria, fortemente preenchidas por variadas texturadas, às vezes sem pintura nenhuma, outras vezes com pinturas monocromáticas ou policromáticas. Além da argila, outro material utilizado pelo artista é o metal, porém em menor escala. Na Figura 1 (1A, 1B, 1C e 1D) apresentamos algumas esculturas de Texturado, com essa variação de processos criativos.

Figura 1 - Produções escultóricas do participante Texturado



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)⁵

⁵ Prancha elaborada pela pesquisadora, a partir de fotografias autorais das seguintes produções escultóricas do participante Texturado: 1A - Relevo de cerâmica fixado na parede de fundo de um

Apesar dessa diversidade de materiais, podemos perceber que a argila ocupa lugar de destaque na produção artística de Texturado. Sua maleabilidade e características são exploradas intensa e magistralmente pelo artista na técnica da modelagem, cuja queima, é realizada em forno e em processo artesanal, em seu próprio ateliê.

As esculturas de Texturado são feitas em vulto redondo⁶, em geral, figurativas, ou para serem fixadas em parede. Estas últimas, possuem certa limitação quanto ao número de faces que podem ser observadas, assim como ocorre com os relevos. São caracterizadas, em sua maioria, por formas em abstrações orgânicas que lembram paisagens e biota marinha e traduzem a ideia de bastante movimento formal, com avanço e recuo, em relação à parede.

Um importante relevo de Texturado está demonstrado na Figura 1 (1A). A obra está fixada na parede de fundo de um lavatório em seu ateliê, funcionando como uma fonte de água, que sai da boca de uma figura mítica. Trata-se de um relevo todo em cerâmica, com texturas em formas geométricas em baixo e alto relevo. A obra é emoldurada por pequenas placas de cerâmica quadrangulares preenchidas com incisões e impressões diretas que foram produzidas com diversos objetos do cotidiano do artista. Ao centro, a obra possui muitos ornatos em alto relevo, feitos por processo de adição. Entretanto, possui também ornamentos em baixo relevo, na mesma técnica usada nas placas que contornam a figura central. Essas diversas texturas conferem grande estilização à figura mítica que ocupa a parte central do relevo.

Tais características concedem ao relevo, assim como à grande parte do trabalho de Texturado, o *horror vacui*⁷, próprio das criações artísticas afeitas aos excessos, aos exageros formais e aos experimentalismos, decorrentes dos movimentos modernistas, sobretudo do Expressionismo (Gombrich, 2012), em que os artistas utilizavam, inclusive, de objetos do cotidiano para realizar suas produções com experimentações artísticas.

Alguns desses relevos de cerâmica possuem apenas formas abstratas, predominantemente, orgânicas, pintadas de maneira monocromática em tons neutros.

lavatório, no ateliê do artista; 1B - Relevo de cerâmica, em formato orgânico fixada em parede no ateliê do artista (detalhe); 1C - Escultura de vulto redondo em cerâmica policromada, com temática religiosa; 1D – Escultura em fio de metal soldado, com temática religiosa.

⁶ Escultura em três dimensões que permite a observação da obra de qualquer ângulo.

⁷ Termo que se apoia no princípio de que não se deve existir partes vazias em uma obra, ou seja, todos os espaços da superfície devem ser preenchidos com entalhes, pinturas, incisões, impressões, enfim, com ornamentos dos mais variados tipos.

Outras, apresentam pintura somente nos detalhes e outras, ainda, não recebem pintura alguma. Estes relevos, conforme podemos ver na Figura 1 (1B), são modelados em placas de argila bem finas, em técnicas experimentais que foram aprimoradas por Texturado. São compostas por formas cheias e vazias, que neste caso, formas circulares conectadas por fios de cerâmica em relevo, por processo de adição. O conjunto se assemelha a um bordado ou uma paisagem marinha, que, por seu turno, remete à ideia de uma rede rizomática.

Produzidas também em cerâmica, mas sob outra perspectiva formal, as esculturas de vulto redondo são, predominantemente, figurativas e possuem temas bem variados, como a sensualidade feminina, personagens emblemáticos do cotidiano e da cultura nordestinos e piauienses, bem como a temática religiosa, a qual é explorada pelo artista através de crucifixos, da figura do Cristo, de Maria, de anjos e santos, como o São Francisco apresentado na Figura 1 (1C). De modo geral, estas esculturas são policromadas, de forma que contribui para intensificar a percepção de certo grau de naturalismo.

Este naturalismo de que falamos se refere às correntes estilísticas básicas⁸ em conformidade com a proposição de Ostrower (2004), haja vista que para a autora, tem caráter objetivo, com inspiração sensorial na figura humana e em elementos da natureza. Porém podemos observar também acentuadas ênfases formais evocando outra corrente estilística – o expressionismo. Esta corrente, ao contrário do naturalismo, é baseada, principalmente, na intensificação das emoções, nos contrastes, nos exageros, características estas, que são próprias da subjetividade, motor marcante desta corrente.

À primeira vista, pode parecer contraditório mencionar duas correntes estilísticas básicas nas produções de um mesmo artista, ou ainda, em uma obra específica, mas recordemos que para Ostrower (2004), embora estas correntes contribuam para o reconhecimento estilístico individual (do artista) e coletivo (de uma época), elas não se excluem mutuamente. Ao contrário, se interpenetram, sem, contudo, perder suas características individuais. É isso que permite a distinção de diferentes propriedades das correntes estilísticas básicas em uma mesma obra.

⁸ Segundo a proposição de Ostrower (2004), as correntes estilísticas básicas são expressões individuais ou coletivas que definem os diversos estilos históricos, bem como os estilos individuais dos artistas.

Na Figura 1 (1C), temos um bom exemplo dessa coexistência de correntes estilísticas básicas. A escultura foi pintada sob o princípio naturalista, sem ênfases colorísticas, ou seja, com o uso de cores próximas às da realidade. Este naturalismo colorístico converge com o tema e a forma da escultura, haja vista tratar-se de tema religioso, em específico, São Francisco de Assis. Assim, a obra apresenta a indumentária do santo na cor marrom, característica da ordem religiosa por ele fundada, além de elementos como o pássaro, que representa seu amor pela natureza. O instrumento musical indicia sua afinidade com a música. Por outro lado, a corrente estilística básica do expressionismo, nesta obra, se apresenta pelas ênfases formais como por exemplo, a baixa estatura, enormes mãos, pés e instrumento musical.

Por fim, nos referimos à versatilidade de Texturado, trazendo um exemplar de uma produção escultórica em metal, a qual apresentamos na Figura 1 (1D), também de temática religiosa, uma Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil. A obra foi feita com vergalhão e fio de metal, predominantemente, linear e vazado, o que lhe confere enorme leveza. Em sua totalidade, a obra se apresenta como um bordado composto por muitos ornatos em formas espirais. A forma plana com que a escultura se apresenta, favorece à visão de um único ponto de vista que a frontalidade, própria de muitas representações de santos. Em face da estilização formal geométrica que caracteriza esta escultura, ela se aproxima fortemente da corrente estilística básica do idealismo Ostrower (2004). Porém, o fato da fácil identificação de qual santa a imagem representa, podemos afirmar que o naturalismo também está presente na obra.

Além de versátil quanto à materialidade e aos processos de criação no campo da escultura, Texturado transita por outra modalidade artística com proeminente habilidade – a pintura, seja através de técnicas modernistas ou de adaptações/criações inventivas muito singulares, experimentalismos que o conectam às poéticas⁹, compreendidas aqui, em seus transbordamentos para além do campo literário (Guinski; Rodas, 2020).

Tais produções, desenvolvidas sobretudo na atualidade, são marcadas pelo hibridismo¹⁰ entre os elementos dos campos escultórico e pictórico, ou seja, a fusão

⁹ As poéticas, nas artes visuais, consistem em processos ou produtos artísticos ligados à arte contemporânea, cuja origem remonta à articulação entre arte conceitual e linguagem escrita, que envolvia, muitas vezes, a relação entre o verbal, o visual e o sonoro (Costa, 2009).

¹⁰ O hibridismo tem característica de fusão e pode ocorrer de forma diversa, envolvendo os materiais ou até os estilos (Cattani, 2007).

entre eles, possibilitando a formação de um elemento novo (Cattani, 2007). Neste exemplo, o híbrido foi formado pela fusão das placas de cerâmica (texturadas, fragmentadas aleatoriamente, remontadas e fixadas sobre uma superfície de madeira, à semelhança de um quebra-cabeça ou de um *puzzle*) com a pintura que o artista aplicou sobre ela, como podemos observar na Figura 2 (2A), onde destacamos uma das placas, a qual pode ser compreendida como uma tessela¹¹.

Figura 2 – Processo poético contendo o suporte feito de placas de cerâmica em relevo (primeiro momento) e pintura sobre o suporte (segundo momento)



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)¹².

Esse processo criativo permite que o suporte não se apresente em sua inteireza física, mas fragmentado. Contudo, chamamos a atenção para o fato de que, a despeito dessa fragmentação, o suporte apresenta unidade visual, adensada ainda mais, pela maneira com que as pinceladas são aplicadas no suporte, considerado como um todo e adequando-se aos relevos construídos nas placas de cerâmica, conforme mostramos na Figura 2 (2B). Assim, poderíamos afirmar, em referência ao hibridismo de que falamos anteriormente, que o resultado do processo criativo, não é só um relevo, mas também não é só uma pintura, uma vez que tem características das duas

¹¹ Uma tessela é uma pequena peça, geralmente quadrangular ou cúbica, que é utilizada na composição de mosaicos.

¹² Prancha elaborada pela pesquisadora, a partir de fotografias autorais, apresentando o processo de produção poética do participante Texturado (pintura sobre suporte em placas de cerâmica).

modalidades artísticas. Trata-se de um híbrido resultante da fusão da argila com a plasticidade da tinta. Mas lembremos que, em se tratando das artes, esse hibridismo pode ocorrer também em relação ao estilo, como ocorreu no modernismo brasileiro.

É nesse tipo de suporte que Texturado tem realizado algumas de suas pinturas, como esta apresentada na Figura 3. Este processo criativo produz na pintura muitas texturas reais, táteis, o que torna a tangibilidade uma característica marcante. Neste aspecto, assim como em relação à cor, o trabalho artístico de Texturado estabelece intensa aproximação com as produções de Afrânio Pessoa, o que pode indiciar circularidades de saberes artísticos. O próprio participante admite essa proximidade, ao dizer: “o que me chamou a atenção no Afrânio foi a textura, o volume de tinta!” (Texturado).

Daí, também a pintura ser carregada de apelo emocional, realçando as formas e as texturas existentes nas placas de cerâmica, gerando grande carga expressiva e ampliando, sobremaneira, as acentuadas ênfases formais. As cores, predominantemente, em tons terrosos, variam pela adição das complementares¹³, o que lhes confere, a um só tempo, unidade e contraste. Podemos perceber em toda a composição, a presença de cinzas coloridos, resultantes da mistura entre o neutro dos cinzas e algumas outras cores presentes na pintura.

Figura 3 - Pintura produzida pelo participante Texturado¹⁴ com detalhes ampliados



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)¹⁵.

¹³ Complementares são cores diametralmente opostas no círculo cromático.

¹⁴ *Namoro na Praça*, Técnica Mista, s/d.

¹⁵ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografia de Bia Pinho (2024).

Além da intrínseca conexão entre o relevo e a pintura, o processo criativo desenvolvido pelo artista reforça a expressividade e as ênfases formais da obra, criando nuances e misturando cores terrosas em todas as variações colorísticas da composição.

Essa fusão de processos criativos e experimentalismos artísticos conferem à materialidade, o caráter pictórico-tátil. Neste sentido, aqui também temos a caracterização da hibridez (Cattani, 2007), marca do contemporâneo. Daí porque, podemos concebê-la como uma poética.

À textura proeminente, chamamos a atenção para as ênfases formas dos elementos centrais da composição ressaltam sua relação com a corrente estilística básica do expressionismo, assim como ocorre com a produção escultórica e com os relevos.

As formas avolumadas contrastam com os pés e mãos muito pequenos dos personagens. Existe uma certa estilização, especialmente nos rostos, cujos olhos, puxados e semiabertos, assim como o leve toque dos lábios do casal, revelam o romance explorado na temática universal, em uma cena noturna, iluminada pela luz das estrelas e do poste.

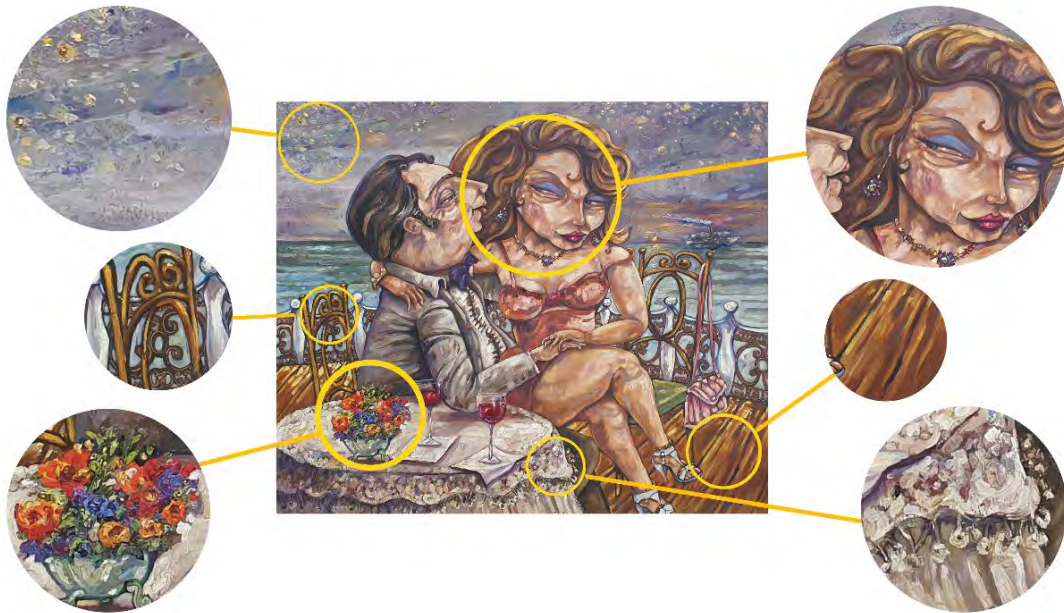
A ornamentação e as formas espiraladas estão presentes na pintura, indiciando ser uma preferência do artista em suas variadas produções. A descrição que fizemos é um indício da presença de outra corrente estilística básica, o naturalismo, o qual coexiste, harmonicamente, com o expressionismo e com o idealismo, marcado, sobretudo, pela estilização dos rostos e das flores.

Diferentemente das texturas reais apresentadas anteriormente na Figura 3, em outras propostas pictóricas o artista se vale da ilusão de volume, através uso de luz e sombra, para criar formas tridimensionais. Além disso, as texturas são acentuadas pela aplicação de tinta diretamente sobre a tela, muitas vezes, em grossas camadas do tipo impasto¹⁶.

Assim, as texturas criadas neste processo são, prevalentemente, visuais. Isto é, são texturas produzidas por ilusão de ótica, e não, texturas táteis. Estas qualidades compositivas das texturas visuais podem ser vistas na Figura 4, apresentada a seguir.

¹⁶ Impasto é uma técnica utilizada em pintura onde a tinta é espalhada sobre a tela, de forma tão espessa que as marcas dos objetos utilizados para pintar, como pincel ou espátula, ficam visíveis na pintura.

Figura 4 - Pintura produzida pelo participante Texturado¹⁷ com detalhes ampliados



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)¹⁸.

Como podemos perceber, o tipo de textura é o grande diferencial desta pintura em relação à que apresentamos anteriormente (Figura 3), uma vez que, nesta, a textura é visual. Contudo, as demais características, tais como: as cores terrosas e os cinzas coloridos; os olhos semiabertos; as ênfases formais; e até a temática do romance, ou o cenário noturno, guardam grandes semelhanças, inclusive, a presença simultânea das correntes estilísticas básicas¹⁹ propostas por Ostrower (2004), como o expressionismo, naturalismo e o idealismo.

Apesar dessa coexistência, podemos dizer que a corrente estilística expressionista é mais marcante, não somente nestas obras de Texturado que apresentamos aqui, mas em toda sua produção. Este realce ocorre, seja através da ilusão pictórica (contraste de luz e sombra), seja através de textura real, produzida pela técnica do impasto, ou pelo relevo criado previamente no próprio suporte. Essas marcas são presentes em seu trabalho.

¹⁷ Sem Título. Óleo sobre tela, 2023.

¹⁸ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografia autoral de pintura do participante Texturado.

¹⁹ Segundo Ostrower (2004), as correntes estilísticas básicas consistem em atitudes básicas distintas através das quais o artista se expressa. Elas caracterizam, essencialmente o estilo individual de cada artista, bem como os diversos estilos históricos.

Ressaltamos que, para além da aproximação com as correntes estilísticas básicas, em especial, o expressionismo, encontramos na produção de Texturado, um forte diálogo com o expressionismo, enquanto corrente histórica Ostrower (2004). Destacamos ainda, sua relação com alguns dos territórios da arte propostos por Martins, Picosque e Guerra (2010), dentre os quais, mencionamos forma-conteúdo, saberes estéticos e culturais, materialidade, e, processo de criação, especialmente pelos experimentalismos. Diante destas complexas relações, evidenciamos que as produções do artista Texturado transitam entre o moderno e o contemporâneo.

1.2.2. Colorístico

O segundo participante tem a cor como característica mais proeminente de produção artística, daí a escolha pelo codinome Colorístico. Sua trajetória formativa teve início em 1982 no Curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, na Universidade Federal do Piauí. Nessa ocasião, cursou com o professor Afrânio Pessoa, as disciplinas Expressão em Pintura, no primeiro período letivo de 1986 (1986.1) e Pintura - Oficina de Artes Plásticas, no primeiro semestre de 1988 (1988.1). Segundo o participante, o professor-artista Afrânio Pessoa foi muito marcante em sua formação, haja vista afirmar: “Afrânio foi o que mais me influenciou, como professor e como artista. E ainda hoje me influencia” (Colorístico). Esta afirmação carrega fortes indícios de circularidades de saberes, artísticos e docentes.

Em razão de sua identificação com a docência, Colorístico desenvolveu dupla atividade profissional –como professor e artista. Neste sentido, foi professor de arte nos vários níveis da Educação Básica, em instituições públicas e privadas. No ensino superior, Colorístico foi professor no Curso de Belas Artes do Instituto Camillo Filho, e, posteriormente, tornou-se professor efetivo da UFPI no Curso de Licenciatura em Artes Visuais²⁰, onde ministra as disciplinas de Desenho e de Pintura, tendo exercido a função de coordenador do curso e chefe de Departamento, além de ter sido coordenador do curso de Licenciatura em Artes Visuais do Parfor (Carvalho, 2021).

A segunda atuação de Colorístico é a de artista, na qual desenvolve trabalhos no campo das artes visuais, de forma muito versátil, produzindo suas composições nas modalidades de desenho (em meios físico e digital) e de pintura (em meios físico,

²⁰ Curso que substituiu, através de reforma curricular de 2009, o antigo Curso de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas.

digital e híbrido). Além disso, o artista atua como cartunista, caricaturista e como ilustrador. É membro da União dos Artistas Plásticos do Piauí (UAPPI), um coletivo de artistas piauienses. Colorístico já participou de várias exposições individuais e coletivas em Teresina, obtendo premiação na categoria pintura, no 19º Salão de Artes Plásticas de Teresina, em 2012. Em nível nacional, já expôs em Brasília e, internacionalmente, em Nova York.

O tema predileto de Colorístico é o corpo, que assume em seu trabalho, diferentes vertentes como corpo-cultura, corpo-máquina, e corpo-sensualidade/erotismo. Apesar da universalidade desta temática, presente ao longo da história da arte, Colorístico a atualiza e a recria de modo bastante singular, em face da desconstrução, reconstrução e fusão que imprime em suas produções, transitando entre a *mimesis*²¹, próxima do naturalismo, e a abstração, a qual, alcança, algumas vezes, elevados níveis.

As três imagens da Figura 5 (5A, 5B e 5C) foram realizadas sob enfoques, técnicas e estéticas diferentes, porém, apresentam como ponto comum, a representação do corpo-cultura, ou seja, a representação do corpo intimamente ligado aos aspectos culturais. Isto evidencia a intrínseca relação estas obras e o patrimônio cultural, conforme sua proposição como um dos territórios da arte e cultura (Martins, Picosque; Guerra, 2010).

Na primeira imagem da Figura 5 (5A) temos uma referência à Num-se-Pode²². Sua representação se conecta à ideia de corpo-cultura. Nela, a Num-se-Pode se encontra à frente de um importante prédio histórico de Teresina, onde funcionou, por muitos anos, a Casa da Cultura de Teresina. Esta combinação da lenda com o prédio, reforça o caráter de referência cultural piauiense, estabelecendo uma conexão entre o popular e o erudito. Nesta linha, a temática desenvolvida nos levou a relacionarmos a pintura ao patrimônio cultural, sob dois aspectos, o imaterial, representado pela lenda e, o material, indicado pela presença da edificação histórica.

Outro ponto importante da pintura diz respeito ao seu aspecto surreal, revelado na relação dia/noite. Na lenda, a Num-se-Pode saía sempre à noite, que foi representada por Colorístico, através da presença da lua. Por outro lado, a tonalidade do azul que representa a atmosfera, remete ao dia, indiciando a presença simultânea

²¹ Neste trabalho, o termo *mimesis* assume o sentido de semelhança às formas da natureza.

²² Lenda urbana piauiense, que conta a história de uma mulher de aspecto sofrido, que após pedir cigarro aos transeuntes, cresce assustadoramente, para acender o cigarro no poste (Nunes 2003).

do dia e da noite. Por fim, mas não menos importante, chamamos a atenção para a sensualidade da personagem revelada pela transparência do vestido, preenchido com espirais, que sugerem um rendado.

Figura 5 - Variações de representação do corpo-cultura na produção artística de Colorístico



Fonte: Prancha elaborada pela Pesquisadora (2024)²³.

A segunda imagem da Figura 5 (5B), intitulada *Mandu Ladino*, foi produzida especialmente para a participação no edital *Um Rosto Para Mandu Ladino*, lançado pelo Conselho Estadual de Cultura do Piauí, em 2020. A denominação do edital evoca seu objetivo, que era homenagear personagens históricos do Piauí. Desta forma, a pintura representa, fortemente, o patrimônio cultural, sobretudo, sob a perspectiva do aspecto imaterial.

Em se tratando da composição, o artista usou, de forma predominante, as cores terrosas, o que conferiu grande destaque ao colorido do cocar que adorna a cabeça do indígena. Apesar de tratar-se de uma pintura realizada na técnica acrílica sobre tela, as linhas caligráficas, feitas em tons escuros, que contornam toda a composição, enfatizam a presença e expressividade do desenho.

Além do exposto, o artista fez referência aos grafismos indígenas, no rosto, no corpo e na lança do personagem, conferindo texturas visuais. Assim, como o pano de fundo foi representado com uma superfície lisa, a figura se sobressaiu intensamente. Tais características, nos remetem aos Territórios dos Saberes Estéticos e Culturais e, à Forma Conteúdo (Martins, Picosque; Guerra, 2010).

A outra obra que elencamos para apresentar neste trabalho, concebida como corpo-cultura é *Adoração ao Sol* (Figura 5C), pintura que nos remete a uma mescla

²³ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir das obras *Num-se-pode* (5A), *Um rosto para Mandu Ladino* (5B), e “sem título” (5C), capturadas em rede social do participante Colorístico.

de duas festas populares, folguedos de rua - o bumba-meu-boi e o reisado. A primeira festa está representada pela figura central da tela, que surge de forma robusta e em chita multicolorida, na pele do boi. O reisado, por sua vez, está caracterizado nas duas personagens que ladeiam o boi. Sendo, do lado esquerdo, a ema, e, à direita, o jaraguá (Nunes, 2003). Estas referências evidenciam alusão ao patrimônio cultural imaterial do Piauí.

Do ponto de vista da composição, nosso destaque recai sobre a presença de cores complementares diretas e indiretas, favorecendo a percepção do contraste visual. Além disso, a harmonização ocorre em razão da cor azul, presente em tons diferentes, em toda a tela.

As linhas caligráficas pretas, assim como as texturas visuais (Dondis, 2000) enfatizam a expressividade e as ênfases formais da obra (Ostrower, 2004), a qual se situa nas fronteiras entre o desenho e a pintura, entre o figurativo e o abstrato, além de exprimir uma forte tendência para o surreal. Acrescentamos que isto ocorre, quer consideremos as correntes estilísticas básicas, quer consideremos a corrente histórica Surrealismo (Ostrower, 2004). Mencionar tais características é aludir à Forma Conteúdo e aos Saberes Estéticos e Culturais.

Outro tipo de representação do corpo nas produções de Colorístico diz respeito à concepção de corpo-máquina. As obras que ora apresentamos na Figura 6 (6A e 6B) consistem em desenhos produzidos em nanquim, em que há a hibridização entre o corpo humano e máquinas. Esta ideia de híbrido se alinha com a proposta de Cattani (2007), ou seja, a partir da ideia de fusão, em que o humano deixa de ser humano e a máquina de ser máquina, para formarem um terceiro corpo - o ciborgue²⁴.

Colorístico tem várias obras com essas características, sendo algumas, criações originais do próprio artista, como ocorre com a Figura 6A, e outras, produzidas a partir de releituras (Barbosa, 1999) de obras de arte grandes artistas.

Um exemplo, é a Figura 6B, na qual o artista recria a pintura Cecilia Gallerani, também conhecida como Dama com arminho, de Leonardo da Vinci (Beckett, 2006), através de um desenho híbrido, em que a personagem surge como corpo-máquina. Neste sentido, associamos as produções artísticas desenvolvidas sob essa perspectiva com os saberes estéticos e culturais, e, conexões transdisciplinares.

²⁴ Neste trabalho, o termo ciborgue remete a um organismo formado de partes orgânicas e cibernéticas.

Figura 6 - Desenhos do participante Colorístico com representações do corpo-máquina



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)²⁵.

Como podemos perceber, Colorístico desenvolve seus trabalhos artísticos com acentuada versatilidade. Um bom exemplo disto, é outra representação do corpo que denominamos de corpo-sensualidade/erotismo, gênero temático abundantemente o em suas produções, como mostra a Figura 7 (7A, 7B e 7C). Nestas três imagens, o artista reúne dois aspectos comuns e igualmente relevantes. O primeiro, diz respeito à presença do corpo feminino como inspiração de sensualidade e ou de erotismo, enfatizados pela nudez ou pelas transparências das vestes. O segundo, refere à importância das texturas visuais presentes em suas composições (Dondis, 2000).

A primeira imagem da Figura 7 mostra uma pintura em tela, realizada em técnica mista (acrílica, acrílica aguada e pastel seco), em que as texturas foram produzidas, principalmente, pelas manchas de cor conferidas sobremodo, pelo pastel seco, produzindo uma superfície que lembra uma lixa, conforme podemos no detalhe ampliado Figura 7A. A terceira imagem (Figura 7C), também apresenta textura através de manchas de cor, porém, neste caso, o resultado plástico é diferente, porque o artista deixou a marca do pincel, criando mesclas de cores diferentes, que resultaram na textura visual. Diferentemente, a Figura 7B apresenta riqueza de textura visual (Dondis, 2000) produzida com grafismos geométricos, repetição de linhas retas e de espirais, as quais se encontram em todas as partes da tela, na figura e no fundo. Essas diferentes opções estéticas revelam maior proximidade na relação com a forma-conteúdo.

²⁵ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de obras capturadas em rede social do participante Colorístico.

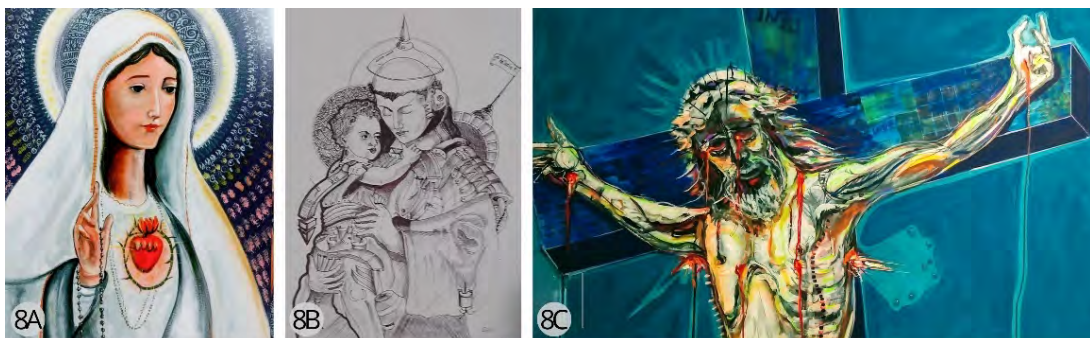
Figura 7 - Pinturas do participante Colorístico com representações do corpo-sensualidade



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)²⁶.

Apesar de o corpo ser um tema largamente representado nas produções de Colorístico, não podemos resumir nele, o universo temático que o artista aborda, haja vista o ecletismo significativo que o seu trabalho assume. Nesta perspectiva, demonstramos na Figura 8 (8A, 8B e 8C), alguns exemplos de obras realizadas em outra temática, a religiosa. Temática essa, consideravelmente frequente, nas produções de Colorístico.

Figura 8 - Pinturas do participante Colorístico com tema religioso



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)²⁷.

²⁶ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de obras do participante Colorístico capturadas em sua rede social.

²⁷ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de obras do participante Colorístico capturadas em sua rede social.

A Figura 8A, traz a representação do Sagrado Coração de Maria, tema ligado à religião católica. Na pintura, Nossa Senhora é representada em um naturalismo estilizado, com rosto suave, feições delicadas e olhar melancólico, refletindo expressão de tristeza, o que nos permite relacioná-la às correntes estilísticas naturalista e idealista. A auréola que, geralmente, é posicionada sobre a cabeça das figuras sagradas, representando a santidade, aparece, nesta tela, ocupando todo o pano de fundo da pintura, com texturas visuais formadas por pontos, traços e grafismos que preenchem os espaços circulares. Um destaque chama a atenção na auréola, uma circunferência feita em cor clara, simbolizando a luz, na parte que encima a cabeça da virgem.

Outra produção artística de Colorístico realizada sob a temática religiosa está demonstrada na Figura 8B. Nesta obra, produzida na técnica de desenho a lápis, o artista representou uma história associada à vida de Santo Antônio, narrando o momento que ele fora visto, durante uma viagem à cidade de Pádua, em Portugal, com o menino Jesus nos braços. Notemos, quantas diferenças estéticas entre a pintura do Sagrado Coração de Maria (Figura 8A) e este desenho.

Produzido de uma forma muito singular, identificamos neste desenho, aspectos divergentes daqueles que são, comumente, encontrados nas obras realizadas nos estilos históricos de estéticas tradicionais. À primeira vista, parece um desenho de cunho totalmente naturalista (Ostrower, 2004), mas, logo percebemos elementos que nos remetem à ideia de máquina ou de armadura, mais visível na capa do Santo. Consideramos relevante apontar dois outros aspectos. Um, refere-se à ideia de transparência em um objeto posicionado acima da cabeça de Santo Antônio, bem como na auréola que lhe confere, imagetivamente, o símbolo de santidade. O outro, consiste nos grafismos que preenchem todo o espaço da auréola do Menino Jesus. Estes dois tratamentos estéticos tão diferenciados no mesmo desenho, aludem ao caráter eclético das produções de Colorístico.

Na pintura representada pela Figura 8 (8C) temos a imagem de Jesus crucificado. Sem dúvida, ela possui características formais que estabelece forte diálogo, com dois movimentos da Arte Moderna, simultaneamente: o expressionismo e o fauvismo. O primeiro, evidenciado pela carga emocional e pelas ênfases formais, inclusive colorísticas; o segundo, pelos intensos contrastes colorísticos. A mistura desses dois movimentos de vanguarda em uma única obra é característica do modernismo brasileiro (Menda; Santos, 2002).

Ao tecer algumas considerações acerca da Figura 8 (8C), chamamos a atenção para o contraste figura/fundo. Desta forma, a figura, no primeiro plano, com suas pincelas expressivas e linhas caligráficas irregulares, intensificam o apelo emocional da obra e produzem um movimento visual de saída do plano pictórico. Enquanto isso, o plano de fundo, em tons escuros de azul e verde, criam a sensação de distanciamento do plano bidimensional. Além disso, observamos algo de experimentalismo Gombrich (2012) na colagem de um rótulo de produto de limpeza, na parte superior direita da composição, bem em cima da barra transversal da cruz, o que torna a técnica mista. Este é outro fator que nos permite associar a obra às vanguardas modernas, em conformidade com as ideias de (Menda; Santos, 2002).

Diante dessas considerações podemos afirmar que a produção artística de Colorístico, para além da temática, apresenta-se eclética em vários aspectos, sejam eles técnicos ou estilísticos. Então, é nessa perspectiva do ecletismo do artista que falaremos agora das pinturas realizadas sob o tema da paisagem.

Três paisagens urbanas piauienses compõem a Figura 9 (9A, 9B e 9C). Na primeira (Figura 9A) temos algo de emblemático sobre o crescimento e desenvolvimento de Teresina – a ponte estaiada, sobre o rio Poti, com edifícios ao fundo. Nesta pintura de paisagem mista, natural e cultural, Colorístico optou pela corrente estilística naturalista (Ostrower, 2004) e pela técnica da acrílica sobre tela, bem diluída, de modo a se aproximar dos efeitos da aquarela. As cores análogas, isto é, cores próximas umas das outras no círculo cromático, conferem harmonia à pintura feita, essencialmente com cores frias, causando uma sensação de calma e bem-estar.

Já na segunda paisagem (Figura 9B), Colorístico promoveu a combinação de duas paisagens culturais para representar, de forma simbólica, a transferência da capital do Piauí, de Oeiras, para Teresina. Assim, o artista dispôs, lado a lado, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Amparo, em Teresina, e, a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Vitória em Parnaíba. As igrejas aparecem ao fundo da composição, enquanto no primeiro plano, foram representados carros de boi que aludem à mudança dos pertences, entre as cidades. Toda a obra possui linhas de contorno caligráficas, destacando os detalhes e definindo a forma das igrejas, enfatizando o caráter idealista (Ostrower, 2004). Quanto às cores, temos um contraste entre o tom azulado da atmosfera e o tom terroso alaranjado do chão e dos elementos do primeiro plano.

Figura 9 - Pinturas do participante Colorístico com o tema paisagens do Piauí



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)²⁸.

Diferentemente das duas primeiras paisagens, construídas de maneira figurativa, a terceira (Figura 9C) foi produzida em meio digital e com forte teor de abstração. As formas geométricas, contornadas com linhas pretas, caligráficas e expressivas, são intensamente coloridas, promovendo harmonia por contrastes. Além disso, a presença marcante de cores primárias e secundárias, conferem à obra, um aspecto lúdico. Tais características reúnem aspectos da pintura abstrata de Mondrian²⁹, essencialmente idealista, à expressividade subjetiva de Colorístico, remontando à mistura e originalidade do modernismo brasileiro (Menda; Santos, 2002)

A composição remete a uma paisagem urbana, à um conjunto de edificações, situado à beira de um rio. Além do exposto, algumas imagens à frente, no primeiro plano, representam babaçueiros, palmeira conhecida no estado, que produz o coco babaçu. Desta forma, a despeito de sua significativa abstração, a pintura representa uma paisagem urbana parnaibana, cidade litorânea, ao norte do Piauí, revelando aspectos identitários da cultura piauiense. Ela compõe as ilustrações que Colorístico fez para o livro de poesias *Arte Poética*, de Rodolfo Pena, publicado em 2023.

Esta versatilidade das produções de Colorístico não se limita ao tema de suas obras. Somamos a isto, o fato de que seu processo de criação é dinâmico, caracterizado pelo sentimento do inacabado, daí as reiteradas interferências que as obras sofrem ao longo do tempo. Esta é uma das razões pelas Guinski e Rodas (2020, p. 200), entendem o

processo criativo como inesgotável, no sentido de que toda obra pode ser um rascunho para o grande projeto do artista, que necessariamente não se revela a ele de forma clara, funcionando mais como uma ambição informe que o guia e motiva a continuar a

²⁸ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de obras do participante Colorístico capturadas em sua rede social.

²⁹ Artista do modernismo europeu que criou o neoplasticismo (Beckett, 2006)

realização de seu trabalho, como a retomada incessante aos mesmos temas

A retomada do corpo como tema nos desenhos e pinturas de Colorístico, que presente em grande parte de sua trajetória artística bem caracteriza essa afirmação dos autores. Acrescentamos que a retomada às mesmas obras, com interferências que alteram, por vezes, a plasticidade da composição, é compreendida por nós sob essa mesma perspectiva do inesgotável. A Figura 10 (10A e 10B) é um bom exemplo de nossa afirmação. Observemos que se trata de uma tela fotografada em momentos diferentes, que sofreu alteração na cor do plano de fundo.

Figura 10 - Pintura do participante Colorístico - original e com intervenção



Fonte: Prancha elaborada pela Pesquisadora (2024)³⁰.

A pintura da Figura 10A foi produzida e divulgada em redes sociais. Depois de algum tempo, o artista revisitou a obra e mudou a cor segundo plano, cobrindo o tom alaranjado, que, visualmente, criava a sensação de percepção bidimensional. Ao aplicar o roxo (Figura 10B), Colorístico promoveu maior movimento visual, projetando a figura do plano pictórico. Por fim, queremos chamar a atenção para outro aspecto da (Figura 10) - os elementos religiosos que conferem grande simbolismo à pintura, que, neste caso específico, representa o Sagrado Coração de Jesus, pelo prego e pelo coração (detalhe da figura). Outrossim, ressaltamos que este tema foi e ainda é,

³⁰ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de duas fotografias da pintura Sangrando, do participante Colorístico, em momentos distintos. A Figura 10A foi capturada em rede social do artista. A Figura 10B faz parte do acervo particular do artista.

tradicionalmente, muito abordado na história da arte. Contudo, Colorístico concede à produção, sua poética pessoa, expressiva, híbrida e impactante.

Apresentamos agora, alguns trabalhos de Colorístico, sob o viés dos elementos da linguagem visual (Ostrower,2003; Dondis, 2000) mas ainda considerando como fio condutor, a versatilidade do artista, em suas mais variadas produções. Neste sentido, trouxemos na Figura 11 (11A, 11B e 11C), algumas pinturas de Colorístico, para demonstrar que em seu trabalho, estes elementos são expressos de maneiras distintas. De modo geral, as cores assumem função relevante, seja através da ênfase de cores primárias, complementares, das cores quentes e frias. Ou seja, o artista confere protagonismo às cores, em suas variadas possibilidades. É um elemento importante para seu trabalho.

A linha, por sua vez, é apresentada nas obras de Colorístico igualmente variada, assumindo diferentes feições, tais como: linha contorno; linha caligráfica, marcada por seu traço intensamente gestual, as quais são, majoritariamente, pretas, mas também podem ser encontradas em outras cores (Figura 11) e, linha textura, formada por grafismos coloridos (Figura 11C).

Figura 11 - Pinturas do participante Colorístico



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)³¹

Em essência, os três elementos visuais (Ostrower,2003; Dondis, 2000) cor, linha e textura, aparecem intrinsecamente articulados nos trabalhos de Colorístico, de modo que o artista alia a sensualidade da cor à intelectualidade da linha, gerando

³¹ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias capturadas em rede social do participante Colorístico.

superfícies intensamente texturadas (Ostrower, 2003), ou produzindo a textura como elemento da linguagem visual (Dondis, 2000). Outro aspecto da produção artística de Colorístico alude às técnicas do desenho e da pintura, exemplificados na Figura 12 (12A, 12B, 12C, 12D, 12E e 12F) em algumas de suas variações tipológicas.

As obras da Figura 12 (12A, 12B, 12C) são exemplos de técnicas da modalidade desenho. A Figura 12A é um desenho digital do gênero desenho animado, que propõe interface e interação com obras do final do século XIX e início do século XX. Este desenho foi selecionado para o 21^a Concurso Internacional de Quadrinhos, Desenhos Animados e Animação, em Prizren, Kosovo. Na Figura 12B temos outro desenho digital, uma caricatura de Teo Pimenta, personalidade homenageada no 6^o Salão de Humor de Pindamonhangaba, SP, com a qual Colorístico conquistou o 2^o lugar. Sem abandonar a pintura, ele tem se dedicado de maneira crescente ao desenho digital, especialmente da caricatura, de forma que, somente nos dois últimos anos, já foi selecionado e expôs, em quatorze países, além das participações no Brasil (Rodrigues, 2025). Já a Figura 12C, que também consiste em um desenho realizado a lápis sobre papel. A despeito de tratar-se de uma técnica convencional, Colorístico marca sua personalidade artística nesta releitura de Vermeer, *Moça com Brinco de Pérola*, de 1665 (Beckett, 2006). O desenho assume originalidade como corpo-máquina, revelando seu caráter híbrido contemporâneo (Cattani, 2007).

Figura 12 - Técnicas artísticas desenvolvidas por Colorístico



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)³².

³² Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias capturadas em rede social do participante Colorístico.

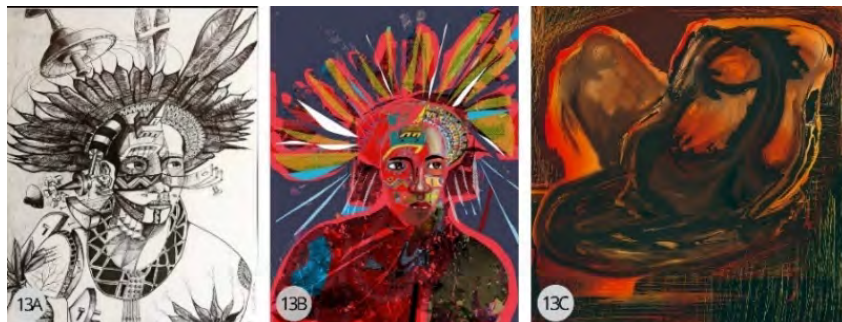
Outra modalidade artística que demonstra o ecletismo técnico de Colorístico é a pintura, desenvolvida sob duas perspectivas diferentes: pintura digital, pintura física, em acrílica sobre tela, e, uma pintura híbrida, apresentadas na Figura (12D ,12E e 12F). Sendo esta última, iniciada com um desenho à mão, posteriormente digitalizado e pintado em meio digital. Esta pintura (Figura 12D) foi usada no cartaz de uma exposição do artista Colorístico, em 2014. Este cartaz está apresentado no Anexo A.

Meios digitais e híbridos têm sido cada vez mais utilizados por Colorístico. A adoção dessas técnicas, executadas em *tablets* ou computadores, através de *softwares* gráficos assumem uma dimensão de hibridez, quando o artista transita entre o físico e o digital, e, vice-versa, em um de processo de criação, quase sempre marcado pelo que Guinski e Rodas, 2020 chamam de inesgotável.

Estarmos vivendo a era pós-digital, em que as tecnologias digitais estão incorporadas em nosso dia a dia, de tal forma, que são quase invisíveis (Guinski; Rodas, 2020). Essa permeabilidade consiste em uma boa razão para compreendermos o uso de meios digitais usados por Colorístico. Mas, nos arriscaríamos a dizer que, em grande medida, isso decorre dos experimentalismos e que caracterizam seu processo criativo.

Assim, nessa constante busca por experimentações, Colorístico tem empreendido em suas produções artísticas, não apenas o uso dos processos digitais, mas, variações e articulações de técnicas que resultam em um hibridismo digital, geralmente a relacionado, tanto à materialidade, como ao processo de criação. Na Figura 13 (13A, 13B e 13C) apresentamos algumas propostas, desenvolvidas sob esta perspectiva.

Figura 13 - Trabalhos de Colorístico desenvolvidos em processos de criação híbridos



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)³³.

³³ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de imagens de obras de arte (poéticas) cedidas pelo artista Colorístico.

As Figuras 13 (13A e 13B) têm uma intrínseca conexão do âmbito do processo criativo. A primeira, consiste em um desenho feito a lápis sobre papel, enquanto a segunda, é o resultado de um desses processos de hibridização que estávamos falando, baseado na fusão das modalidades artísticas (Cattani, 2007). Trata-se do mesmo desenho, digitalizado através de equipamento eletrônico, com posterior interferência, através da qual, Colorístico realizou uma pintura, de tal modo destacada, que a autonomia das cores descaracterizou, o principal elemento da linguagem visual do desenho - a linha, para enfatizar aquele que representa a pintura - a cor.

Mais um indício dos experimentalismos de Colorístico diz respeito à inversão no processo de criação, cuja origem é o meio digital. Dessa maneira, o artista realiza a pintura em meio eletrônico, imprime em canvas³⁴ e depois, faz intervenções com tinta acrílica para telas. A Figura 13 (13C) é um exemplar deste processo artístico, cuja inventividade (Guinski; Rodas, 2020), é marca pessoal de Colorístico.

Importa mencionar, que, para além da variedade dos processos de criação desenvolvidos por este artista, encontramos diversidade na maneira expressiva com que ele compõe suas obras, criando deformações que possibilitam associá-lo, simultaneamente, às diferentes correntes estilísticas básicas, haja vista que estas apresentam características do idealismo, expressionismo e até da tendência surrealista (Ostrower, 2004). Do mesmo modo, quando consideramos os estilos históricos artísticos, sua produção dialoga com o Expressionismo e com o Surrealismo, aproximando-se, sobremaneira, de artistas internacionais como Juan Miró, Henri Matisse e outros.

Podemos dizer que Colorístico imprime essas características formais aos seus trabalhos, pela expressividade e subjetividade com que explora os elementos da linguagem visual, dentre os quais, são mais proeminentes, a cor, a linha e a textura. Tais elementos, são os mais frequentes em sua produção artística.

Se pudéssemos resumir em poucos vocábulos as características estéticas da produção de Colorístico, diríamos que ela é marcada pelos experimentalismos (técnicos, materiais, estilísticos etc.), pelas ênfases formais, pela representação cultural, em especial a piauiense, e, ao mesmo tempo por temáticas universais, como o corpo. Enfim, pelo ecletismo.

³⁴ Tecido específico para impressão de imagens digitais, dentre elas, trabalhos artísticos.

1.2.3. Espiralar

Dando continuidade à apresentação dos participantes da pesquisa, temos em tela a única participante feminina da categoria ex-discentes. Ela tem grande afinidade com as linhas espirais, daí porque, recebeu o codinome Espiralar. Sua trajetória acadêmica, à semelhança dos demais participantes desta categoria, iniciou no Curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, na Universidade Federal do Piauí. Nessa ocasião, foi discente do professor Afrânio Pessoa, nas disciplinas Oficina de Artes Plásticas I, já em um currículo modificado, como disciplina equivalente à Oficina de Pintura I, no primeiro período de 1996 (1996.1) e a disciplina Oficina de Pintura II, no primeiro período de 1998 (1998.1).

É relevante esclarecer que Texturado e Colorístico cursaram as disciplinas na UFPI, tendo Afrânio Pessoa como professor, com uma proximidade temporal, entre um e outro, de um ano. Entretanto, Espiralar só foi discente deste professor, uma década depois. Entendemos que estas diferentes temporalidades são importantes para a compreensão das possíveis circularidades de saberes advindas das práticas do professor-artista Afrânio Pessoa.

Espiralar revelou afinidade e identificação com a docência e com a arte desenvolvendo, ao mesmo tempo, as atividades de professora e artista. Segundo a própria participante, Afrânio Pessoa influenciou suas duas atuações. Sobre a docência ela afirmou: “[...] eu quero passar o que eu aprendi para os meus alunos, dessa forma: eu apresento a teoria e mostro a prática. E foi isso que eu aprendi com Afrânio” (Espiralar). E, em relação à produção artística, a participante disse: “eu trouxe para minha vida, para minha forma de pintar, as coisas que eu aprendi aqui com Prof. Afrânio. Ele foi para mim, uma inspiração que abriu os horizontes” (Espiralar).

Em sua atuação profissional, Espiralar foi professora do Curso de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação Artes Plásticas (DEA/UFPI) por quatro anos não consecutivos, foi Diretora da Casa da Cultura de 2006 a 2009 e Coordenadora do Salão de Artes Plásticas de 2002 a 2006 e de 2010 a 2012. Atualmente, é professora de pintura em uma escola particular, específica de arte, além de atuar como artista, desenvolvendo trabalhos em seu ateliê, especialmente no âmbito da pintura.

Sua produção artística se destaca, principalmente, na pintura em tela, desenvolvida sob a técnica acrílica sobre tela; e, na pintura em papel, com ênfase para a técnica da aquarela. Algumas de suas criações foram realizadas,

especialmente para compor o design de cartazes, dentre os quais, destacamos o 10º Encontro de Corais de Teresina – ENCOTHE e o XI Festibandas de Teresina (Figura 14 -14A e 14B), ambos realizados em 2003.

Figura 14 - Cartazes produzidos a partir de pinturas da participante Espiralalar



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)³⁵.

As obras dos dois cartazes são, caracteristicamente idealistas (Ostrower, 2004), cujos rostos das personagens foram representados com proeminência de ênfases formais, como olhos amendoados, nariz alongado e fino, boca pequena. Em ambas, a linha de contorno é presente, mas na Figura 14(14A), feita à lápis pastel, as linhas finas e coloridas em tons de ocres, a artista imprimiu suavidade à obra, a qual foi reforçada pelas tonalidades altas da paleta de cores, em que prevalece o azul em todo pano de fundo. Os tons pasteis usados pela artista, garantiu a harmonia pelo uso das cores complementares. Algo singular desta pintura, diz respeito à presença dos dois anjos segurando a partitura, na parte superior da obra. É singular, porque o contexto se refere a um coral. Essa presença dos anjos sugere que a artista fez uma conexão entre a música cantada em coro e a temática religiosa, provavelmente, porque muitas apresentações de corais, ocorrem nas igrejas, sobretudo, no período do Natal.

Já a pintura realizada para a criação do cartaz da Figura 14 (14B), apesar de realizado em aquarela, tem cores mais vivas, de forma que os tons alaranjados e ocres, que ocupam o pano de fundo, são contrapostos pelas calças e os chapéus

³⁵ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de imagens digitalizadas de portfólio profissional da participante Espiralalar.

azuis dos músicos, no primeiro plano. Os músicos que compõem uma banda foram representados de forma estilizada, ou seja, olhos amendoados, nariz alongado, boca pequena, além dos traços esquemáticos dos corpos dos músicos, ênfases formais (Ostrower, 2004) semelhantes às da Figura 14 (14A). Tudo isso, envolvido por uma linha caligráfica, escura e marcante, o que promoveu evidência dos personagens. A linha surge também, como linha textura, em traços curtos dispostos lado a lado, continuamente.

Outro aspecto que merece destaque, são as manchas aguadas em tons mais escuros, na parte superior do plano de fundo, assumindo assim, um caráter de textura visual. Por fim, ressaltamos que, de modo geral, as duas obras apresentam um certo ornamentalismo, especialmente nas representações dos olhos, envolvidos por grandes cílios, feitos de maneira linear, conforme podemos perceber na Figura 15 (15A e 15B), em que apresentamos detalhes das duas pinturas.

Figura 15 - Detalhes de cartazes produzidos a partir de pinturas da participante Espiralar



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)³⁶.

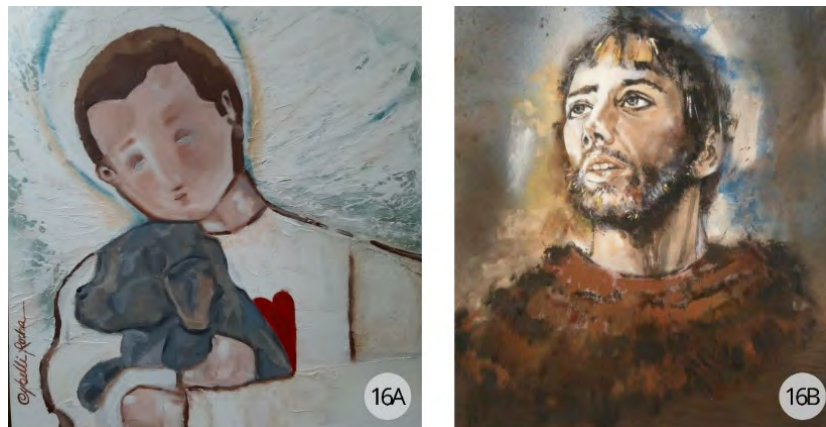
Chamamos a atenção para dois detalhes que consideramos relevantes na produção de Espiralar, os quais ampliamos na Figura 15A. Nosso interesse recai sobre as linhas espirais que formam as asas dos anjos (elemento recorrente, em sua produção), bem como sobre o aspecto da estilização dos rostos, demonstrado também na Figura 15 (15B). Nesta última, a estilização marca a configuração de todos os músicos da banda.

³⁶ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de imagens digitalizadas de portfólio profissional da participante Espiralar (detalhe).

Outra temática abordada nas obras de Espiralar, podemos ressaltar a característica eclética, muito proeminente em seus trabalhos. Assim, além das temáticas direcionadas, desenvolvidas, especificamente, para cartazes de eventos, Espiralar se apropriou de temas religiosos, conforme podemos ver na (Figura 16 -16A e 16B). Porém, convém ressaltar que esse ecletismo e versatilidade não está somente nos temas, mas no estilo compositivo, em diálogos com algumas das correntes estilísticas básicas (Ostrower, 2004) está também, na utilização das técnicas artísticas.

Um bom exemplo do ecletismo estilístico são as duas obras de temática religiosa: Anjo da Guarda (Figura 16A) e Francisco (Figura 16B). Na primeira, a artista pintou o anjo no primeiro plano, usando linhas de contorno caligráfica e colorida, além de promover a simplificação formal do rosto, estilização que apenas sugere as feições do anjo, entintadas com pinceladas lisas e cores muito claras. No plano de fundo, a artista usou camadas mais espessas de tinta, criando texturas táteis pela técnica do impasto. A perspectiva da visão geral da pintura e de suas ênfases formais, nos permitem classificá-la, quanto à corrente estilística básica, como idealista.

Figura 16 - Pinturas com temática religiosa da participante Espiralar



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)³⁷.

Por outro lado, as ênfases formais com que São Francisco de Assis foi representado (Figura 16B), estão relacionadas à corrente estilística expressionista (Ostrower, 2004). Nela, a artista realçou as feições do santo, evocando a expressão do sentimento. Isto foi complementado pelas pinceladas, que, apesar de lisas,

³⁷ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias do acervo pessoal da participante Espiralar.

promovem texturas visuais intensas, sem demarcações precisas de contorno, diluindo a imagem do santo no plano de fundo, provocando uma fusão.

Mais uma temática abordada por Espiralar, diz respeito à paisagem, desenvolvida, em grande medida, através da técnica da aquarela sobre papel. Ressaltamos o modo singular com que a artista usou esta técnica nas pinturas apresentadas na Figura 17 (17A e 17B). O uso de cores complementares promoveu um colorismo mais intenso, cuja harmonia ocorreu pelos contrastes colorísticos. Além do exposto, Espiralar produziu texturas visuais através do preenchimento dos espaços, se aproximado do *horror vacui*, característica já mencionada em relação à produção de Texturado.

Figura 17 - Pinturas da participante Espiralar com temática de paisagem



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)³⁸.

Contudo, esclarecemos que apesar dessa intensidade colorística e da profusão de elementos destas paisagens em aquarela, Espiralar não se afastou das características principais dessa técnica, que são as transparências e a diluição da mancha de cor. Por fim, identificamos na Figura 17B, maior suavidade das cores, menos elementos, demonstrando a versatilidade da artista, ao desenvolver esta técnica artística.

Diferentemente da suavidade identificada nas paisagens, esta pintura realizada em acrílica sobre tela (Figura 18), se caracteriza pela intensidade colorística. As pincelas foram aplicadas separadamente, apesar de não haver preocupação com possíveis sobreposições de camadas de tinta. A pintura dialoga com o Fauvismo, estilo histórico (Ostrower, 2004) que empregava cores puras para provocar intenso

³⁸ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias autorais de pinturas produzidas pela participante Espiralar.

contraste visual (Beckett, 2006). Apesar de muito colorida, a paleta é formada, majoritariamente, por cores próximas entre si. Por sua vez, as linhas caligráficas e interrompidas contribuem para as ênfases formais, que são somadas às ênfases colorísticas.

Figura 18 - Pintura da participante Espiralar - Frida, gênero retrato, acrílica sobre tela



Fonte: Acervo pessoal da participante Espiralar.

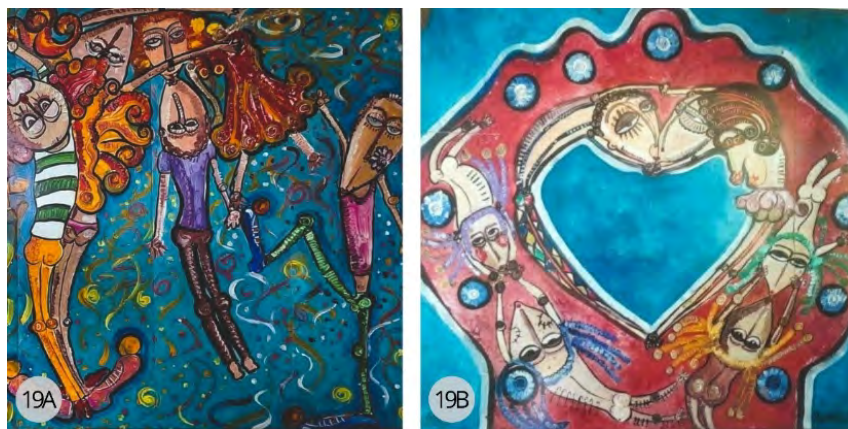
Em relação à temática desta pintura (Figura 18), identificamos a representação de um tema universal. Trata-se de um retrato da artista mexicana Frida Kahlo, da primeira metade do século XX (Farthing, 2011). Apesar da nítida divisão das pincelas, que geram uma profusão de elementos, observamos que os aspectos físicos formam preservados, inclusive a monocelha, que se constitui em importante marca identitária da artista.

Essa diferença estilística, identificada com maior proeminência no retrato de Frida Kahlo, bem como a variação técnica das produções de Espiralar, algumas delas, apresentadas neste trabalho, nos leva a enfatizar, mais uma vez, uma característica de sua produção artística, a versatilidade. Neste sentido, apresentamos na Figura 19 (19A e 19B) duas pinturas cujos temas remetem ao carnaval.

Ambas as pinturas possuem cores fortes e contrastantes, sendo o plano de fundo, predominantemente, azul, enquanto no primeiro, aparecem ocre alaranjados, vermelho e outras cores, sempre misturadas e com variações tonais. Outro elemento semelhante nas duas pinturas diz respeito à estilização, que nos rostos, se revela

através dos formatos triangulares, dos olhos amendoados, semiabertos, do nariz alongado e da boca pequena. Podemos dizer que esta é uma importante marca da produção artística de Espiralar. No corpo, a estilização está representada pelo intenso alongamento do tronco e dos membros, cujas ênfases formais são adensadas pelo movimento das danças coletivas e individuais, de modo que, na Figura 19A, elas dispersam os brincantes da festa, aleatoriamente, enquanto na Figura 19B, percebemos o que sugere ser uma dança de roda.

Figura 19 - Pinturas da participante Espiralar, com temática sobre o carnaval



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)³⁹.

A linha, por sua vez, aparece nas duas pinturas da Figura 19 com muitas variações, como linha contorno, linha caligráfica e linha textura. Porém, quanto ao ornamentalismo, observamos algumas diferenças entre elas, especialmente em relação ao plano de fundo. Neste sentido, podemos dizer que a Figura 19 (19A) é fortemente preenchida por ornamentalismos em toda a composição. Já na Figura 19 (19B) os ornamentalismos são mais contidos.

A fim de enfatizar alguns aspectos que merecem destaque da Figura 19, ampliamos detalhes, para melhor visualização. Na Figura 20 (20A e 20B) apontamos para a estilização e para o ornamentalismo dos olhos, conferido pelos grandes cílios. O outro detalhe consiste nas formas espiraladas dos cabelos. A maneira expressiva com que estes elementos foram realizados, revela singularidades estilísticas da produção de Espiralar.

³⁹ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de pinturas do acervo pessoal da participante Espiralar.

Figura 20 - Detalhes de pinturas da participante Espiral, com temática sobre o carnaval



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024).

Finalizadas as reflexões acerca dos da Figura 20 (20A e 20B), de Espiral, abrimos espaço para algumas observações acerca da Figura 21 (21A e 21B), sobre as quais poderíamos dizer que carregam os mesmos elementos das obras apresentadas anteriormente, porém, com as cores mais intensas, cuja harmonia se deu pelos contrastes. Além disso, as linhas caligráficas que também conferem contorno, são ainda mais expressivas, contribuindo para ampliar as ênfases formais.

Figura 21 - Pinturas da participante Espiral com tema lendas



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)⁴⁰.

Apesar das variações estilísticas que fazem com que estas obras sejam diferenciadas das demais, mas com certa semelhança estética entre si, outro aspecto se revela com maior energia - sua temática, relacionada com lendas piauienses. Tal energia se refere ao fato de que as lendas piauienses aludem à espaços geográficos

⁴⁰ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de imagens digitalizadas de portfólio profissional da participante Espiral.

específicos, daí, se constituírem fortes marcadores identitários da cultura piauiense, possibilitando, assim “um olhar atento sobre as tradições, crenças e costumes populares (Mendes, 2003, p. 95). A Figura 21A, é um bom exemplo disso, haja vista que a lenda do Barba Ruiva tem como cenário a lagoa Parnaguá, na cidade homônima, no sul do estado do Piauí, enquanto, a lenda do Cabeça de Cuia, (Figura 21B), tem como contexto a zona urbana de Teresina, às margens do rio Parnaíba. Estas pinturas foram usadas no cartaz do X Salão de Artes Plásticas de Teresina⁴¹, em 2003 (Anexo – B).

Esse gosto pelo popular revela laços de pertença com a cultura nordestina, sobretudo, a piauiense. Daí, a subjetividade que caracteriza suas obras, dialogarem em grande medida com os valores expressionistas, tanto como corrente estilística básica, quanto como estilo histórico (Ostrower, 2004).

O perfil dos participantes da pesquisa, ex-discentes de Afrânio Pessoa, denota a importância deste professor-artista para a composição do *ethos* artístico de Texturado, Colorístico e de Espiral, pela influência, mencionada por eles próprios, relativas à prática docente ou às práticas artísticas. Isso nos revela fortes indícios de circularidades de saberes, advindas das práticas de Afrânio Pessoa. Na Figura 22, sintetizamos os perfis dos participantes, com suas atuações docentes e ou artísticas.

Figura 22 - Perfil dos Participantes da Pesquisa - Categoria I - Ex-discentes



Fonte: Dados da pesquisa (2024).

⁴¹ O Salão de Artes Plásticas de Teresina, evento cultural promovido pela Fundação Cultural Monsenhor Chaves, teve sua primeira edição em 1994, quando foi inaugurada a Casa da Cultura de Teresina. Era uma exposição anual, realizada através de edital público, com premiação para várias modalidades artísticas, que perdurou até sua 19ª edição, em 2012.

⁴¹ O Balé da Cidade de Teresina é uma companhia pública de dança contemporânea, mantida pela prefeitura Municipal de Teresina, desde sua criação, em 1993.

1.2.4. Afeto

A outra categoria a ser apresentada é a categoria II- família. Ela contou com apenas uma participante, escolhida segundo um único critério, mas não menos relevante, que é ter partilhado do convívio familiar de Afrânio Pessoa. Ela recebeu o codinome Afeto e seu perfil foi traçado a partir de diferentes perspectivas.

Consideramos o tempo de convivência familiar, que perdurou desde o seu nascimento, em 1971 até o falecimento de Afrânio Pessoa, em 2017, com poucas interrupções, marcadas, sobretudo, pelo afastamento para cursar o mestrado e o doutorado em Lisboa, Portugal. Outro importante aspecto que foi levado em conta, foram os espaços partilhados, entre os quais se destacam a casa onde moravam e a UFPI, particularmente a sala 452, do Departamento de Artes (DEA), que se configurou como um ponto de encontro, entre os deslocamentos casa/universidade (escola e trabalho). Consideramos enfim, a formação desta participante, em especial, as áreas do conhecimento: Graduação em História, Especialização em História da Arte e da Arquitetura; Mestrado em Ciências da Educação e Doutorado em História da Arte.

Essa trajetória formativa nos releva que a participante manteve aproximações com a área de arte, direta ou indiretamente. Ao lado do exposto, ressaltamos que Afeto representa a importante conexão das diversas dimensões de Afrânio, com acesso direto à pessoa, ao professor e ao artista. Daí a relevância de sua presença, como participante desta investigação. Então, apresentamos um panorama, de forma sintética, do perfil da participante Afeto na Figura 23:

Figura 23 - Perfil da participante da pesquisa - categoria II – família



Fonte: Dados da pesquisa (2024).

1.3. TÉCNICAS DE PRODUÇÃO E COLETA DOS DADOS

A escolha das técnicas de produção e coleta de dados desta pesquisa derivou, essencialmente, da natureza híbrida que caracteriza a questão problema, a qual abrange dois campos distintos do saber e da prática, direcionados tanto para a docência e como para o fazer artístico. A despeito das diferenças entre os campos, destacamos que, neste caso, eles se encontram, intrinsecamente, ligados um ao outro, na figura do professor-artista (Sampaio; França-Carvalho, 2022).

Optamos pela utilização de três técnicas instrumentais⁴² de produção e coleta de dados, a saber: entrevista narrativa; narrativas visuais e análise documental. A entrevista narrativa, consistiu no dispositivo que gerou as narrativas orais, ou melhor dizendo, a produção de histórias sobre as experiências formativas dos ex-discentes de Afrânio Pessoa, bem como, sobre as experiências vividas no seio da vida familiar. Esta última, foi narrada pela participante da pesquisa que conviveu com Afrânio na intimidade do lar e em diversas atividades que ele desenvolveu, sejam pessoais, religiosas, sociais ou profissionais.

Outro instrumento de pesquisa foram as narrativas visuais, isto é, pinturas realizadas por Afrânio Pessoa e por seus ex-discentes, em momentos singulares de sua atuação artística. A utilização destas narrativas possibilitou a busca por evidências das circularidades de saberes no campo das práticas artísticas. As pinturas selecionadas foram concebidas como narrativas visuais não apenas sob a perspectiva temática que elas apresentam, das histórias que possivelmente emergem de cada uma, mas também, pelas aproximações ou distanciamentos, pelas semelhanças ou diferenças com que os elementos da linguagem são dispostos no espaço compositivo, o que nos permitiu analisar se há, ou não, correspondências entre elas, quanto à expressão dos elementos visuais.

O terceiro e último instrumento que utilizamos, foi a análise documental. A busca por este recurso de coleta de dados permitiu melhor elucidação sobre informações históricas, temporalidades e até mesmo sobre os contextos nos quais as narrativas orais e visuais estão inseridas. A seguir, apresentamos, detalhadamente, as técnicas e instrumentos utilizados nesta pesquisa.

⁴² Para o desenvolvimento da pesquisa através dos instrumentos - entrevista narrativa e pintura (narrativas visuais) dos participantes -, o projeto foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa da UFPI, e, aprovado através do Parecer 6.709.566.

1.3.1. Entrevista Narrativa – narrativas orais

A Entrevista Narrativa (EN), usada neste trabalho como instrumental metodológico (Apêndices A e B), possibilitou a geração de dados, através da produção de narrativas, concebidas aqui como narrativas orais, com o objetivo de diferenciá-las das narrativas visuais. A entrevista narrativa foi desenvolvida a partir de um esquema autogerador (Jovchelovitch; Bauer, 2002), ou seja, uma questão geradora construída com o intuito de estimular ex-discentes do professor-artista Afrânio Pessoa, participantes da pesquisa, a contarem histórias, experiências e sua trajetória profissional, abordando o contexto social dos acontecimentos narrados, considerando o processo formativo e os diversos percursos trilhados pelos narradores.

Além dos ex-discentes, tivemos uma participação singular, de alguém que fez parte da convivência familiar de Afrânio Pessoa. Para esta participante, fizemos outra questão geradora, especialmente formulada para motivar a narração de experiências compartilhadas com Afrânio, situações do cotidiano, seja na intimidade do lar, no ateliê ou em outros lugares por eles frequentados. Esta participante foi estimulada a rememorar acontecimentos e afetividades que marcaram suas vidas, como forma de trazer elementos que nos ajudem a (re)construir o perfil de Afrânio, enquanto pessoa, para a compreensão da constituição do ser professor e do ser artista.

Diante do exposto, ressaltamos que foram elaboradas duas questões geradoras com focos temáticos diferentes. Porém, voltadas, igualmente, para estimular a produção das narrativas orais, que por sua vez, se complementam, abrindo caminhos para a compreensão das circularidades de saberes advindas das práticas do professor-artista Afrânio Pessoa. Importa-nos destacar que estas questões foram construídas após a exploração do campo, sob a orientação teórica de Jovchelovitch e Bauer (2002), os quais apontam como principais características desse dispositivo autogerador: a textura detalhada, que consiste na informação minuciosa dos acontecimentos, levando em conta tempo, lugar, motivos etc.; a fixação da relevância, em que o narrador seleciona aspectos importantes dos acontecimentos, de acordo com sua perspectiva; e, o fechamento da Gestalt, que possibilita a narração de um acontecimento central em sua totalidade, apresentando começo, meio e fim.

Depois de tudo preparado, em ambiente confortável e seguro, iniciamos o agendamento individual das entrevistas narrativas, considerando a disponibilidade de cada participante da pesquisa. Para a realização das entrevistas contamos com

importantes dispositivos de memória, uns, usados como recursos para evocar lembranças de experiências vivenciadas durante a formação dos participantes da categoria ex-discentes, e, outros, utilizados para fazer emergir lembranças de acontecimentos, momentos e fatos do cotidiano, vividos com Afrânio Pessoa, no âmbito da sua vida familiar.

Nesse contexto, a memória assumiu um caráter de essencialidade para a construção das narrativas, pois segundo Pinto, Silva e Gomes (2008, p. 18), ela é “[...] construída na relação com o outro, que motiva o rememorar e, por isso, é tomada por nós como uma forma de os sujeitos poderem mudar, nas suas lembranças, aquilo que os incomoda e que talvez gostassem que tivesse sido diferente”.

Desse ponto de vista, a memória é dinâmica e, por isso mesmo, sujeita a mudanças. Ela permite a reelaboração criativa das experiências vividas. Essa construção ocorre também na relação entre a fala do participante e a ação do pesquisador, diante daquilo que é narrado. “A narrativa, então, seria resultado da construção daquilo que ambos – aquele que narra e aquele que escuta – fazem juntos no momento da entrevista” (Pinto; Silva; Gomes, 2008, p. 26). Assim, a memória pode produzir versões da realidade, não sujeitas à validação. Por esta razão, consideramos relevante o uso dos recursos que contribuíram para a estimular a memória dos entrevistados.

Do ponto de vista técnico, as entrevistas narrativas foram desenvolvidas conforme os procedimentos elencados por Jovchelovitch e Bauer (2002), os quais apontam quatro fases fundamentais desse processo. O primeiro momento das entrevistas ocorreu nos horários e locais confirmados em cada agendamento. Fizemos, inicialmente, a explanação do contexto da pesquisa, nos disponibilizando para dirimir possíveis dúvidas e, em seguida, solicitamos autorização para gravar. Em seguida, apresentamos a questão geradora, provocando o início da narração.

A segunda fase foi desencadeada pela narrativa propriamente dita. Então, os entrevistados contaram suas histórias, construíram suas narrativas. Para não interromper o processo de recriação dos acontecimentos que estavam sendo narrados, deixamos cada entrevistado livre, sem tecer qualquer comentário, apenas fazendo sinais não verbais, indicando nossa atenção à escuta e encorajando-os a continuar a narração. Neste momento, fizemos algumas anotações para perguntas posteriores.

Quando cada entrevistado apresentava o indício de que a narrativa tinha chegado ao término, entrávamos na fase de questionamento, fazendo algumas perguntas, quando necessário, com base nas anotações realizadas na fase anterior. Esta fase é muito importante segundo Jovchelovitch e Bauer (2002), pois é nela que o pesquisador deve traduzir as suas questões exmanentes em questões imanentes, com o cuidado de usar a linguagem do informante.

A quarta e última fase de cada entrevista narrativa, denominada de conclusiva, iniciou depois que a gravação foi paralisada. Neste momento, continuamos conversando descontraidamente, com comentários espontâneos sobre a entrevista, o que contribuiu para clarear alguns pontos das narrativas, através de informações contextuais relevantes para interpretação dos dados.

Todas as entrevistas foram gravadas, à exceção de uma, cujo entrevistado, a despeito da anuência em participar da pesquisa, solicitou que a entrevista não fosse gravada em meio eletrônico. Assim, em respeito às singularidades do participante, seu pedido foi prontamente acatado. Isso consistiu em um grande desafio, em especial, quanto ao acompanhamento, em tempo real, da fluência das falas. Ao mesmo tempo, consistiu em grande aprendizado e contribuiu para o fortalecimento da relação e da confiança entre o pesquisado e a pesquisadora.

A realização das entrevistas narrativas configura um importante marco no processo da investigação e concorreu para uma imersão ainda mais profunda na pesquisa, bem como para movimentos dinâmicos da pesquisadora, em exercícios de aproximações e de afastamentos em relação aos participantes e ao próprio objeto investigativo.

Fazer parte das produções narrativas, como pesquisadora, nos mostrou o quão elas são carregadas de forte significado pessoal, articulando os diferentes momentos, através da rememoração de quem viveu as próprias experiências (Abrahão, 2009), atravessadas pelos saberes e pelas práticas do professor-artista Afrânio Pessoa. O que implica a necessidade de considerarmos as diferentes dimensões da formação e da atuação profissional dos participantes da pesquisa. Na Figura 24 (24A, 24B, 24C e 24D) apresentamos detalhes da ambientação do local onde as entrevistas foram realizadas.

Figura 24 - Ambientação das entrevistas narrativas



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024).

Após a realização de cada entrevista, proporcionamos um momento de descontração e oferecemos um lanche para os participantes. Mesmo após a finalização das gravações, estes momentos foram relevantes para elucidar alguns pontos da entrevista, conforme já apresentamos anteriormente. Nesses momentos fizemos os agradecimentos pelo aceite em participar da pesquisa e entregamos uma lembrança, com a identificação da pesquisa (Figura 25), e com um QR code de acesso a um artigo publicado em revista eletrônica, de autoria nossa autoria (pesquisadora e orientadora) sobre o painel A Dança do boi do Piauí, de Afrânio Pessoa.

Figura 25 - Garrafas personalizadas entregues aos participantes da pesquisa após a realização das entrevistas narrativas



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2024).

Por fim, e não menos importante, devemos considerar que, assim como outros instrumentos de pesquisa, a entrevista narrativa apresenta alguns problemas.

Jovchelovitch e Bauer (2002) apontam que dois deles são considerados, por alguns autores, como os principais: expectativas incontroláveis da entrevista e regras irrealísticas.

O primeiro, diz respeito às questões de conhecimento acerca da temática da pesquisa, ou à falta dele. Esse problema pode surgir no momento da entrevista, envolvendo, ao mesmo tempo, o entrevistado e o entrevistador. Jovchelovitch e Bauer (2002, p. 101) alertam que o pesquisador deve ter cuidado, pois “é muito problemático montar um ‘pretenso jogo’ de ingenuidade”. Por isso, orientam que o entrevistador deve

ser sensível ao fato de que a história que ele obterá é, até certo ponto, uma comunicação estratégica, isto é, uma narrativa com o propósito tanto de agradar ao entrevistador, quanto de afirmar determinado ponto, dentro de um contexto político complexo que pode estar sendo discutido.

Os autores indicam que uma possível saída para este problema consiste na interpretação do pesquisador, que deve ser realizada “à luz da situação em estudo, da estratégia presumida do narrador e das expectativas que o informante atribui ao entrevistador” Jovchelovitch; Bauer (2002, p. 101). Nesse caso, entendemos que a posição do pesquisador é de fundamental importância para a condução da entrevista, bem como para sua análise.

O outro problema refere às regras da entrevista, à sua utilidade, as quais são expressas, implicitamente, na questão geradora. Assim, em razão da natureza singular da temática e da configuração desta pesquisa, houve a necessidade de formarmos dois grupos distintos de participantes. Isso exigiu que, a fim de minimizar o aspecto irrealístico da entrevista narrativa, elaborássemos uma questão geradora para cada grupo de participante. A seguir, falaremos sobre as narrativas visuais como instrumentos de produção de dados.

1.3.2. Narrativas visuais

A necessidade de ampliarmos as possibilidades de produção de dados, nos levou à adoção de mais um instrumento. Assim, as narrativas orais produzidas em cada entrevista foram complementadas com narrativas visuais, geradas a partir de produções pictóricas, de Afrânio Pessoa e dos participantes da categoria ex-

discentes. O acréscimo deste instrumento, foi primordial, para melhor compreendermos como as circularidades de saberes se manifestam nas práticas dos ex-discentes do professor-artista Afrânio Pessoa.

Justificamos ainda que, se a pintura, concebida aqui como narrativas visuais, está diretamente relacionada às práticas artísticas de Afrânio Pessoa e de seus ex-discentes, sua utilização tornou-se imprescindível no âmbito desta pesquisa, desenvolvida no cerne de uma destacada modalidade, dentro do campo linguagem das Artes Visuais.

Então, ao recorrermos à visualidade, selecionamos uma pintura de Afrânio Pessoa, bem como uma pintura de cada participante desta pesquisa, da categoria ex-discente, as quais foram, prontamente, disponibilizadas pelos autores. Quanto pintura de Afrânio Pessoa, escolhemos um painel, pertencente à esta Instituição de Ensino Superior (IES), que se encontra fixado, desde a sua criação, no Salão Nobre da Reitora (UFPI). Todas as narrativas visuais constituem fontes valiosas para esta investigação, principalmente, no tocante às possíveis circularidades de saberes no âmbito das práticas artísticas.

Estas pinturas foram concebidas como narrativas visuais, dentre outras coisas, porque apresentam uma temática, contam um evento, um acontecimento, seja ele real ou fictício Paiva (2008). Porém, além das histórias, das narrativas que surgem das pinturas, outra perspectiva merece destaque. Esta relevância repousa sobre a disposição dos elementos visuais de cada pintura, o que as torna singular. Estes elementos expressivos consistem no que (Ostrower, 2004, p. 53) afirma ser os vocábulos da linguagem visual: linha, superfície, volume, luz e cor, com os quais, apesar de resumidos em apenas cinco elementos, “e nem sempre reunidos, formulam-se todas as obras de arte, na imensa variedade de técnicas e estilos”.

Para a autora, estes elementos, isoladamente, não têm significado próprio ou prévio, quer dizer, não representam, simbolizam ou definem nada fora do contexto formal. Mas, na relação com a dimensão e com o espaço, se revestem de uma expressividade singular, haja vista ser “pelas dimensões espaciais articuladas por cada elemento, na específica organização de um espaço, que se caracterizam os elementos visuais” (Ostrower, 2004, p. 54).

Então, ao produzir uma obra de arte, o artista escolhe elementos visuais para compor a imagem, de maneira que, as variadas possibilidades com que esses elementos podem ser apresentados e articulados às dimensões espaciais, criam

diferentes conteúdos expressivos, comunicando sensações e ideias também diferenciadas.

A maneira com que estes elementos estão dispostos no espaço compositivo das pinturas, ou seja, das narrativas visuais dos participantes e de Afrânio Pessoa, podem revelar, entre si, aproximações ou distanciamentos, semelhanças ou diferenças, permitindo identificar se há, ou não, correspondências estéticas entre elas. As narrativas visuais não são meras ilustrações, “são poderosas ferramentas de apreensão cognitiva, de construção de uma trajetória de pesquisa e de apreensão pedagógica” (Guimarães, 2010, p. 36). Ao que podemos acrescentar que são, igualmente, ferramentas de apreensão de expressões subjetivas de mundo.

É ainda, Guimarães (2010, p. 50) quem faz uma crítica quanto ao uso das narrativas visuais. Para ela, “como ferramenta de investigação ainda é pouco discutido entre nós e trabalhos que sugerem o uso de procedimentos metodológicos nessa direção causam estranhamento e desconfiança”. No entanto, no contexto das pesquisas que se desenvolvem no âmbito de alguma modalidade das artes visuais, como é o caso deste trabalho, as narrativas visuais consistem em potentes ferramentas de investigação e contribuíram, sobremaneira, para preencher as lacunas que as narrativas orais não puderam contemplar.

Um aspecto importante a ser considerado, quando da análise dos elementos visuais, é sua articulação com as dimensões espaciais, com o espaço compositivo. Contudo, ressaltamos que estes elementos têm propriedades que lhe são inerentes, que se destacam em cada um, de maneira particular. Ao apresentar essas propriedades, Ostrower (2004) identifica cada elemento do vocabulário da linguagem visual, classificando-os em dois grandes grupos, a saber: elementos estáticos (linha e superfície) e elementos dinâmicos (volume, luz e cor). Esta classificação está diretamente relacionada com o movimento de cada elemento em relação ao plano perceptual.

As propriedades que trazemos aqui, representam a perspectiva teórica da autora. Ela explica que a linha detém três características principais: a intelectualidade; o movimento direcional e o universo unidimensional – o comprimento. O segundo vocábulo é a superfície, cuja dimensão característica é a altura. Este elemento pode criar formas abertas ou fechadas, que podem ser traduzidas em inúmeras combinações intermediárias. Ostrower (2004) diz que estes dois elementos, linha e superfície, têm, em comum, o fato de estarem presos ao plano espacial. Ela classifica

essa característica dos elementos dois primeiros visuais como estáticas em relação ao plano espacial.

O terceiro elemento de que a autora trata é o volume, considerado como o elemento cujo espaço característico é o da profundidade, o que permite a construção da terceira dimensão como propriedade inerente. Ao lado do exposto Ostrower (2004) chama a atenção para o fato de que essa terceira dimensão surge a partir da articulação das linhas horizontais, verticais e diagonais. Porém, a esta articulação, deve-se adicionar os gradientes tonais para melhor percepção volumétrica.

O elemento da linguagem visual luz, tal como afirma Ostrower (2004, p. 96) “não deve ser confundid[o] com a representação do fenômeno natural luz”. Este fenômeno é identificado nos contrastes de valores de claros e escuros, em contrastes tonais desdobrados gradualmente, os quais independem do foco de luz, produzindo expressividade ou drama. Através destes contrastes de claro/escuro, a luz articula uma vibração no espaço, provocando o movimento de avanço/recuo simultâneo. Assim, quanto maior for o contraste claro/escuro, mais lenta será a leitura visual. Ao contrário, quando o gradiente tiver menos contraste, mais rápida será a leitura. Para a autora é este o contraste que importa. Precisamos atentar que neste caso a luz e a sombra assumem caráter simbólico (*ibid*, 2004).

E, finalmente, a **cor**, que é o elemento de maior relatividade, pois as relações colorísticas definem o espaço de maneiras muito diferentes, de tal modo, que a sua característica pode ser alterada, indefinidamente, dependendo do contexto em que está inserida e da sua relação com observador. Desse modo é “importante entender que com poucas cores básicas - e sempre as mesmas - é possível estabelecer relações diferentes.” Ostrower (2004, p. 234). A autora afirma ainda que outra característica inerente da cor é a sensualidade que lhe é própria.

E por fim, mas não menos importante, apresentamos as três dimensões da cor que consistem em: matiz ou croma, isto é, a cor propriamente dita; a saturação, que diz respeito à pureza da cor; e, o tom, que refere ao brilho relativo do claro ao escuro à escala de cinza (Dondis, 2000).

Há que se considerar, primeiramente, que parece simples o fato de que, apenas três matizes elementares (amarelo, vermelho e azul), gerem combinações entre si, que resultam nas cores secundárias (laranja, verde e violeta), além das terciárias e outras. Contudo, de simples, essas relações não têm nada (Dondis, 2000). Trata-se, na verdade, de um dos elementos da linguagem visual de maior complexidade, em

decorrência, não somente, de suas características e dimensões, mas das múltiplas interrelações que elas estabelecem, além das relações intensamente variáveis que podem produzir, a depender do contexto e das singularidades da nossa percepção visual. Sobre isto, Dondis (2000, p. 69) afirma que

a cor é o mais emocional dos elementos específicos do processo visual, ela tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual. A cor não apenas um significado universalmente compartilhado através da experiência, como também um valor informativo específico, que se dá através dos significados simbólicos a ela vinculados.

Diante desta afirmação, ressaltamos a profundidade teórica com que a cor deve ser estudada, haja vista a rede de conexões que ela pode estabelecer entre os demais elementos visuais, entre suas próprias variações e, entre os contextos biopsicossociais e culturais.

Os três últimos elementos visuais, volume, luz e cor, são caracterizados pelo movimento que eles produzem, em relação ao plano perceptual, anteriormente citado, como movimento de avanço/recuo, de forma que “ultrapassam a estrutura bidimensional. Por esta razão são considerados elementos mais dinâmicos” (Ostrower, 2004, p. 71). Nesse sentido, podemos afirmar que os elementos da linguagem visual são diversos e assumem complexidade, à medida que se relacionam com as dimensões espaciais do plano pictórico, sendo alcançadas e ultrapassadas por elas.

Consideramos relevante apresentar as teorizações de Dondis (2000, p. 51) sobre os elementos da linguagem visual, os quais foram por ela ampliados, ainda que pouco, em seu número. Sobre estes elementos, a autora afirma que eles “constituem a substância básica daquilo que vemos [...]”. Assim, destacamos que, na perspectiva da autora, a textura é considerada como um dos elementos básicos da linguagem visual, embora, para Ostrower (2004), esta seja apenas uma importante característica do elemento superfície. Segundo Dondis (2000, 70), a textura pode ser apreciada e reconhecida,

tanto através do tato quanto da visão, ou ainda mediante uma combinação de ambos. É possível que uma textura não apresente qualidades táteis, mas apenas óticas, como no caso das linhas de uma página impressa, dos padrões de um determinado tecido ou dos traços superpostos de um esboço. Onde há uma textura real, as qualidades táteis e óticas coexistem, não como tom ou cor, que são unificados em um valor comparável e uniforme, mas de uma forma única e

específica, que permite à mão e aos olhos uma sensação individual, ainda que projetemos sobre ambos um forte significado associativo (*Ibid.*, p. 70)

O destaque que atribuímos à textura, compreendendo-a com elemento da linguagem visual, não é apenas pela dupla possibilidade de percepção – visual e tátil, mas também, porque este é um elemento presente, com certa semelhança, em boa parte das pinturas de Afrânio Pessoa, assim como das produções de seus ex-discipulos. Inclusive, essas texturas aparecem nas obras, ora como elemento tátil, ora como elemento de percepção visual e, às vezes, em ambos os casos.

Outro elemento da linguagem visual também é apresentado somente na perspectiva de Dondis (2000) – a forma. Originada da linha, ela pode assumir três formas básicas, quais sejam, o triângulo equilátero, o círculo e o quadrado, delas, derivando em combinações múltiplas, várias outras formas.

Assim, nosso interesse pela concepção de forma e de textura, como elementos da linguagem (Dondis, 2000), bem como sobre os elementos linha e cor, apresentados por (Ostrower, 2004), recai sobre o fato de estes quatro elementos foram associados aos territórios de análise materialidade e forma-conteúdo, constituindo-se, então, em referência para a análise das narrativas visuais. Ressaltamos que os territórios de análise deste trabalho estão, detalhadamente, descritos no item que discorre sobre a organização, análise e interpretação dos dados.

Além destes elementos, os temas desenvolvidos nas narrativas visuais foram associados aos territórios forma-conteúdo, patrimônio cultural e conexões transdisciplinares. Por esta razão, somamos neste trabalho, uma concepção bem mais complexa sobre forma. Nesta ideia, apresentada por Ocvirk *et al.* (2014, p.11), ao unir tema, forma e conteúdo em uma única obra de arte, a forma assume a aparência total da obra, ou seja, torna-se a própria composição, haja vista haver uma conexão tão intrínseca entre estes três componentes, que eles “[...] se tornam inseparáveis, mutuamente interativos – como se fossem um organismo vivo. Quando isso é alcançado, podemos dizer que a obra tem unidade orgânica”.

Esta ideia de unidade orgânica refere à relação de interatividade entre os componentes tema-forma-conteúdo, de sorte que, nenhum deles é indispensável no processo de criação artística, mas também remete ao fato de que não há hierarquia entre eles. Os autores explicam essa relação afirmando que qualquer um destes componentes pode desencadear a criação de uma obra artística (*Ibid*, 2014). Os

autores exemplificam alguns processos de criação artística, demonstrando essa autonomia dos componentes, explicando que

a inspiração para um trabalho pode começar depois da observação de um objeto (tema), pode despertar sentimentos fortes no artista (conteúdo) e levar ao desenvolvimento de uma composição (forma). Também pode começar com a manipulação irreverente de figuras e cores em uma tela (forma), que sugere um sentimento ou emoção a se desenvolver (conteúdo) e, então, torna-se uma imagem (tema). A tristeza ou paixão de um artista por uma questão social (conteúdo) também pode ser a ideia inicial que passa a ser expressa por meio de cores (forma) e resulta em um padrão de traços não objetivos (tema). Seja qual for a evolução, progressão ou ênfase dos componentes – tema, forma e conteúdo -, a unidade orgânica é o objetivo final (Ocvirk *et al.*, 2014, p.11) .

A partir desta afirmação, podemos dizer que estes componentes atuam como dispositivos independentes nos processos de criação artística, e, se comportam, à maneira de um rizoma, ou seja, são abertos e caracterizados pela imprevisibilidade, já que, qualquer componente é, em potencial, desencadeador da obra artística. Assim, esta relação tema, forma e conteúdo, ou seja, esta unidade orgânica, foi relevante ancoradouro para nossa compreensão acerca das circularidades de saberes artísticos, quando da análise das narrativas visuais. Além disso, esta perspectiva teórica corroborou para a análise destas narrativas, sob o enfoque do tema, por haver uma associação dinâmica, entre este e os territórios de análise, na qual ele pôde mover-se do seu território original - forma-conteúdo, para outros territórios, como patrimônio cultural e conexões transdisciplinares.

Dito isto, ressaltamos que a linha, forma, textura, cor e tema, associados a alguns territórios de análise surgem nas narrativas visuais como elementos expressivos que puderam ser analisados a partir de caracteres possivelmente semelhantes entre si, que apontam correlações entre as pinturas de Afrânio Pessoa e dos seus ex-discentes, daí porque, estas ocorrências se constituíram em importantes critérios para a escolha das pinturas - narrativas visuais.

Então, com base nesses parâmetros selecionamos as pinturas/narrativas visuais. Apresentamos, inicialmente, a pintura A Dança do boi do Piauí, de Afrânio Pessoa, obra que se encontra no salão nobre da Reitoria da Universidade Federal do Piauí. Trata-se de um painel realizado em 1973, na técnica óleo sobre tela. Com 2,06 metros de altura por 8,58 metros de comprimento, ocupa quase toda a área de uma parede do salão nobre (Figura 26). O título da pintura evoca sua temática: o bumba-

meu-boi, dança que no Piauí, é uma festa popular, um folguedo de rua, uma representação dramática que envolve alegre, passada de geração a geração, além de revelar através do seu enredo, um importante aspecto da formação do povo brasileiro, que expressa “[...] toda uma realidade socioeconômica, e seu conteúdo musical, rítmico, coreográfico e indumentário constitui a marca do encontro de culturas diversas que se mestiçam (Nunes, 2003, p 93).

Neste sentido, a pintura A Dança do boi do Piauí, de Afrânio Pessoa, se constitui em potente de múltiplas conexões, ligando o erudito e o popular, uma vez que esta importante representação da cultura popular piauiense, encontra-se situada no coração do ambiente acadêmico, ou seja, o Salão Nobre da Reitoria da UFPI.

Figura 26 - Painele A Dança do boi do Piauí, de Afrânio Pessoa, 1973 (narrativa Visual)



Fonte: Manoel Eduardo de Sousa Filho (Superintendência de Comunicação da UFPI).

A seguir apresentamos a pintura do participante Texturado, concebida como narrativa visual e analisada como fonte de dados (Figura 27). A obra não tem título, foi produzida em 2024, em técnica mista e mede 76 cm de altura por 99 cm de comprimento. Sobre uma chapa de madeira, estão coladas placas de argila, recortadas e organizadas como um quebra-cabeças montado. Sobre esta estrutura, a pintura à óleo faz emergir a cena de um ambiente interior, noturno, policromado, porém envolvido, predominantemente, por tons terrosos que causam uma harmonia em toda a composição. À primeira vista, pode parecer que a narrativa visual de Afrânio Pessoa não apresenta similaridade com a narrativa de Texturado (Figura 27). Porém, o uso das cores terrosas e dos ocres rosados é um dos pontos em comum nas duas narrativas. Além disto, podemos ressaltar o formato amendoado dos olhos dos personagens, similares nas duas pinturas. Uma análise mais aprofundada dessas narrativas pode nos apresentar mais indícios de semelhanças estéticas e de possíveis circularidades de saberes artísticos.

Figura 27 – Pintura do participante Texturado. Sem Título, 2024 (narrativa visual).



Fonte: Elaborado pela pesquisadora, 2024.

Outra obra selecionada para compor o *corpus* instrumental da pesquisa foi a pintura O povo na batalha do Jenipapo (Figura 28), do participante Colorístico, realizada em técnica mista, em 2023, com 100 cm de altura por 130 cm de comprimento. Foi desenvolvida para a inscrição no edital A batalha do Jenipapo, lançado pelo Conselho de Cultura do Piauí, no qual Colorístico recebeu premiação de 3º lugar. A pintura é uma narrativa dramática da sangrenta Batalha do Jenipapo ocorrida na cidade de Campo Maior, em 1823, como parte das lutas pela independência do Brasil (Adrião Neto, 2006). Sua carga dramática, deve-se, em particular, à expressividade e tristeza dos rostos, conferidas pelas ênfases formais, colorismo intenso, profusão de elementos, entrelaçamento das figuras e texturas espatuladas. A obra assumiu mais dramaticidade pelo esquema compositivo em x.

Figura 28 - Pintura do participante Colorístico.

O povo na batalha do Jenipapo, 2023 (narrativa visual).



Fonte: Acervo pessoal do participante Colorístico (2024).

Por fim, apresentamos a narrativa visual da participante Espiralar, pintura intitulada Num-se-Pode, (Figura 29), realizada em 2003 na técnica acrílica sobre papel. Sua dimensão é 29,7 cm de altura por 21,0 cm de comprimento. Ela narra a lenda piauiense homônima marcada por cores vibrantes e movimento visual, gerado pela abundância de linhas curvas e espiraladas. Esta lenda é temática recorrente na produção artística piauiense, a exemplo da pintura que ora apresentamos. É recorrente o fato de as lendas piauienses inspirarem outras produções artísticas no Piauí. Sobre isso, Nunes (2003) afirma que a lenda Num-se-Pode foi tema inspiração para a criação de músicas e de coreografia do Balé da Cidade de Teresina⁴³

.Figura 29 - Pintura da participante Espiralar. Num-se-Pode, 2003 (narrativa visual)



Fonte: Acervo pessoal da participante Espiralar (2024).

Após a apresentação das pinturas, concebidas nesta pesquisa como narrativas visuais, passaremos a discorrer sobre a terceira fonte de dados, consubstanciada em documentos institucionais e profissionais.

⁴³ O Balé da Cidade de Teresina é uma companhia pública de dança contemporânea, mantida pela prefeitura Municipal de Teresina, desde sua criação, em 1993.

1.3.3. Análise Documental

No decorrer da pesquisa, sentimos a necessidade de ampliar nossos instrumentos de coleta de dados, como forma de complementar e aprofundar informações que não foram elucidadas pelos instrumentos e fontes utilizados na pesquisa (Godoy, 1995), ou seja, nem pelas narrativas visuais nem pela entrevista narrativa. Estas informações dizem respeito a momentos pontuais do processo formativo dos participantes da pesquisa, particularmente, em relação ao período em que cada ex-discente cursou disciplinas de pintura, ministradas pelo professor-artista Afrânio Pessoa.

Desta forma, buscamos documentos institucionais que pudessem preencher essa lacuna de informações tão específicas, uma vez que estes “constituem uma rica fonte de dados” (Godoy, 1995, p. 21). A autora menciona que uma vantagem da utilização dessa técnica de coleta de dados, refere à invariabilidade das informações, bem como ao seu potencial de contextualização, uma vez que diz respeito a um particular contexto histórico, econômico e social.

Os documentos usados para a coleta de dados foram os históricos escolares do curso de graduação de cada participante da pesquisa. Estes documentos nos permitiram, não só, complementar o perfil formativo dos participantes, considerando, em grande medida, o período em que eles foram discentes do professor Afrânio Pessoa, como nos possibilitaram identificar algumas mudanças curriculares referentes às nomenclaturas das disciplinas, contribuindo, sobremaneira, para uma contextualização individualizada da formação de cada um deles.

Além disso, buscamos outros documentos institucionais, para ampliar informações relativas à vinculação do professor Afrânio Pessoa ao quadro docente da Universidade Federal do Piauí, a saber: cadastro admissional e Processo 71/83-1, de Reconhecimento do curso de Educação Artística (habilitações em Música e Artes Plásticas). Estas fontes de investigação puderam lançar luz acerca da periodização e do contexto da vinculação e atuação do professor Afrânio, como docente, na UFPI.

1.4. LÓCUS DA PESQUISA

Em razão de usarmos as entrevistas narrativas como instrumento de produção de dados desta pesquisa, pensamos em realizá-las em um ambiente confortável,

seguro e discreto, para que os participantes se sentissem à vontade e confiantes na hora de narrar suas histórias. Além dessas características, consideramos, sobremaneira, que o ambiente tivesse o potencial de evocar lembranças nos participantes, acerca de suas vivências nas aulas de Pintura da graduação em Educação Artística. Este recurso é muito relevante porque os dispositivos podem iluminar memórias do passado, contribuindo para a construção das narrativas.

Neste sentido, elegemos a sala 452, do Departamento de Artes - DEA, onde funcionava o ateliê de pintura do curso de Educação Artística da UFPI, durante o período em que Afrânio Pessoa ministrou esta disciplina. Nossa escolha reside no fato de que a esta sala se reveste como um dispositivo de memórias, não somente pelo ambiente, que não sofreu alterações significativas em sua forma ou estrutura, mas também pelos objetos e imagens que eram usados nas aulas de Pintura, os quais permanecem no ateliê. Então, a iluminação, os janelões, os objetos, o cheiro da sala, poderão consistir em disparadores de memórias, permitindo a revisitação de experiências vivenciadas durante a formação acadêmica entrelaçadas às práticas do professor-artista Afrânio Pessoa.

Todavia, em respeito às preferências e condições pessoais dos participantes, duas entrevistas narrativas foram realizadas no ateliê de pintura da UFPI e outras duas, em ambientes diversos, indicados pelos próprios participantes, sendo que uma entrevista foi na casa da participante, em um terraço amplo e ventilado, enquanto a outra, foi realizada no ateliê particular do artista. Estas escolhas foram muito assertivas, porque estes ambientes também apresentavam dispositivos de memórias. Uma participante, durante a construção da narrativa, pôde lançar seu olhar para o passado, lembrando momentos vividos no seio da vida familiar com Afrânio Pessoa, evocados pelo ambiente doméstico. Por outro lado, a entrevista narrativa do outro participante teve como contexto o seu próprio ateliê, que apresentava muitas produções artísticas, pinturas e esculturas, que possibilitaram muitas revisitações pelas lembranças do passado.

Assim, entendemos que esses diferentes *lócus* da pesquisa, não atrapalharam as construções das narrativas, pelo contrário, enriqueceram as produções dos dados. Na Figura 30 (30A e 30B) apresentamos a sala 452 do Departamento de Artes (DEA/CCE/UFPI), onde funcionava o ateliê de pintura do curso de Licenciatura em Educação Artística, um dos locais onde aconteceram duas, das quatro entrevistas

narrativas. A Figura 31 (31A e 31B) apresenta duas esculturas localizadas no ateliê de pintura, usadas como modelos em estudos de desenho e pintura.

Figura 30 - Sala 452 (ateliê de pintura) - lócus das entrevistas narrativas



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024).

Figura 31 - Modelos escultóricos para estudo de desenho e pintura



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024).

1.5. ORGANIZAÇÃO, ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS DA PESQUISA

As narrativas constituem, essencialmente, o cerne metodológico desta pesquisa, de forma que os instrumentos de produção de dados, entrevista narrativa e narrativas visuais, resultaram no forte cariz de subjetividade que é próprio das narrações. Entendemos que essa opção foi apropriada, especialmente, ao considerarmos a natureza do problema da pesquisa, que consiste em compreender como as circularidades de saberes se manifestam nas práticas de ex-discentes do professor-artista Afrânio Pessoa.

Este verbo compreender, assume significativa importância na perspectiva de Minayo (2007), ao creditá-lo como a principal ação da pesquisa qualitativa, alicerçada sobre a singularidade do indivíduo, a experiência e a vivência coletiva são fundamentais para a contextualização da realidade na qual está imerso. No caso desta pesquisa, a problemática se reveste de complexidade, haja vista estar situada em um contexto plural que abrange dois campos distintos do saber: as práticas da docência e as práticas artísticas, articuladas na pessoa do professor-artista.

Daí, a necessidade de usarmos técnicas instrumentais diferentes: uma, voltada para a produção de narrativas orais sobre as experiências dos participantes entrelaçadas às de Afrânio Pessoa, relativas, tanto às práticas profissionais, quanto à vida familiar; e outra, voltada para a visualidade, consubstanciada em obras pictóricas produzidas por Afrânio Pessoa e por seus ex-discentes, concebidas aqui como narrativas visuais. Destas últimas narrativas emergiram cenas, histórias, temáticas e os elementos da linguagem visual, em movimentos que, entre si, provocam aproximações ou distanciamentos, semelhanças ou diferenças, ou seja, possíveis correspondências entre elas.

Outra técnica que utilizamos foi a análise documental, como forma de complementar questões objetivas, tais como informações históricas, temporalidades e contextos apresentados nas narrativas orais. Assim, conjugamos diferentes procedimentos para as análises das narrativas orais e visuais.

No caso das entrevistas narrativas, para melhor compreensão das possibilidades de análise, precisamos considerar as diferentes propostas elencadas por Jovchelovitch e Bauer (2002): a estruturalista, que tem como foco os elementos formais da narrativa, a partir das dimensões do repertório e das combinações particulares desses elementos; a proposta de Schütze (2011), fundamentada em seis

passos, a saber – transcrição detalhada, divisão do texto em material indexado e não indexado, análise do ordenamento dos acontecimentos para composição das trajetórias, investigação das dimensões não-indexadas, agrupamento e comparação das trajetórias individuais e a identificação de trajetórias coletivas; e, por fim, a terceira proposta denominada de análise temática, que consiste na redução gradual do texto, gerando-se um sistema de categorias, que possibilite a codificação dos textos narrativos, para então, o pesquisador realizar a interpretação.

Os procedimentos analíticos da entrevista narrativa são considerados abertos por Jovchelovitch e Bauer (2002), razão pela qual, optamos por promover uma adaptação que se aproxima do modelo de análise temática apresentado por estes autores. Desta forma, fizemos a opção pela análise de excertos dos textos narrados. Para selecionarmos os fragmentos textuais, após cada entrevista, transcrevemos, integralmente, as narrativas orais. Em seguida, realizamos a redução gradual dos textos, de forma que passagens inteiras foram parafraseadas em sentenças sintéticas e, posteriormente, reduzidas às unidades temáticas.

Em seguida, estas unidades foram classificadas segundo o sistema de categorias que desenvolvemos com base nos territórios da arte e cultura, uma proposta de estudo da arte de Martins, Picosque e Guerra (2010, p. 191), cuja composição “oferece diferentes paisagens e direções para o estudo da arte, tal qual o traçado de uma cartografia, um mapa de possibilidades, com trânsito por entre os saberes, articulando diferentes campos”. Uma ressalva se faz necessária quanto à classificação das unidades temáticas em categorias, as quais denominamos de territórios de análise. Neste processo, levamos em conta, a individualidade da narrativa de cada participante, sem perder de vista, sua interrelação.

Isto porque a proposta de estudo da arte, a partir dos territórios, é ancorada na cartografia apresentada por Deleuze e Guattari (1995), consistindo assim, em uma geografia mental para pensar a arte e a cultura a partir de temas abrangentes do sistema da arte, denominados pelas autoras, de territórios. Estes, por sua vez, o possibilitam operar com o rizoma⁴⁴ criando “um modo aberto de ligação entre os diferentes conteúdos, num sistema acêntrico, não hierárquico, com infinitas

⁴⁴ Esse termo na botânica, representa um tipo de caule, que se espalha em diversas direções, podendo multifurcar-se, adotado por Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*, como forma de contraposição à noção estrutural de árvore verticalizada, bifurcada. No paradigma do pensamento, é um conector, que não é começo nem fim, é sempre meio.

possibilidades de transitar entre eles, sem nenhum vestígio de hierarquia” (Martins; Picosque; Guerra, 2010, p. 191).

Daí, os territórios se conectarem dinâmica e mutuamente, permitindo entre si, a mobilidades dos temas estudados. No caso desta pesquisa, as narrativas foram classificadas nos territórios de análise, mas com franca abertura para serem discutidos e ou movidos por entre eles. E, quem sabe, para além deles, pois ao se tratar de um sistema aberto, permite sua livre escolha, e, também, a criação de novos territórios. Tais características conferem um intenso aspecto de subjetivação.

Assim, no âmbito desta pesquisa, escolhemos, a partir das unidades temáticas emergidas das narrativas (orais e visuais), alguns dos territórios advindos da proposição de (Martins; Picosque; Guerra, 2010), para compor as categorias de análise, as quais apresentaremos a seguir.

O território linguagens artísticas diz respeito às várias maneiras com que uma pessoa pode produzir arte, a partir dos códigos específicos destas linguagens, possibilitando, assim, a criação de modalidades artísticas diversas, no âmbito das artes visuais; dança; música, teatro, ou ainda, através de cruzamentos e hibridismos entre estas linguagens, em interconexões múltiplas (Martins; Picosque; Guerra, 2010). Desta forma, situamos as produções artísticas mencionadas nesta pesquisa, no contexto das artes visuais. Porém, salientamos que, a despeito de utilizamos algumas pinturas como narrativas visuais, sob a ótica de instrumental metodológico, mencionamos outras propostas realizadas em outras modalidades artísticas.

Além das linguagens artísticas, outro território também está compreendido de forma singular neste trabalho – os saberes estéticos e culturais. Por se tratar de um território muito complexo, baseado nos diferentes campos de saberes sobre arte e seu sistema simbólico ou social, ele compreende os campos da história, filosofia, sociologia, antropologia, sempre ligados às práticas artísticas (Martins; Picosque; Guerra, 2010).

Em face desta complexidade, este território, diferente dos outros, não está estabelecido como um território de análise específico, por considerarmos sua transversalidade, o que permite que todos os demais territórios sejam atravessados por ele. Assim, ao nos debruçarmos sobre as circularidades de saberes advindas das práticas do professor-artista Afrânio Pessoa, refletindo sobre os estilos artísticos associados aos contextos do nosso objeto de pesquisa, bem como, sobre as correntes estilísticas básicas (naturalismo, idealismo e expressionismo, além das tendências

arte fantástica e surrealismo) (Ostrower, 2004), entendemos que estas estão, intrinsecamente associadas às vivências e experiências estéticas, no contexto piauiense, daí pensarmos sobre saberes estéticos em uma perspectiva mais abrangente.

Assim, o primeiro território definido como território de análise desta pesquisa é o processo de criação, relacionado ao estudo do percurso criador do artista, que pode incluir o projeto, esboço, estudos, diálogos com a matéria, vigília criativa⁴⁵, técnica pessoal etc. Para Martins, Picosque e Guerra (2010) a criação artística envolve aprendizagem, a busca incansável de uma poética pessoal, de modo que o artista inventa seu próprio modo de fazer arte. Guinski e Rodas (2020, p. 210) compreendem o processo criativo como inesgotável, subjetivo, que envolve inspiração, criatividade, imaginação, paixão, sensibilidade, solidão etc. Para os autores o ingrediente mais importante do processo criativo “[...] é o ato de pensar diferente. Ou seja, perceber o extraordinário no que é comum e habitual [...]”.

Outro fator relacionado ao processo criativo são os experimentalismos, que marcaram, em especial, o Expressionismo, estilo histórico que estimulou a liberdade criativa Ostrower (1991). Outrossim, a autora aponta além da herança genética e do potencial consciente sensível, a importância do contexto cultural do artista, uma vez que

O comportamento de cada ser humano se molda pelos padrões culturais, históricos, do grupo em que ele, indivíduo, nasce e cresce. Ainda vinculado aos mesmos padrões coletivos, ele se desenvolve enquanto individualidade, com seu modo pessoal de agir, seus sonhos, suas aspirações e suas eventuais realizações (1991, p. 11-12).

Deste modo, e, com base na afirmação da autora, podemos dizer que os ex-discípulos do professor-artista Afrânio Pessoa compartilharam experiências de práticas docentes e artísticas, em um contexto fértil, passível de contribuir para as circularidades de saberes daí advindas. Por esta razão, esta categoria de análise – processo de criação, foi indispensável na construção deste trabalho.

O segundo território de análise que apresentamos é a materialidade. Como o próprio nome sugere, este território está relacionado diretamente com a matéria, os procedimentos, suportes e ferramentas que possibilitam a composição das obras de

⁴⁵ Estado mental que ocorre quando nos colocamos imersos na busca para dar forma ao que queremos criar.

arte, constituídas de forte significação, subjetivadas pela prática artística. É nesta perspectiva que “o estudo da materialidade das obras de arte nos aproxima da poética dos materiais, do sentido que brota e de que modo brota da própria matéria pela sua simbolização” (Martins; Picosque; Guerra, 2010, p. 192). Isto quer dizer que estudar a materialidade é muito mais do que estudar suas propriedades, características ou as possibilidades técnicas que ela apresenta. Nesta mesma linha de pensamento, Ostrower (1991, p. 33) defende a ideia de que

a materialidade não é, portanto, um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é [...] para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação. Por meio dessas ordenações o homem se comunica com os outros.

A confluência entre estas duas perspectivas teóricas acerca da materialidade, nos conduziu para a compreensão deste território fundamentada em seu duplo aspecto, isto é, o físico, o qual abrange as possibilidades técnicas, as características dos materiais ou médiums e dos suportes; e, o aspecto simbólico, relacionado, sobretudo, aos contextos culturais.

O quarto território de análise que apresentamos é denominado de forma-conteúdo, dois elementos intrinsecamente conectados, de tal maneira, que sua junção “[...] revela identidades singulares de signos e sentidos estéticos, de expressão e produção, [considerando que] o invisível do conteúdo só se torna visível pela forma, isto é, pelos próprios elementos da visualidade [...]” (Martins; Picosque; Guerra, 2010, p. 193). Para as autoras, é esta inseparabilidade que nos condiciona ver em uma produção artística, a conjugação entre forma e matéria, e não, elementos isolados, de modo que, é a forma que dá visualidade ao conteúdo.

Para somar a esta perspectiva teórica, buscamos outras reflexões que pudessem, igualmente, fundamentar as análises das narrativas visuais, no âmbito deste território – forma-conteúdo. Assim, encontramos apoio teórico também na relação intrínseca entre tema, forma e conteúdo, denominada por Ocvirk *et al.* (2014) como unidade orgânica. Nesta janela perceptual, o conceito de forma assume intensa complexidade e expansão, haja vista que ela representa a própria composição, cuja sintaxe abrange os elementos da linguagem visual.

Porém, não adotamos apenas esta concepção de forma como unidade orgânica. Aderimos a outra vertente, apresentada por Dondis (2000), na qual a forma

surge de modo mais simplificado, como um dos elementos da linguagem visual. Foi ainda nas teorizações dessa autora que encontramos outro elemento do nosso interesse – a textura. Outra adoção empreendida nesta pesquisa, referente aos elementos da linguagem visual recai, especificamente, sobre a concepção de Ostrower (2004) a respeito da linha e da cor.

O motivo de mencionarmos novamente estes elementos, já discutidos de modo aprofundado no item em que apresentamos as narrativas visuais como um dos instrumentos de produção de dados empíricos, incide sobre o importante fato de que estes elementos – linha, forma, textura e cor, estão mais intimamente associados à materialidade e forma-conteúdo, e foram, relevantes para empreendermos as análises das narrativas visuais. Além do exposto, chamamos a atenção para o caráter dinâmico das relações entre os territórios de análise e estes elementos, o que permitiu significativa mobilidade, ou seja, que eles fossem abordados também em outros territórios. O mesmo ocorreu com o tema, ligado, prioritariamente, à forma-conteúdo, patrimônio cultural e conexões transdisciplinares, mas passível de ser conectado a outros territórios.

Patrimônio cultural é, segundo Martins, Picosque e Guerra (2010), o território que abrange toda e qualquer produção artística, seja na rua ou no museu, popular ou erudita, efêmera ou duradoura, a arte é sempre um bem cultural material ou imaterial. Este território amplia nossa visão sobre cultura e heranças culturais, contribuindo para a compreensão da história humana e para a necessidade de conservação da arte.

A Escolha desse território para compor as categorias de análise reside na importância que ele tem ao considerarmos o patrimônio cultural no contexto das práticas do professor-artista Afrânio Pessoa, nas quais o patrimônio material e imaterial do Piauí ocupa lugar de destaque. Além disso, este enfoque temático também está presente em muitas produções dos seus ex-discentes, contribuindo para a valorização das riquezas culturais, construção dos processos identitários e estreitamento dos laços de pertença piauienses (Nunes, 2003; Mendes, 2003; Vilhena Filho, 2003).

Por fim, trazemos o território mais dinâmico – conexões transdisciplinares, concebido sob essa nomenclatura a partir da ideia de que “a arte gera conexões que podem abordar conceitos e conteúdos que ultrapassam os limites de seus próprios territórios” (Martins; Picosque; Guerra, 2010, p. 194). Essa possibilidade de

deslocamento de um território, chamada pelas autoras de desterritorialização é a característica do próprio rizoma, aberto, incerto e dinâmico.

Este território de análise - conexões transdisciplinares, é composto pelos fragmentos narrativos de apenas uma participante, codinominada Afeto. A escolha desta participante ocorreu não só em virtude de ela pertencer ao seio familiar, desde tenra idade, como também pelo fato de que toda sua vida acadêmica, desde a especialização até o doutorado, se construiu tendo as produções artísticas de Afrânio Pessoa como objeto de investigação.

Este território tem como característica sua maior subjetividade nas análises das narrativas. Outro aspecto digno de nota é que ele se mostrou como o mais dinâmico pelo fato de ter conferido visibilidade à pessoa do Afrânio, desvelando aspectos da vida pessoal, familiar, artística e docente, que contribuíram para promovermos conexões entre os vários territórios de análise, razão pela qual, o concebemos como uma rede rizomática (Martins; Picosque; Guerra, 2010). Diante dessa rede de possibilidades temáticas, elencamos alguns temas para compor os elementos característicos deste território de análise, derivados das narrativas de Afeto. São eles: relações familiares; religiosidade; processo de produção artística; afinidades; viagens; e formação/docência.

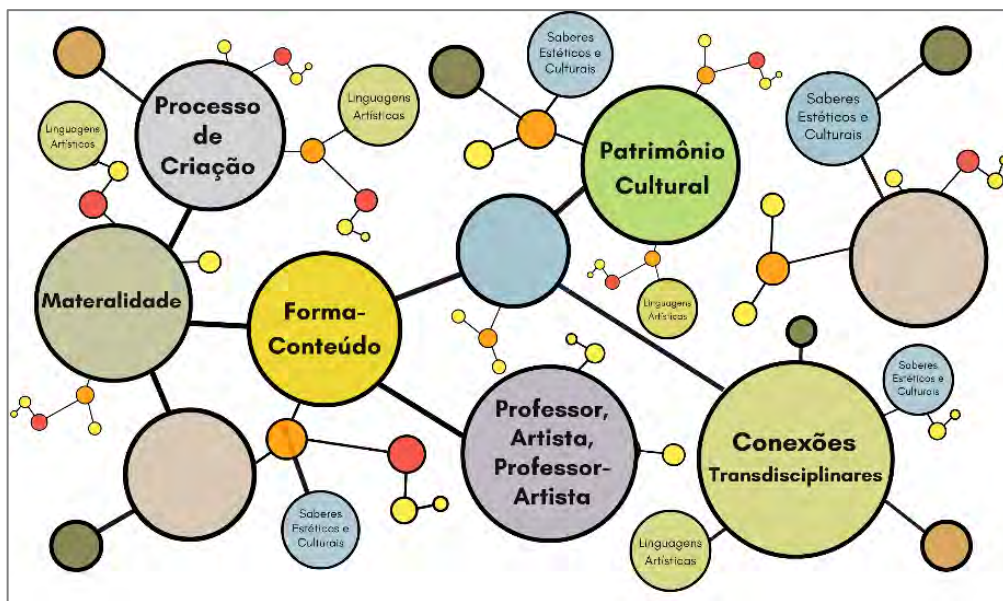
Ao considerarmos que os territórios por nós escolhidos não eram suficientes para abranger outros temas indiciados nas unidades temáticas, foram criados outros territórios de análise, consoante o convite de Martins, Picosque e Guerra (2010) para o que elas chamam de expansão do mapa mental, em referência à ideia da cartografia que os caracteriza. Dessa forma, nos próximos parágrafos, apresentaremos dois territórios emergidos da empiria, e que passaram a compor, também, os territórios de análise, neste caso, prioritariamente, relativos às narrativas orais.

O território professor, artista, professor-artista surgiu de fragmentos narrativos que revelam aproximações e semelhanças entre as práticas artísticas e ou docentes dos participantes da pesquisa com as práticas do professor-artista Afrânio Pessoa. Ao nosso ver, tais semelhanças e aproximações se relacionam, diretamente, com a identificação profissional que estes participantes atribuíram à Afrânio Pessoa e ou a si próprios, decorrentes, principalmente, de suas atuações como professor e como artista, muitas vezes, de forma indissociável. Certamente, estes termos - professor, artista e professor-artista, são passíveis de ser encontrados nas narrativas dos participantes, bem como algumas variações.

Denominamos o último território por nós criado, de prática docente em arte, em face de sua relação com as ações da prática do professor Afrânio Pessoa, na sala de aula ou fora dela, antes, durante ou depois da realização das aulas. Este território emergiu das falas dos seus ex-discentes, assim como das falas de outra participante, Afeto, a qual compôs uma categoria específica, relacionada à vida familiar, como forma de buscarmos compreensão acerca das práticas de Afrânio Pessoa, para além daquelas vivenciadas no âmbito da UFPI.

Os territórios aqui apresentados, são caracterizados pelos movimentos rizomáticos derivados de suas interconexões. Assim, diante desta complexidade, propomos a Figura 32 para sintetizar e promover uma visão panorâmica dos territórios de análise que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Figura 32 - Territórios de análise das narrativas orais



Fonte: Dados da pesquisa (2024)⁴⁶.

Esta rede rizomática mostra algumas possíveis trajetórias dos territórios de análise, suas interrelações não hierárquicas, assim como, as múltiplas conexões que elas, potencialmente, podem estabelecer.

A classificação das narrativas orais e visuais em territórios de análise, guarda certa proximidade com a organização dos dados na análise de conteúdo clássica de enfoque qualitativo. Neste trabalho, a redução dos textos narrativos em unidades

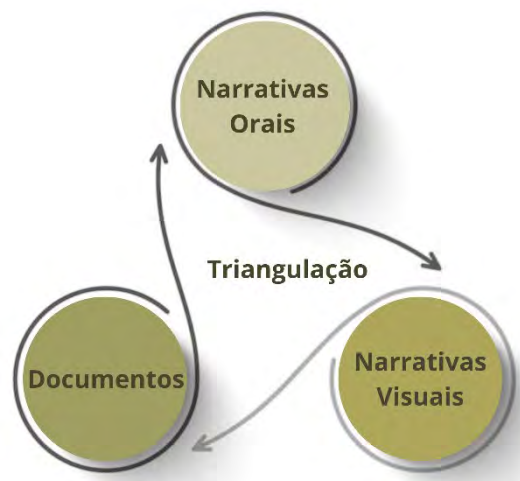
⁴⁶ Estas categorias de análise, denominadas de territórios de análises foram organizadas com base nos Territórios da Arte & Cultura (Martins; Picosque; Guerra, 2010).

temáticas é o ponto da aproximação a que nos referimos. Além do exposto, é possível identificarmos esta proximidade também ao considerarmos o teor quantitativo dos dois modelos de análise, pois segundo Jovchelovitch e Bauer (2002, p. 107), na pesquisa narrativa, “os dados podem também ser estruturados em termos de frequências que mostram quem disse o que, quem disse coisas diferentes e quantas vezes foram ditas”.

Essa análise quantitativa somada à observação e análise das estruturas de relevância que consistem nas unidades temáticas extraídas das narrativas, contribuíram para a interpretação e compreensão dos dados. Além disso, consideramos nossas próprias estruturas de relevância, movimento que Jovchelovitch e Bauer (2002) chamam de fusão entre os horizontes dos pesquisadores e dos informantes, e que, segundo os autores, é ligado à hermenêutica.

A variedade de instrumentos utilizados para a coleta e produção de dados desta pesquisa, resultou em dados igualmente variados. Assim, após organizadas e classificadas as narrativas orais e visuais, bem como as informações emergidas dos documentos que utilizamos como fontes, realizamos o tratamento dos dados a partir do método da triangulação (Figura 33), em consonância com as teorizações de (Flick, 2009).

Figura 33 - Processo de triangulação



Fonte: Dados da pesquisa (2024).

O método analítico dos fragmentos narrativos, concebidos como narrativas orais está ancorados na hermenêutica, exatamente em sua relação intrínseca com a busca da compreensão de textos, entendidos em sentido amplo como livros,

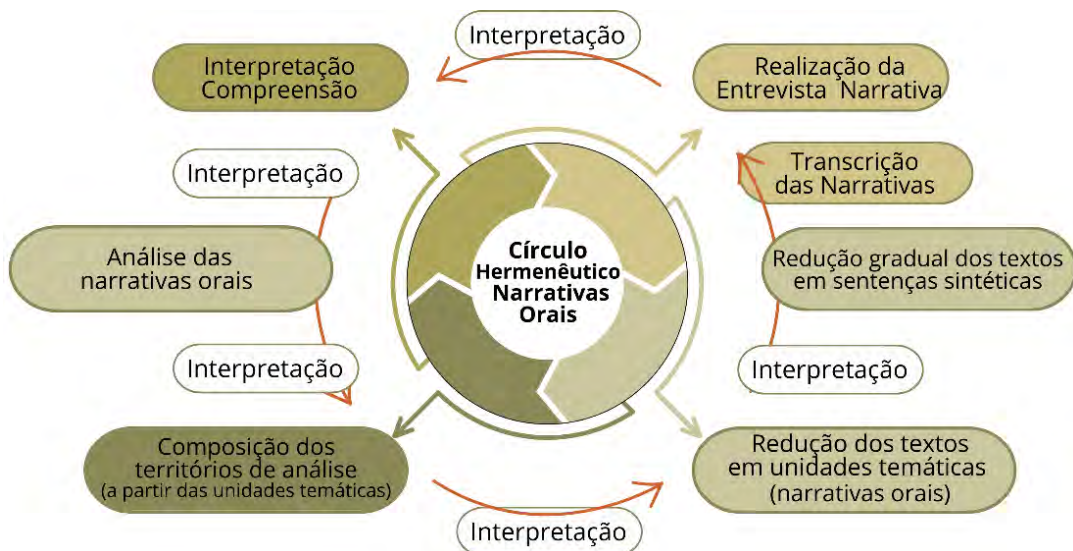
narrativas ou outros materiais (Minayo, 2007). Acrescentamos que sob o mesmo viés da hermenêutica, analisamos as narrativas visuais, ou seja, obras pictóricas de Afrânio Pessoa e de seus ex-discentes, participantes da pesquisa, sobre as quais falaremos, mais adiante, com maior profundidade.

Nesse sentido, a base da análise e interpretação desses textos, ou melhor dizendo, dessas narrativas orais e visuais emergidas da empiria, estão aqui fundamentadas no conceito de compreensão hermenêutica, que estabelece uma relação dinâmica e circular, considerando que “compreender é sempre um mover-se nesse círculo, e por isso é essencial o constante retorno do todo às partes e vice-versa” (Gadamer, 1997, p. 297). Essa necessidade de retorno, nos fez revisitar as narrativas algumas vezes, e nestes momentos, a compreensão era sempre ampliada.

Outra ação desse percurso metodológico, segundo (Gadamer, 1997), se refere à necessidade de considerarmos os contextos, buscando sempre o equilíbrio, ou seja, nem anular nossa opinião sobre o tema e nem as colocar acima das ideias do outro.

Este dinamismo do círculo hermenêutico está representado na Figura 34 como forma de sintetizar os momentos que caracterizaram os percursos da análise e interpretação das narrativas desta pesquisa.

Figura 34 - Círculo hermenêutico do percurso analítico das narrativas orais



Fonte: Dados da pesquisa (2024).

Como pudemos ver na Figura 34 os movimentos do percurso analítico não seguiram uma única direção, nem um único sentido. Neste fluxo, correram retornos à pesquisadora, em cada passo do processo, em diálogos com a nossa própria

subjetividade. Desse modo, a interpretação permeou todos os movimentos do processo analítico, em busca da compreensão do fenômeno investigado.

Neste processo estabelecemos critérios específicos para cada tipo de narrativa. No caso das narrativas orais, nossos critérios de análise estão concentrados nas possíveis evidências de circularidades de saberes advindas das práticas do professor-artista Afrânio Pessoa, indiciadas nos fragmentos narrativos que foram categorizados nos territórios de análise.

Quanto às narrativas visuais, conforme explicamos anteriormente, trata-se de pinturas produzidas pelos participantes da pesquisa (da categoria ex-discentes) bem como, de uma pintura realizada por Afrânio Pessoa. Assim, os critérios de análise consistiram na relação de similaridade relativa ao modo como a expressividade dos elementos da linguagem visual (Ostrower, 2004; Dondis, 2000) se manifesta, na comparação entre a pintura afraniana e as pinturas dos seus ex-discentes. Este critério, contudo, não anulou outras possibilidades de análise. Nesse sentido, definimos o enfoque temático, como mais um critério de análise, na mesma perspectiva de buscar similaridades entre as narrativas visuais, que pudessem revelar circularidades no campo dos saberes artísticos.

Os percursos analíticos dessas narrativas passaram por vários momentos, desde a escolha das obras até a interpretação e compreensão dos dados. A primeira obra selecionada foi o painel A Dança do boi do Piauí de Afrânio Pessoa, de 1973. Esta obra foi escolhida por compor a primeira fase da produção artística de Afrânio Pessoa, após retornar ao Piauí, e, principalmente, porque possui características plásticas modernistas. Além do exposto, é uma obra que faz parte do acervo artístico da UFPI, cuja aquisição antecede, até mesmo, o ingresso de Afrânio como docente desta IES.

Já a seleção das pinturas dos ex-discentes de Afrânio Pessoa, foi marcada por uma exaustiva observação das várias obras disponibilizadas pelos autores, produzidas em momentos diversos de suas carreiras artísticas. Após esse momento de intensa observação, selecionamos uma obra de cada ex-discente, considerando, sobretudo, aquelas cujas características plásticas têm aproximações com a estética modernista e aquelas em que os temas se apresentam com aspectos similares às temáticas desenvolvidas nas produções de Afrânio Pessoa.

Em seguida, iniciamos a leitura minuciosa das obras previamente selecionadas, a partir da perspectiva leitura de imagem proposta por Barbosa (1999), como uma das

ações da Abordagem Triangular, fundamentada segundo a tríade de ações leitura, fazer artístico e contextualização. Sistematizada para o ensino de arte no final da década de 80, essa abordagem continua atual, sendo utilizada em sala de aula e em produção acadêmica, contribuindo, sobremaneira, para a construção do conhecimento em arte, para a leitura significativa de mundo e para a educação estética.

A interrelação das ações da Abordagem Triangular na acepção de Rizzi (2002, p. 70), “permite uma interação dinâmica e multidimensional, entre as partes e o todo e vice-versa [...]”, conectando a Arte às outras áreas do conhecimento, seja no contexto da escola, seja no contexto mais abrangente da vida. A autora ainda acrescenta que essas três ações básicas se interrelacionam também com suas respectivas ações decorrentes, quais sejam: decodificar/codificar; experimentar e informar/refletir.

Destacamos, então, que neste trabalho, a leitura de imagens, ou seja, das obras de arte (narrativas visuais) dos participantes da pesquisa, foi ação prioritária, ancorada na perspectiva da decodificar e de codificar novamente, atribuindo sentidos e significados. Esta ação foi, em todo o processo, estreitamente conectada à contextualização, outra ação da Abordagem Triangular, como forma de melhor realizar a interpretação e a compreensão. As significações produzidas nas leituras das narrativas visuais encontraram aporte na ideia de Pillar (2002, p. 73), sobre a possibilidade se extrair significados do mundo visual. A autora defende essa perspectiva pelo fato de que “o significado está relacionado ao sentido que se dá à situação, ou seja, às relações que estabelecemos entre as nossas experiências e o que estamos vendo”. Assim, as leituras das obras articularam a um só tempo, a decodificação dos elementos visuais que as compõem, as subjetividades dos sentidos e os vários contextos (dos autores, dos processos criativos, da pesquisadora). Foi esta articulação que nos permitiu analisar, nas narrativas visuais, possíveis circularidades de saberes artísticos.

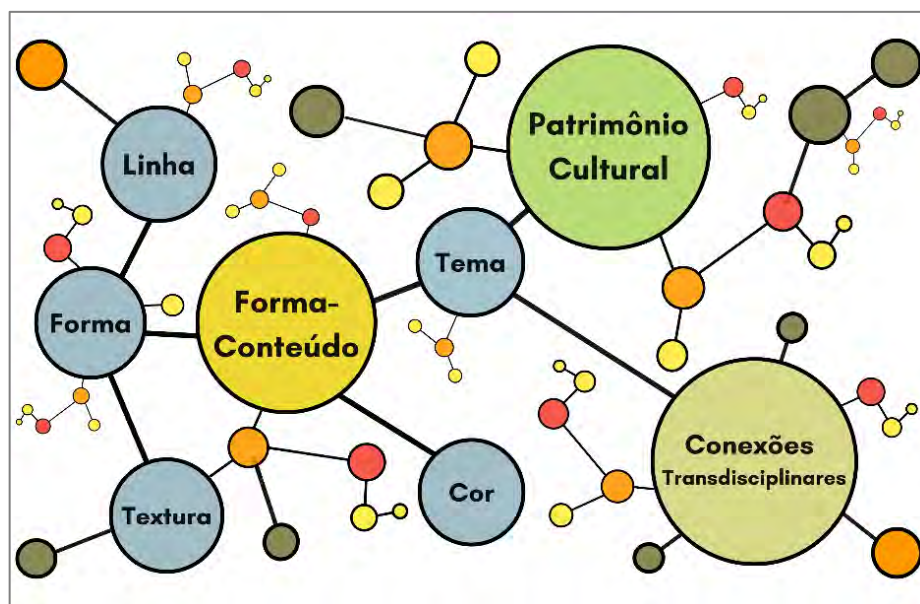
A partir dessas leituras visuais, realizamos a fragmentação das imagens, levando em conta seus elementos visuais e os temas abordados. Ressaltamos que esta fragmentação não representa o isolamento de cada elemento visual. Ao contrário, os elementos foram observados a partir da relação com a obra em sua totalidade, ou seja, em sua sintaxe, assim como, na relação com as outras pinturas analisadas. Esse movimento possibilitou a redução interpretativa das narrativas visuais, em unidades

temáticas, e em seguida, estas unidades temáticas foram, igualmente, reduzidas sob a orientação das similaridades compositivas e temáticas das obras. Decorreram deste processo, as dimensões das narrativas visuais. O passo seguinte, foi a associação destas dimensões a alguns dos territórios de análise, criados anteriormente para as narrativas orais.

Assim, as dimensões constituídas pelos elementos básicos da linguagem visual - linha; forma; textura e cor foram associadas ao território de análise forma-conteúdo. A dimensão tema, relativa à temática abordada nas narrativas visuais, embora seja associada ao território forma-conteúdo, conecta-se outros territórios, em razão de sua abrangência, dentre os quais, destacamos o patrimônio cultural e conexões transdisciplinares. Em face do caráter dinâmico das dimensões das narrativas visuais, elencadas para esta análise, ocorreram outros movimentos, de modo que elas dimensões puderam ser abordadas também em outros territórios.

Por fim, esclarecemos que esta categorização de análise das narrativas visuais sob a ótica dos territórios permitiu o movimento reflexivo acerca das pinturas, em suas partes e em seu todo, sempre levando em conta a interrelação entre elas e entre os contextos. Para uma visão panorâmica destas associações e conexões entre as dimensões e os territórios de análise apresentamos a Figura 35 com sua respectiva representação.

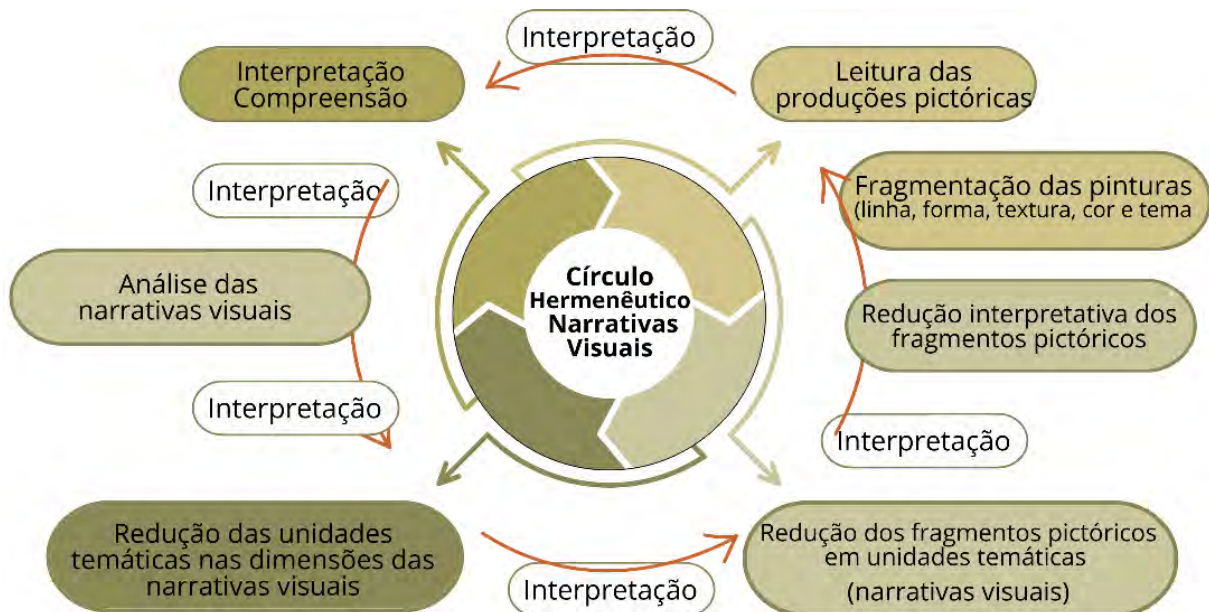
Figura 35 - Dimensões das narrativas visuais associadas aos territórios de análise



Fonte: Dados da pesquisa (2024).

Após esta organização rizomática, conforme podemos ver na representação, passamos à interpretação dos dados, que permeou todo o percurso analítico, possibilitando maior compreensão das narrativas visuais, e assim, promovendo a construção de conhecimento acerca das circularidades de saberes advindos das práticas do professor-artista Afrânio Pessoa. Estes diversos momentos do percurso analítico, tal qual ocorreu com as narrativas orais, teve como suporte teórico, a compreensão hermenêutica (Minayo, 2002); (Gadamer, 1997). Apresentamos na Figura 36 o círculo hermenêutico deste percurso analítico.

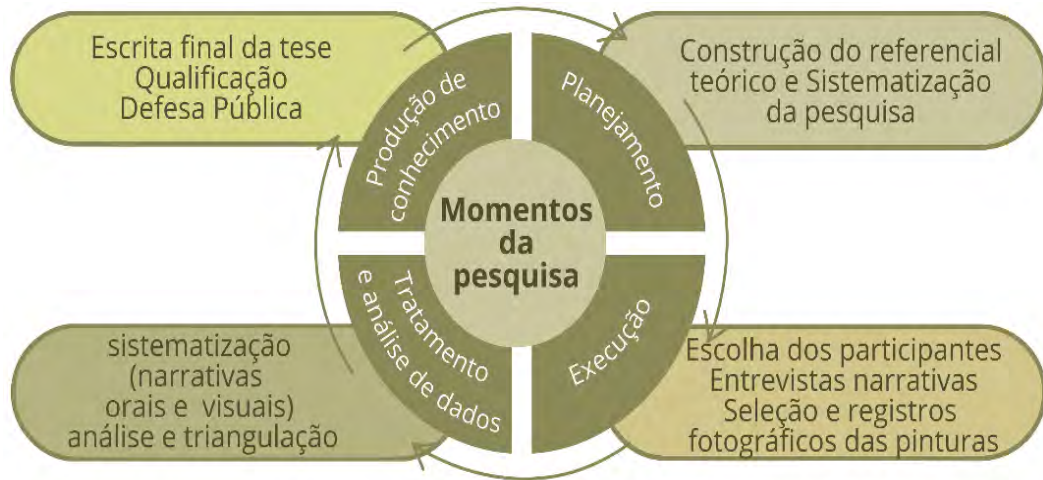
Figura 36 - Círculo hermenêutico do percurso analítico das narrativas visuais



Fonte: Dados da pesquisa (2024).

A interpretação dos dados nesta investigação, seja das narrativas orais ou das narrativas visuais, teve como cerne a ideia de Bruner (1997) de que o significado é moldado pela linguagem e pela cultura, daí, a necessidade que tivemos de considerar os diversos contextos relacionados às práticas de Afrânio Pessoa, bem como às práticas dos participantes da pesquisa. Além disso, consideramos também, os contextos relacionados à pesquisadora, quando das inferências e interpretações, as quais possibilitaram a compreensão acerca das circularidades de saberes advindas das práticas do professor-artista Afrânio Pessoa. A Figura 37 apresenta uma síntese da trajetória investigativa, considerando os momentos da pesquisa.

Figura 37 - Momentos da pesquisa



Fonte: Dados da pesquisa (2024).

Estes momentos da pesquisa, desde o planejamento até a produção do conhecimento foram marcados por movimentos de aproximação e distanciamento em relação à pesquisadora, o que contribuiu para a interpretação perpassasse seus contextos e suas subjetividades, ampliando as possibilidades para a compreensão do objeto investigado. O panorama sintético desvela a importância de cada etapa, desenvolvidas de maneira encadeada e interligada, cujo marco inicial foi a construção do referencial teórico. Por esta razão, apresentamos no capítulo 2 a trajetória formativa do professor-artista Afrânio Pessoa.



2

AFRÂNIO PESSOA: trajetória formativa em (des)caminhos e circularidades - do artista ao professor...ao professor-artista

2 AFRÂNIO PESSOA: trajetória formativa em (des)caminhos e circularidades - do artista ao professor... ao professor-artista

A única coisa que não muda é que tudo muda.

Heráclito

A frase de Heráclito se revela de maneira potente na trajetória formativa de Afrânio Pessoa Castelo Branco, marcada por (des)caminhos, termo concebido nesta investigação, como situações imprevistas que desencadearam mudanças de rota na trajetória de vida pessoal e profissional de um importante piauiense, nascido em Teresina, no ano de 1930.

Neste capítulo apresentamos essa trajetória formativa de Afrânio Pessoa, suas conexões e contextos, demonstrando que momentos foram marcados pelos (des)caminhos, bem como suas decorrências e impactos na vida pessoal e profissional de Afrânio, de seus familiares, de seus alunos, do curso de Licenciatura em Educação Artística da UFPI e no estado do Piauí.

Afrânio era o filho mais velho de três irmãos e saiu de sua cidade natal, no início da década de 1950, para fazer faculdade de Medicina no Rio de Janeiro, então capital do Brasil (Dias, 2014). Esta foi a primeira grande mudança de sua vida com repercussão em diferentes aspectos. No âmbito pessoal, consideremos que esta foi a primeira vez que Afrânio se afastara de sua família, a qual ele era muito ligado. Somado a isso, cabe-nos observar a significativa diferença entre Teresina, quase trezenos anos mais jovem do que o Rio de Janeiro, e, portanto, com cenários naturais e socioculturais muito díspares, adensados pelas diferenças geográficas, pois enquanto Teresina é uma capital interiorana, o Rio de Janeiro é uma cidade litorânea e estas características implicam em peculiaridades, especialmente econômicas e culturais.

Mas, as mudanças estavam apenas começando. O objetivo inicial de cursar Medicina no Rio de Janeiro sofreu um substancial desvio de rota quando Afrânio passou pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), e viu

ao longe, figuras alegres e coloridas a movimentarem-se no saguão [...]. Curioso, aproxima-se esgueirando-se pelo corredor, e grande foi o impacto que lhe causou todos aqueles alunos, mergulhados no silêncio e sob a luz intensa que adentrava pelos enormes janelões, a copiarem com afincos aquele jogo de luz e sombra a estátua de pedra

que caracterizava, provavelmente, uma Vênus de Milo (Dias, 2014, p. 165).

Essa visão poética, ou talvez, poetizada pelas subjetivações de Afrânio, despertou a sensibilidade artística que o caracterizava desde a infância e alterou a trajetória de sua formação profissional, pois ele não ingressou na Faculdade de Medicina. Ao invés disto, seduzido pela arte, optou pelo curso de Pintura na Escola Nacional de Belas Artes. Assim, durante cinco anos, foi aluno do bacharelado em Pintura na ENBA, graduando-se em 1960, dando seguimento aos estudos, com duração de três anos, equivalentes à pós-graduação, na qual obteve medalhas de prata e de ouro (Dias, 2104).

Essa formação na ENBA foi muito significativa, por tratar-se de uma Instituição de Ensino Superior que já era tradicionalmente reconhecida na época em que Afrânio ingressou no curso, apesar de sua criação ter ocorrido em meio a contradições e contestações, remontando à mudança da Família Real para o Brasil e à consequente vinda da Missão Artística Francesa⁴⁷ em 1808 e 1816, respectivamente, que consistiu em marcador de uma nova identidade artística, cultural e econômica para atender às demandas de atualização da Colônia, tanto no campo das artes como na direção do nascente desenvolvimento industrial.

Este objetivo com dupla direção, contudo, sofreu uma mudança de rota, de forma que a ideia original de criação de uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios cedeu lugar à formação da Academia Imperial de Belas Artes (Xexéo, 2003). A esta, coube a institucionalização do ensino de arte no Brasil, à luz do neoclássico, estilo de vanguarda em toda a Europa naquela época (Barbosa, 2012).

A implementação da Academia ocorreu em meio a muitas oposições entre aqueles que se contrapunham às diretrizes do novo gosto artístico, segundo Campofiorito (1983), motivados por duas linhas diferentes: ou porque eram contra o tipo formalismo prescrito pelos franceses, indiferente à realidade brasileira ou porque não concordavam com a desvinculação das belas artes aos ofícios menores.

Contudo, apesar de todas as disputas de opiniões e do despeito de alguns portugueses, porque nem mesmo Lisboa tinha uma academia de arte de tão alto nível quanto a que fora criada na Colônia (Barbosa, 2012), a Academia Imperial de Belas

⁴⁷ Esta foi a denominação atribuída pela historiografia ao grupo de artistas e artífices franceses que, trazidos para o Rio de Janeiro em 1816, criaram a Academia Imperial de Belas Artes, instituindo o ensino de arte no Brasil sob os princípios estéticos do Neoclássico.

Artes (AIBA) se consolidou, promovendo no Brasil a atualização artística requerida pela Família Real e pelos nobres que aqui se estabeleceram.

Com o passar dos anos, muitas transformações ocorreram no âmbito da AIBA, inclusive no que diz respeito às várias nomenclaturas que recebeu. Destacamos aqui, três denominações que consideramos mais relevantes para a compreensão do contexto desta pesquisa: Academia Imperial de Belas Artes, nome que perdurou de 1816 a 1890; Escola Nacional de Belas Artes, de 1890 a 1965 e Escola de Belas Artes, vigente a partir de 1965 até hoje (Cavalcanti; Malta; Pereira, 2016). Apesar de não corresponder à nomenclatura atual, usamos neste estudo o termo Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), por estar relacionado ao período em que Afrânio foi aluno da instituição.

Estas mudanças de nome estavam relacionadas com as divergências de opiniões que permearam a Academia ao longo de sua história e uma dessas discordâncias diz respeito à estrutura do ensino, que

inaugurou no país o ensino artístico em moldes formais, em oposição ao aprendizado empírico dos séculos anteriores. Estruturada dentro do sistema acadêmico, vai fornecer um ensino apoiado de modo geral nos preceitos básicos do classicismo: a compreensão da arte como representação do belo ideal; a valorização dos temas nobres, em geral de caráter exemplar, como a pintura histórica; a importância do desenho na estruturação básica da composição; a preferência por algumas técnicas, especialmente a pintura a óleo, ou de alguns materiais, sobretudo o mármore e o bronze, no caso da escultura (Pereira, 2008, p. 15).

Assim, fundamentado na estética neoclássica e desenvolvido desde a criação da Academia, em 1816, esse modelo de ensino causava ruídos entre professores e alunos, que se dividiam em dois grupos: aqueles que defendiam a permanência do *status quo* e aqueles favoráveis às mudanças estéticas mais radicais, que rompiam efetivamente com a arte da tradição e que eram marcadas pela liberdade artística. Estéticas estas, que já eram realidade na Europa.

Tais conflitos extrapolaram os limites da própria Academia repercutindo nos intelectuais da época e na própria historiografia da arte brasileira, que concentrou seus estudos, em larga medida, nos períodos colonial e moderno, acusando a arte do século XIX de ser “acadêmica, mera cópia das modas francesas e alienada das raízes e dos problemas” (Pereira, 2008, p. 15). Disso resultou que os historiadores da arte negligenciaram a produção artística de toda uma época.

A autora propõe a superação desta rivalidade, como forma de vencer a polarização entre acadêmicos e modernos. Para isso, ela faz uma importante observação acerca do sistema acadêmico, alertando que não devemos tomar como sinônimos, os conceitos de acadêmico⁴⁸ e de neoclássico⁴⁹, haja vista que ao considerá-los iguais, dificultamos essa almejada superação. Nos alerta ainda, que a Academia Imperial de Belas Artes era acadêmica sim, mas por ser uma instituição “que concentrou as funções de formação do artista e de organização da atividade artística” (*Ibid*, 2008, p. 15).

Entre as ações desta atividade artística, destacamos as Exposições Gerais de Belas Artes e os Prêmios de Viagem ao estrangeiro, que eram ações articuladas entre si, de forma que, ao participar das Exposições, os artistas concorriam a várias premiações, como medalha de bronze, prata ou ouro, sendo esta última, coroada com o Prêmio de Viagem ao estrangeiro. Este era o prêmio mais desejado, porque concedia uma validação da própria ENBA em relação à qualidade e ao talento dos artistas.

É importante refletirmos sobre um aspecto bastante contraditório destas ações. De um lado, elas contribuía para manter a disciplina acadêmica, pois a seleção passava por um júri fortemente criterioso quanto aos aspectos técnicos e temáticos da arte acadêmica, mas por outro, possibilitavam aos artistas a oportunidade de entrar em contato com as renovadas produções da Europa, de apreciar as coleções dos grandes museus, sobretudo, de pintores franceses e italianos, cujo resultado era, inevitavelmente, “um complemento técnico e um certo desenvolvimento cultural, cujo proveito não poderia ser estritamente pessoal, pois se expandia naturalmente no ambiente a cada retorno de um pensionista” Campofiorito (1983, p. 56).

Essas viagens, então, consistiram em disparadores que desencadearam as mudanças que, posteriormente, alcançariam o ambiente cultural do Rio de Janeiro e a própria a ENBA. Desse modo, a estética neoclássica, que dominou o ensino e as ações da Escola por décadas, foi, paulatinamente, cedendo lugar ao romantismo, ao realismo e, no final do século XIX, ao impressionismo. Essas aberturas não

⁴⁸ Termo que se refere às normas estéticas e técnicas estabelecido pelas academias de arte, fundamentado no conceito do belo, que encerra ordem, harmonia, equilíbrio etc. (Pereira, 2008).

⁴⁹ Termo que se refere ao último grande estilo da história da arte, desenvolvido sob os preceitos da Antiguidade Clássica (Pereira, 2008).

representaram, contudo, mudanças substanciais em termos formais e estilísticos, considerando que todas elas estavam ligadas à arte da tradição⁵⁰.

Assim, a ENBA só conseguiu assumir feições modernistas, de forma lenta e muito timidamente, várias décadas depois da Semana de Arte Moderna que ocorreu em 1922 e foi considerada o marco do modernismo brasileiro. No cenário artístico, a modernidade estendeu-se pelo século XX, passando por diferentes fases, mas com características muito peculiares. Surgiu a partir da adaptação de tendências europeias, mas diferentemente, aqui, as correntes se misturavam e se uniam sob o aspecto da ruptura (Menda; Santos, 2002).

No âmbito da ENBA, a arte permanecia presa à estética acadêmica por algum tempo, enquanto os artistas paulistas defendiam os preceitos da arte moderna, influenciando e tensionando cada vez mais para que esse embate chegasse às discussões no ambiente daquela Escola. Essa disputa refletia uma luta de poder entre a capital do país e a cidade de São Paulo, em franco desenvolvimento industrial, econômico e cultural. Dessa forma,

observando-se a Linha do Tempo da ENBA, fica muito clara a percepção de três momentos diferenciados, que parecem desenhar uma curva bem nítida: as décadas iniciais de grande prestígio; os anos 1920 e 1930 de grave crise com a perda progressiva de grande parte de seu poder institucional; **e a partir de 1940 o esforço de reestruturação** (Pereira, 2016, p. 12, grifo nosso).

Destacamos esse fragmento da frase em razão da importância deste terceiro momento que a ENBA vivenciava – o da reestruturação do seu ensino, que culminou com a abertura para as estéticas modernistas, ainda que de maneira muito comedida. Foi exatamente quando essas reformas puderam ser sentidas nas práticas das salas de aula, que Afrânio Pessoa ingressou no curso de Pintura, e conseqüentemente, teve a oportunidade de estudar as tendências das vanguardas europeias.

O contato com as estéticas modernistas foi fundamental para a formação artística de Afrânio e, em grande medida, as aulas de Pintura ministradas pelo professor catedrático Henrique Cavalleiro concorreram para o desenvolvimento de suas próprias experiências estéticas modernistas, uma vez que este conceituado professor tinha afinidades com o modernismo, conforme descreve sua ex-aluna, que era da mesma turma de Afrânio Pessoa, ao escrever sobre a história da ENBA,

⁵⁰ Termo usado para se referir à produção artística regida pelo conceito de beleza clássica (Pereira, 2008).

trazendo, então, fragmentos de cunho autobiográfico sobre a turma de 1954 a 1959: “nós tínhamos a opção de escolher entre dois catedráticos um, mais acadêmico e o outro mais moderno. Eu fiquei com o Prof. Henrique Cavalleiro [... cuja] orientação era mais contemporânea que o outro professor” (Braga, 2016, p. 23). Esclarecemos que ao mencionar o termo contemporâneo, a autora refere-se às vanguardas modernas.

Essa visão mais moderna de professor, apresentada por sua ex-aluna, foi corroborada por Barata (1962, p. 121) nos Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes, ao localizar o professor Henrique Cavalleiro como um dos participantes das origens do modernismo no Brasil, situando-o como artista de grande “significação histórica, entre a de Visconti, de um lado, e a de Ismael Neri e Di Cavalcanti, ou a gravura de Goeldi, do outro”.

O destaque que Barata (1962) promoveu a respeito de Henrique Cavalleiro é muito relevante. Consideremos que o rompimento com a arte da tradição no Brasil foi iniciado pelo impressionismo de Eliseu Visconti, que foi seu professor na ENBA. Além disso, após essa ruptura, o modernismo brasileiro começou a se delinear em diálogos com as vanguardas, especialmente o expressionismo, fauvismo e cubismo, as quais surgem nas produções dos artistas, de forma híbrida, indiciando uma arte inspirada na arte moderna europeia, porém, com características nacionais.

A trajetória artística de Cavalleiro encontra-se exatamente entre essas mudanças, sendo marcada por significativo sucesso desde seu ingresso no curso de Pintura da ENBA, haja vista que ele “conquistou todos os prêmios regulamentares, culminando com o Prêmio de Viagem à Europa em 1918” (Ayala, 1997, p. 92). Viagem esta que o levou a morar por cinco anos em Paris, possibilitando-o vivenciar, com maior intensidade, o ambiente modernista europeu. Neste período, ele frequentou a Academia Julian e participou de salões de arte franceses, estudando e produzindo arte durante toda sua estada na França, cumprindo, assim, as metas do Prêmio de Viagem.

Barata (1962) afirma que as obras produzidas por Cavalleiro, marcadas por variações estilísticas, foram reunidas na exposição individual realizada em 1925, no Rio de Janeiro, quando o artista voltou do pensionato. Segundo o autor, nesta exposição as obras transitam pelo academicismo e pelo impressionismo até chegar à pintura moderna, que ele classifica como ótima, por não ter “o desequilíbrio e o excesso dos pintores da vanguarda” (*Ibid*, p. 129). Isso denuncia que Cavalleiro assumiu um modernismo de caráter mais comedido, e, conseqüentemente, mais

aceito no Brasil, onde o gosto artístico ainda era, predominantemente, o academicismo.

Essa trajetória exitosa de Cavalleiro não se limitou à sua produção artística. Merece destaque também sua atuação como um professor que marcou a vida de seus alunos, cuja prática docente, repleta de aspectos singulares, foi lembrada por Braga (2016, p. 23) ao narrar suas vivências cruzadas com a história da ENBA:

O Professor Henrique Cavalleiro era um pouco surdo, e tinha o costume de parar em frente às telas dos alunos, depois se afastar um pouco, gesticular, murmurar consigo mesmo, pegar o pincel e corrigir magistralmente os lugares errados! Foi em suas aulas que eu adquiri certa habilidade com os pincéis, como usá-los, conservá-los, limpá-los.

Essas memórias revelam como o professor Henrique Cavalleiro interagiu com seus alunos, como conduzia suas práticas nas aulas de pintura, enfatizando a importância das técnicas artísticas, bem como a conservação dos materiais. Entretanto, Cavalleiro não se limitava a partilhar apenas os conhecimentos artísticos com seus alunos. Ele estabelecia laços afetivos que inspiravam significativamente os seus discentes. Ao mencionar a relação entre Afrânio Pessoa e o professor Cavalleiro, Dias (2019, p. 58), destaca tanto a admiração, quanto a amizade que o aluno tinha por seu professor, ao afirmar que

Afrânio tinha uma verdadeira adoração, admiração pelo professor Henrique Cavalleiro, seu mestre e amigo. Ele falava carinhosamente do seu mestre, que endeusava, e é a admiração pelo professor e mestre, por saber da sua trajetória artística que causa uma certa intimidade na construção de uma amizade e/ou admiração mútua.

Deste modo, podemos afirmar que o professor Cavalleiro teve uma importante atuação na formação pessoal e artística de muitos estudantes da ENBA, pois, mais do que ensinar aspectos de natureza técnica, inspirou em seus alunos, formas singulares de vivenciar e perceber a pintura, tal como evidenciou Braga (2016, p. 23) quando disse: “creio que o item mais importante que aprendi nesta disciplina foi a ‘pensar pintura como cor e forma’”. Essa percepção subjetiva em relação à pintura revela fortes aproximações com os movimentos de vanguarda, especialmente com as ideias do expressionismo, do fauvismo e do cubismo, que influenciaram o fazer estético dos artistas modernos brasileiros, inclusive do professor Cavalleiro e daqueles que foram seus alunos.

Estas influências foram reverberadas nas práticas destes alunos, dentre os quais, muitos se tornaram professores, artistas e, às vezes, professores-artistas, desenvolvendo, tal qual o mestre, as duas atividades. Com Afrânio Pessoa não foi diferente. Quando aluno de Cavalleiro, Afrânio já se sobressaia em suas produções, chamando a atenção até dos colegas. Ao narrar sobre sua turma de pintura na ENBA, Braga (2016, p. 23) lembrou que “entre outros havia um aluno talentosíssimo, Afrânio Castelo Branco [...] que depois se destacou como um grande pintor”.

Esse talento de que fala Isis Braga, sua colega de turma, encontra-se patenteado nas várias conquistas de Afrânio Pessoa, iniciadas com a obtenção da Medalha de Ouro, ao formar-se em Pintura na ENBA em 1960. Nos três anos subsequentes, Afrânio cursou, na própria Escola, uma pós-graduação equivalente ao título de Mestre, na qual também conquistou o prêmio de Medalha de Ouro (Dias, 2014).

Os anos seguintes foram intensamente prolíficos para a carreira artística de Afrânio Pessoa haja vista ter conquistado o título de Menção Honrosa no 9º Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, participando também das edições de 1963, 1966 e 1976, nesta última com isenção do júri pelo prêmio *Hors-concours* (Ayala, 1997). Além destas participações, o autor ainda menciona a presença de Afrânio Pessoa nas Bienais de São Paulo de 1967 e 1969, IX e X edições, respectivamente, bem como em exposições na Europa (Itália, Alemanha, Suíça, Holanda, Suécia, Espanha e França), estas, patrocinadas pelo Itamaraty em 1970, para 27 artistas brasileiros (*Ibid*, 1997), dentre eles, seu primo Píndaro Castelo Branco, que era artista e professor da cadeira de Desenho da ENBA (Pontual, 1969).

A efervescência na produção e exposição das obras de Afrânio Pessoa, no final de década de 1960 e início 1970, revela-o como um artista bem-sucedido, com projeção nacional, além das exposições internacionais. Foi nesse contexto que Afrânio retornou à Teresina, em 1967, fixando residência em sua terra natal, após o falecimento do seu pai, para cuidar de sua mãe, D. Esther, por quem tinha imenso amor. Porém, seu retorno não significou a estagnação de sua carreira. Ao contrário, continuou produzindo amplamente e, costumeiramente, viajava para os lugares onde realizava ou participava de exposições (Dias, 2019).

Antes de voltar ao Piauí, além de realizar suas pinturas, Afrânio trabalhava no Ministério da Fazenda, mas não se sentia realizado com o serviço burocrático (*Ibid*, 2019). Assim, quando fixou residência em Teresina, passou quase uma década

trabalhando intensamente na produção artística, ampliando o reconhecimento do seu trabalho em nível nacional, ao mesmo tempo que se tornava conhecido em seu próprio estado.

Assim, a formação acadêmica e o reconhecimento de Afrânio Pessoa em nível nacional foram muito significativos para seu ingresso como professor de pintura no Departamento de Artes da UFPI, em 20 de dezembro de 1979, quando o artista começou, a exemplo do seu mestre Cavalleiro, a atuar também como professor de pintura. Mais significativo ainda, foi para o recém-criado curso de Educação Artística – Habilitação Artes Plásticas que, a partir de então, contaria em seu corpo docente com o primeiro professor com graduação e pós-graduação em Pintura.

Ressaltamos que, a despeito dos piauienses da família Castelo Branco Agripino Pessoa, Sansão, Píndaro e Afrânio Pessoa terem estudado na ENBA, em meados da década de 1950, durante os primeiros anos de criação do curso de Educação Artística, havia grande carência de profissionais formados na área de Arte no estado, haja vista que apenas Afrânio Pessoa voltou para o Piauí. Daí, sua atuação como artista e como professor de Pintura da UFPI. Além deste, apenas Píndaro Castelo Branco, seguiu as carreiras artística e docente. Inclusive, ele não apenas ficou no Rio de Janeiro, como tornou-se professor da ENBA (Coêlho, 2003).

Ao voltar para Teresina e ao ingressar o corpo docente da UFPI, Afrânio Pessoa imprimia um novo roteiro para sua vida, um (des)caminho com profundos impactos não somente para ele, mas para o curso de Educação Artística, que era uma licenciatura com forte cariz de bacharelado (Sampaio; França-Carvalho, 2023), e, com impactos até para a história da arte no Piauí.

A partir de então, além de artista, Afrânio era, também, professor. Essa atuação em diferentes áreas – arte e educação, pode parecer, a princípio, dicotômica. Contudo, não houve interferência negativa entre elas, ainda que a graduação de Afrânio Pessoa tenha sido em bacharelado. Na realidade, estas áreas se potencializaram mutuamente nas ações de Afrânio, produzindo assim, grandes transformações nos cenários artístico e educacional do Piauí (Coêlho, 2003).

Nas décadas de 70 e 80 o estado piauiense, em especial a capital Teresina, passava por uma efervescência de transformações desencadeadas pela criação de importantes instituições e órgãos públicos, os quais formavam uma rede de fomento da atividade cultural e promoção do desenvolvimento. Foram criadas a Fundação Universidade Federal do Piauí (FUFPI), sob a forma de fundação, em março de 1971;

a Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, em 1973; e, a Fundação Cultural Monsenhor Chaves (FCMC), em 1986 (Sá Filho, 2003). Estas ações consistiram em importante marco propulsor para a realização de atividades culturais e para o desenvolvimento do Piauí.

A Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, órgão ligado ao estado, assim como a Universidade Federal do Piauí foram criadas na gestão do governador de Alberto Silva, enquanto a FCMC foi instituída pelo, então prefeito, Wall Ferraz (*Ibid*). Assim, um novo cenário passou a se desenhar no âmbito da arte e da cultura do Piauí. Associada a isso, a vinda de Afrânio para o estado, contribuiu sobremaneira para a mudança na atividade artística e no gosto estético, caracterizados até então, por uma produção muito tímida e pelo modelo tradicional, ancorado na arte acadêmica (Coelho, 2003). Entretanto, é importante registrarmos que essa mudança de cenário cultural ocorreu lentamente, só vindo a se tornar expressiva, depois de, pelo menos, quinze anos, já em meados da década de 1990.

Então, o retorno de Afrânio não foi menos desafiador do que a mudança para o Rio de Janeiro em busca de um curso superior. Isso, porque, sua escolha pelo bacharelado em Pintura e sua adoção pela estética modernista eram fatores conflitantes com o cenário artístico e cultural piauienses, que era ainda embrionário e não oferecia ações legitimadoras da atividade artística, como por exemplo, exposições em galerias de arte ou espaços culturais, como aqueles que Afrânio estava habituado no Rio de Janeiro, em São Paulo, em outras capitais, e até, em outros países.

Foi nesse contexto adverso, que Afrânio Pessoa continuou sua trajetória como pintor, assumindo singularidades e mudanças estilísticas em suas produções, mas sempre sob a diretriz da estética modernista, as quais levaram Coelho (2003, p. 48) a afirmar que

o expressionismo primitivista é uma constante em sua obra, apesar de, nos primeiros tempos, ter tido incursões pelo fantástico e pelo surrealismo associadas às lendas piauienses. Outro ponto que enaltece o trabalho de Afrânio Castelo Branco, por tudo o que fora citado, é a ligação visceral que tem com o que a cultura piauiense tem de mais pura e essencial – o popular.

Essa aproximação do trabalho artístico de Afrânio Pessoa com a cultura piauiense, em especial, no que se refere ao popular, foi resultante das suas vivências, imersas na cultura popular nordestina, sobretudo, a piauiense. Essa afirmação encontra suporte na compreensão que o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional (IPHAN) tem sobre o patrimônio cultural de um povo, o qual “[...] é formado pelo conjunto dos saberes, fazeres, expressões, práticas e seus produtos, que remetem à história, à memória e à identidade desse povo” (Iphan, 2012).

Neste sentido, queremos registrar aqui, duas fortes marcas da identidade cultural do Piauí que encontramos representadas na obra de Afrânio, o que para nós, significa o registro de sua memória e identidade com a piauiensidade. Estamos falando das lendas, marcadas pelo universo fantástico das narrativas populares, que guardam as tradições, crenças e costumes do povo (Mendes, 2003); e, da religiosidade e espiritualidade do povo piauiense, cujos elementos marcantes, consistem na “devoção popular, manifestada e ritualizada no culto a imagens de anjos e santos, nas procissões e nas promessas [...] desde a colonização (Pinheiro, 2009). Esta religiosidade de que fala autora ainda é presente até os dias de hoje, inclusive, foi ratificada e reconhecida em lei como Patrimônio Cultural Imaterial do estado do Piauí (D'Angelles, 2024). Essa relevância da religiosidade é reconhecida pelo Iphan (2012, p.14), para o qual

o patrimônio cultural de uma sociedade é também fruto de uma escolha, que, no caso das políticas públicas, tem a participação do Estado por meio de leis, instituições e políticas específicas. Essa escolha é feita a partir daquilo que as pessoas consideram ser mais importante, mais representativo da sua identidade, da sua história, da sua cultura. Ou seja, são os valores, os significados atribuídos pelas pessoas a objetos, lugares ou práticas culturais que os tornam patrimônio de uma coletividade (ou patrimônio coletivo).

Nessa perspectiva, entendemos que a identificação que Afrânio Pessoa tinha com a cultura popular piauiense, representa suas escolhas e valores, que marcaram sua identidade, as quais nos remetem a uma das características da arte moderna brasileira, que é a busca pelas raízes culturais, pela afirmação da identidade nacional. Para Couto (2004, p. 20) essa característica não se revela somente no Brasil e argumenta fazendo referência à famosa frase de Oswald de Andrade:

'Tupy or not tupy, that is the question'. Este célebre trocadilho de Oswald de Andrade, publicado no *Manifesto antropófago* em 1928, evoca uma das questões cruciais da história de todo país colonizado: a busca de suas verdadeiras raízes, a descoberta e a afirmação da identidade nacional.

Foi nesse sentido de nacionalismo, que a arte moderna brasileira, especialmente na primeira fase, explorou as raízes da identidade cultural,

apresentando obras, cujos temas expressavam e afirmavam “[...] a brasilidade, as cores, a cara do povo [...]” (Menda; Santos, 2002, p. 3). No Piauí, por seu turno, o modernismo só chegou no final da década de 60, quando Afrânio Pessoa retornou do Rio de Janeiro. Relevante, é que além das características modernistas, a temática afraniana, desde o início e em vários momentos de sua produção artística, abordou, entre outras, a cultura popular. Esta, representada intensamente. Daí, a necessidade de buscarmos o pensamento de Nunes (2003, p. 87), a qual concebe a cultura popular como

o fazer, o saber e o sentir do povo simples, que na sua cotidianidade, vem por meio da fala, dos gestos, das atitudes, dos hábitos e costumes, manifestando seus valores materiais e espirituais, herdados dos antepassados e preservados pelos grupos que vão se reproduzindo, incentivados a manter vivas suas memórias e suas histórias

As festas, os aspectos do cotidiano, as lendas e a religiosidade são temáticas que, reiteradamente, emergiram das pinturas de Afrânio, em suas várias fases, mantendo vivas as memórias da cultura popular de que fala a autora. Ao representar a cultura popular em suas pinturas, sob pinceladas expressionistas e vibrantes, Afrânio Pessoa produziu obras com vivacidade e originalidade, além de revelar os fortes laços identitários que os ligam à sua terra natal (Coêlho, 2003). Além da afirmativa anterior, é importante ressaltar que o fato de Afrânio não ter se afastado da sua [...] vertente criadora [...] possibilitou que sua criação assumisse um caráter inventivo, que] contradizem as posturas miméticas dos residentes nos grandes centros, onde a informação internacional chega perigosamente sedutora” (Ayala, 1997, p. 12).

Na década de 90 o modernismo no Piauí adquire maturidade, o que levou Ayala (1997, p. 13) a afirmar que Afrânio confessou, nesta fase, “[...] estar engajado na causa da pintura em si, aventura da forma e da matéria, sendo o motivo um simples pretexto [...] para promover] uma versão originalíssima do próprio povo, que ele retrata na intimidade ou na festa”.

Essa afirmação acerca da produção artística de Afrânio Pessoa, demonstra que a introdução da arte moderna no estado do Piauí guarda algumas semelhanças com modernismo desenvolvido no resto do país, tanto no que concerne ao tema, voltado para a busca das raízes nacionais, que no Piauí, estava relacionado com as raízes da cultura popular nordestina, sobretudo, a piauiense; como também no que se refere à

construção formal das obras. Daí a pertinência da afirmação de (Couto, 2004, p. 21), sobre uma importante característica do movimento modernista brasileiro que também consideramos válida para o contexto piauiense: “[...] o desejo de ser, ao mesmo tempo, atual e autêntico”.

Contudo, a despeito dessas semelhanças, precisamos ressaltar que o desenvolvimento do modernismo no Piauí apresentou um importante anacronismo, tanto em relação aos núcleos de sua origem no Brasil - São Paulo e Rio de Janeiro, como em relação à sua difusão pelo país, que ocorreu, em grande parte, até o final da década de 40, enquanto no estado piauiense, como já mencionamos, a arte moderna só chegou no final da década de 60.

No Rio Grande do Sul, o modernismo chegou em 1938, com a criação da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas; no Ceará, em 1941, com a criação do Centro Cultural de Belas-Artes e do primeiro Salão Cearense de Pintura; em Minas Gerais, chegou em 1942, quando, o então prefeito Juscelino Kubitschek, convidou o arquiteto Oscar Niemeyer para a urbanização do novo bairro da Pampulha; em Salvador, a primeira exposição de pintura moderna ocorreu em 1932; a criação da Sociedade de Arte Moderna do Recife, em 1948, marca a chegada do modernismo no estado pernambucano; e, no Paraná, o movimento modernista começou com a fundação da revista Joaquim e com a criação da Escola de Música e Belas-Artes, em 1948 (Arte no Brasil, 1982).

A partir destas datas, os estados não só começaram a desenvolver a arte moderna, através de artistas simpatizantes da nova estética, como promoveram ações artístico-culturais afirmativas que fomentaram a divulgação do modernismo. Nesse contexto que apresentamos, queremos chamar a atenção para dois aspectos importantes. O primeiro diz respeito ao fato de que no Paraná e no Ceará de forma, aparentemente, contraditória a arte moderna iniciou com a criação de instituições cujos nomes referenciam as belas artes. Estas denominações exprimem a força da arte acadêmica na sociedade brasileira, inclusive, até a atualidade, mesmo de forma tímida, ainda há resistência à renovação estética artística, pelo apego à arte da tradição.

O outro aspecto, diz respeito à localização geográfica dessa difusão modernista no Brasil, haja vista que estados nordestinos como Ceará, Pernambuco e Bahia, vizinhos do Piauí, tiveram suas primeiras inserções pelo modernismo, duas ou três décadas antes. Esse fato, corrobora com a compreensão acerca da relevância de

Afrânio Pessoa para a mudança do gosto estético no cenário artístico piauiense, seja a partir de sua atuação como professor, seja como artista.

Este cenário artístico de mudanças tímidas e demasiadamente lentas, tem significativa contribuição para uma realidade muito curiosa: ao longo de toda a vida artística de Afrânio Pessoa, ocorreram apenas cinco exposições do seu trabalho em Teresina, capital do Piauí. As exposições foram individuais, em espaços não específicos para atividades artísticas, tais como galerias e museus, mas sim, em ambientes comerciais ligados à decoração de interiores. Isso ocorreu devido à ausência de galerias de arte, especialmente, no período das três primeiras exposições. Assim, as exposições em Teresina foram realizadas em 1971 e 1987, na Maison Delas; em 1974 na Boutique Biscuit; e na Azzurra, 2011 e 2017 (Dias, 2014), a qual foi, emblematicamente, sua última exposição em vida, pois Afrânio nos deixou em junho do mesmo ano (Sena, 2017). Contudo, sua memória permanece viva no importante legado artístico que ficou, em particular para o Piauí, mas também para o Brasil, com reverberações internacionais.

Entre esse importante legado, que abrange a docência, o estilo e a produção artística, ressaltamos a inspiração que Afrânio exerceu sobre seus discentes, dentre os quais, alguns se tornaram artistas reconhecidos, cuja estética é exemplo dos ideais modernistas. E outros, que, além de artistas, tornaram-se professores da UFPI, seguindo o exemplo do mestre. Sobre o legado de Afrânio Pessoa na produção artística do Piauí, Coêlho (2003, p. 48) afirma que “este sustentáculo da pintura piauiense fez escola e tem como seguidores os exemplos: Hostyano Machado, Rogério Albino, Tião Vaz e Gabriel Arcanjo”. Além destes, podemos acrescentar artistas como Genivaldo Costa, Evaldo Oliveira, Cybelli Rocha, entre outros.

Compõe o legado artístico e cultural deixado por Afrânio, importantes painéis realizados para espaços públicos de Teresina, todos do tipo *site specific*⁵¹. Segundo Dias (2019), estas obras são: Sinfonia da luz (1973-1974), painel que era situado no *hall* de entrada do prédio da antiga Centrais Elétricas do Piauí S/A, conhecido como painel da CEPISA; Vôo dos pássaros (1975), que ficava no Tribunal de Justiça do Estado do Piauí (TJ-PI); Navio gaiola (1985), que era localizado no prédio do antigo Banco do Estado do Piauí (BEP); e, A Dança do boi do Piauí (1973), fixado até hoje, no Salão Nobre da Reitoria da Universidade Federal do Piauí (UFPI).

⁵¹ Obras do tipo *site specific* são aquelas executadas para determinado lugar.

É importante ressaltar que três, dos quatro painéis realizados por Afrânio Pessoa para estes edifícios públicos de Teresina, não mais existem. Apenas o painel da UFPI, A Dança do boi do Piauí, criado em 1973, encontra-se em razoável estado de conservação, conforme podemos ver na Figura 26. Este foi um importante motivo que contribuiu para sua escolha como fonte de investigação deste trabalho.

Fato é, que a destruição desses painéis representa um indicador significativo do descaso e desvalorização da arte e da cultura do Piauí, por parte, inclusive, das instituições que deveriam defendê-las, sejam elas públicas ou privadas. Neste tocante, um fato que provocou forte mobilização popular, através das redes sociais, remete ao painel Sinfonia de luz.

Em 2019, a Eletrobrás, sucedânea da antiga CEPISA, retirou o painel da parede, sem qualquer consulta prévia aos órgãos competentes, como o Iphan, por exemplo. Isso causou uma revolta da sociedade (Moura; Costa, 2019), pois apesar de estar em evidente deterioração, consistia em um importante bem cultural de valor inestimável, que à época carecia de um olhar mais sensível e empático que pudesse promover a preservação deste patrimônio cultural o que

significa, principalmente, cuidar dos bens aos quais esses valores são associados, ou seja, cuidar de bens representativos da história e da cultura de um lugar, da história e da cultura de um grupo social, que pode, (ou, mais raramente não), ocupar um determinado território. Trata-se de cuidar da conservação de edifícios, monumentos, objetos e obras de arte (esculturas, quadros), e de cuidar também dos usos, costumes e manifestações culturais que fazem parte da vida das pessoas e que se transformam ao longo do tempo (Iphan, p.12).

Podemos dizer que o painel Sinfonia de luz era uma das obras de arte mais importantes do Piauí, cujo valor simbólico reunia a um só tempo, o patrimônio material e o imaterial, uma vez que apresentava como temática, lendas, fauna e flora piauienses (Dias, 2019), a essência da cultura popular do estado, poetizada em narrativas visuais. Além do exposto, foi este painel que, conjuntamente com os demais, inaugurou o modernismo no Piauí, promovendo o livre acesso da população a esta obra, que ficava em local aberto, na entrada do edifício.

Após a mobilização que envolveu imprensa, artistas, pessoas ligadas a cultura e ao patrimônio, a Eletrobrás foi procurada para esclarecimentos junto ao Conselho de Arquitetura do Piauí (CAU-PI) e informou que a ação tinha como objetivo uma avaliação do estado de deterioração da obra, para posterior restauro (Sampaio, 2019).

Contudo, o painel jamais foi restaurado, tampouco foi recolocado em seu lugar de origem. E, infelizmente, como tem ocorrido com grande parte do patrimônio artístico no estado do Piauí, foi destruído. A comoção que essa destruição causou, gerou um novo olhar sobre a importância dos painéis de Teresina, no contexto da arte moderna piauiense (Moura; Costa, 2019).

A Figura 38 apresenta um detalhe do painel Sinfonia de luz, antes de sua destruição, mas onde já se podia observar alguns pontos de degradação na parte inferior esquerda.

Figura 38 - Painel Sinfonia de luz, 1973-1974, de Afrânio Pessoa



Fonte: Dias (2019, p. 230).

Outros dois painéis assinados por Afrânio Pessoa foram Vão dos pássaros (1975), que ficava no Tribunal de Justiça do Estado do Piauí (TJ-PI), Figura 39, e, Navio gaiola (1985), que era localizado no prédio do antigo Banco do Estado do Piauí (BEP), do qual temos apenas o registro fotográfico (Figura 40), do artista realizando a pintura.

Figura 39 - Painel Vôo dos pássaros, 1975, de Afrânio Pessoa



Fonte: Dias (2019, p. 263).

Figura 40 - Afrânio Pessoa pintando o painel Navio gaiola, em 1985



Fonte: Dias (2019, p. 274).

Infelizmente, as duas obras tiveram destino semelhante ao Sinfonia da luz, tendo sido destruídos pela falta de conservação, apesar de sua relevância para a arte e a cultura do Estado. Os painéis foram produzidos sob estética modernista, com inspirações nas cenas do cotidiano dos anos 70 e 80, do século XX. Sobre o Navio gaiola, descreve Dias (2014, p. 273): “O trabalho retrata as embarcações que atravessam o rio Parnaíba, levando, de uma margem para a outra, pessoas, galinhas, leite, cabras, tatus e outros animais pertencentes à fauna piauiense”. Assim, para nós,

este painel representa mais do que o patrimônio material dos piauienses, mas também, fazeres e saberes cotidianos da piauiensidade, ou seja, patrimônio imaterial do modo de vida de toda uma época, de travessias entre as cidades de Teresina e Timon.

Os quatro painéis aqui mencionados constituem importantes registros do legado de Afrânio Pessoa, especialmente para o Piauí, além disso foram introdutoras do modernismo no Estado, com temas abordam cotidiano e a cultura piauiense, ensejando a valorização das raízes populares. E por fim, mas não menos importante, consideramos o legado de Afrânio quanto à inspiração sobre seus discentes, muitos dos quais se tornaram professores e/ou artistas, inspiração esta que se estendeu a outros artistas que não foram seus alunos, mas foram adeptos de suas correntes estéticas, contribuindo para a difusão da arte moderna no Piauí.

Essas trajetórias de Afrânio Pessoa marcadas pelos (des)caminhos, concorreram para sua complexa formação, inicialmente como artista, através do bacharelado na ENBA, o que permitiu sua projeção no mundo da arte; e, posteriormente, como professor, através do exercício da prática docente em arte. Nas Figuras 41 e 42, apresentamos uma síntese cartográfica destas trajetórias.

Figura 41 – Síntese cartográfica da trajetória formativa de Afrânio Pessoa:

Constituição do artista



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2024).

Figura 42 – Síntese cartográfica da trajetória formativa de Afrânio Pessoa:
Constituição do professor e do professor-artista



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2024).

Estas cartografias revelam que as formações se desenvolveram em relação de complementaridade sinérgica, de modo que o ser artista, abriu caminhos para o ser professor, que, por seu turno, abriu caminho para a formação do professor-artista. Constituição esta, cujos saberes e práticas ainda podem ser encontrados em movimentos de circularidades nas práticas de seus ex-discentes, daí aprofundarmos estas reflexões no capítulo seguinte.



3

**PROFESSOR-ARTISTA
AFRÂNIO PESSOA:
articulação e circularidades
de saberes e práticas**

3 PROFESSOR-ARTISTA AFRÂNIO PESSOA: articulação e circularidades de saberes e práticas

Caminhante, não há caminho,
se faz o caminho ao caminhar...
Antonio Machado

O fragmento poético apresentado na epígrafe de Antonio Machado nos revela, sob a metáfora do caminhar, a importância do processo e das práticas em uma ação. Ao relacionarmos esta ideia com os processos formativos profissionais, neste caso em específico, com a formação do artista e com a formação do professor, essa importância ganha ainda mais relevo, uma vez que este caminhar se refere às práticas significativamente distintas, de modo que as ações cotidianas dos sujeitos, são atravessadas por experimentações que possibilitam que a formação seja mediada pelas práticas oriundas de cada atividade – artística ou docente.

Assim, no contexto da articulação entre essas diferentes formações surgem diversas decorrências dos seus atravessamentos. Neste capítulo, apresentamos os movimentos rizomáticos das trajetórias formativas e profissionais de Afrânio Pessoa, explicitando importantes conceitos que nos ajudam a compreender suas práticas e suas reverberações. Neste sentido, trouxemos diálogos acerca do professor-artista, das circularidades de saberes, dos saberes docentes e artísticos.

A articulação entre as diferentes formações – do artista e do professor, no âmbito das trajetórias marcantes de Afrânio Pessoa, pode nos levar a pressupor que os caminhos por ele trilhados, nestas duas formações, sejam divergentes, sobretudo, ao considerarmos as questões temporais, os contextos e a natureza específica de cada formação. Porém, não há divergência entre elas. Na verdade, estas formações ocorreram de forma não linear, em movimentos de aproximações e distanciamentos, sem causar oposição entre elas, mas sim, convergências. Estas singularidades são marcantes nas trajetórias formativas de Afrânio Pessoa, seja no campo artístico, seja no campo docente.

Outras singularidades que também caracterizam esses processos, remontam aos primeiros anos da década de 1950, quando ele optou pelas Belas Artes, mais especificamente, pela Pintura, em detrimento da Medicina (Dias, 2019). Esta mudança, ao nosso ver, tem fortes relações com os saberes artísticos que Afrânio

detinha desde sua infância e adolescência, conforme podemos ver no desenho realizado por ele em 1942 (Figura 43) , quando cursava o ginásio na Escola Leão XIII, em sua cidade natal, Teresina.

Figura 41 - Desenho a lápis de cor realizado por Afrânio Pessoa em 1942



Fonte: (Dias, 2019, p. 279).

Nesta produção do adolescente Afrânio podemos observar sua acuidade perceptual latente, revelando a sensibilidade artística como marca pessoal, haja vista que, em tão tenra idade, ele saiu do convencional, ao escolher representar o pássaro sob a técnica de composição chamada diluição (Gomes Filho, 2009), ainda que espontaneamente, como forma de mostrar o movimento das batidas das asas.

O desenho chama a atenção pelo domínio do traço, da cor e da forma, evidenciando uma maturidade técnico-artística que antecede à sua formação, e que, provavelmente, contribuiu para sua escolha pela pintura, possibilitando assim, que aos saberes artísticos que já possuía intuitivamente, os quais também podemos chamar de saberes práticos, fossem somados os saberes advindos do conhecimento acadêmico e das práticas artísticas mediadas pela técnica, isto é, pelos procedimentos formais de produções artísticas.

Neste sentido, é oportuno mencionar que os saberes artísticos, neste trabalho, são concebidos de forma significativamente abrangente, envolvendo saberes práticos e acadêmicos, técnicas, materiais, estética, linguagens e modalidades artísticas, processos de criação, a história da arte. Além destes, consideramos também os demais conteúdos relacionados ao 'sistema da arte', como os próprios artistas, suas obras, difusão e recepção da arte (Lavelberg, 2015). Assim, compreendendo a

pluralidade destes saberes, entendemos que estudá-los sob a perspectiva dos territórios da arte e cultura, de forma rizomática, “[...] é criar um modo aberto de ligação entre os diferentes conteúdos, num sistema acêntrico, não hierárquico, com infinitas possibilidades de transitar entre eles, sem nenhum vestígio de hierarquia” (Martins; Picosque; Guerra, 2010, p. 191).

Foi exatamente dentre tantos saberes relacionados às práticas afranianas, que buscamos algum tipo de dispositivo inicial que tivesse inserido Afrânio Pessoa na formação em arte. Assim, não nos surpreendeu ao identificar que a modalidade do desenho abriu caminhos para as outras tantas desenvolvidas por Afrânio, uma vez, que é exatamente o desenho, a base para a pintura, escultura, arquitetura e outras formas de produção em arte.

Dentre estas várias modalidades, Afrânio desenvolveu a pintura com maestria, mas também se aventurou, ainda que timidamente, pela escultura. Na intimidade do lar, a criatividade era mais livre e por esta razão, ele gostava de criar cenários representativos de uma cena emblemática do cristianismo – o presépio, símbolo do nascimento de Jesus Cristo. Segundo Dias (2019), Afrânio criava os presépios anualmente, desde criança, e quando adulto, passou a partilhar esses processos de criação com familiares, especialmente com sua amada afilhada. Isso revela as estreitas conexões entre a arte, a religião e a família, presentes no universo afrariano. Estes três aspectos se constituem nos fundamentos sobre os quais Afrânio alicerçou suas trajetórias de vida pessoal e profissional (docência e o fazer artístico). Na Figura 44 apresentamos um dos muitos presépios que Afrânio realizou em sua residência.

Figura 42 - Presépio natalino produzido por Afrânio Pessoa em 1998, em seu ateliê



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)⁵².

⁵² Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografia publicada no anexo 3.1, tese de doutorado (Dias, 2019).

Neste presépio podemos visualizar uma composição de alta complexidade, pois que apresenta várias modalidades artísticas, como a pintura, a escultura, além da incorporação de objetos do cotidiano e do universo da cultura nordestina, criando assim, uma instalação autóctone. Na pintura, que funciona como pano de fundo, surge o céu, com uma grande estrela cadente, sinalizando o nascimento do Cristo. À frente, ele construiu a muralha de uma cidade antiga, evocando os tempos bíblicos. Quanto aos objetos do cotidiano que Afrânio utilizou para compor seu presépio, entendemos se tratar de valiosos registros da memória e da história individual e familiar do artista. Apesar da subjetividade que caracteriza o processo de criação do presépio, ideia de patrimônio permanece, haja vista que esta não está relacionada, unicamente, aos bens materiais de uma comunidade, “[...] mas também se estende a tudo aquilo que é considerado valioso pelas pessoas mesmo que isso não tenha valor para outros grupos sociais ou valor de mercado” (Iphan, 2012, p. 12-13).

Deste modo ao dispor pequenas luminárias, chaleira, castiçais, vasinhos com plantas naturais (Dias, 2019), que mais parecem brinquedos de criança, de tão pequenos, Afrânio mobilizou, criativamente, memórias que consistiram em patrimônio cultural.

Todos estes elementos eram parte intrínseca do presépio, razão pela qual, podemos dizer que foram construídos sob a forma de instalação, ou seja, uma modalidade artística híbrida em que o artista usa o espaço para a criação, articulando diferentes gêneros artísticos (Costa, 2009). Diante do exposto, podemos afirmar que, no que tange à materialidade e ao processo de criação, o experimentalismo se sobressaiu, permitindo a livre criação do artista. Acrescentamos ainda sobre a relevância da natureza híbrida dessas criações, concebida aqui na perspectiva de Cattani (2007), como fusão, de forma que os elementos que compõem a obra se fundem na criação de um elemento novo, composto.

Realizado em 1998, este presépio é uma culminância de vários cenários construídos ao longo da vida do artista sob o mesmo tema, e representa uma espécie de fusão ou articulação entre os saberes artísticos práticos, ou seja, aqueles desenvolvidos anteriormente à sua formação acadêmica e os saberes formais, adquiridos na ENBA. Estes diversos saberes são fortemente ligados à cultura, ao patrimônio material e imaterial, aos processos de criação, à materialidade, estética, linguagens artísticas, forma-conteúdo, técnicas e práticas artísticas, entre outros.

Falar dos saberes e das práticas artísticas afranianas é colocar em movimento todos esses territórios, que também podem ser concebidos como saberes, dentre os quais, destacamos a cultura e o patrimônio piauienses, que estiveram presentes abundantemente em sua prolífica produção. Inclusive, acrescentamos que, além da cultura popular povoada pelo imaginário das lendas, das festas e tradições, a religiosidade é uma marca muito significativa, amplamente representada nestes territórios, característicos da produção de Afrânio Pessoa. Já em outros, como a materialidade, a estética e os processos de criação, são regidos pelos experimentalismos, especialmente potencializados, depois da passagem de Afrânio pela ENBA, haja vista, que o estilo histórico vigente no Brasil, à época, era o Expressionismo, movimento que tinha como essência, os experimentalismos, a busca das raízes identitárias da cultura brasileira e as ênfases formais e colorísticas, decorrentes da expressão dos sentimentos (Ostrower, 2004). Estas características que permeiam a produção artística de Afrânio Pessoa podem ser vistas na Figura 45 (45A, 45B, 45C e 45D), que reúne alguns trabalhos do artista, realizados em momentos diferentes de sua vida.

Figura 43 - Pinturas de Afrânio Pessoa



Fonte: Prancha elaborada pela Pesquisadora (2024)⁵³.

⁵³ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias diversas: Figura 45A (acervo pessoal da participante Afeto); Figura 45B (acervo pessoal da participante Afeto); Figura 45C (Dias, 2019.p. 357); e, Figura 45D (acervo pessoal da participante Afeto).

Na primeira imagem identificamos o destaque do Território Patrimônio Material e Imaterial, pois temos um detalhe da representação do Cabeça de Cuia. Trata-se de um dos painéis produzidos em 1973/74, para a sala de entrada do prédio da antiga CEPISA. A temática aborda a lenda piauiense homônima, que em 2023 foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial do Piauí, através do Projeto de Lei 193/23 (D'Angelles, 2023). Esta e outras lendas foram temas muito recorrentes nas pinturas de Afrânio, particularmente, nos painéis realizados para os prédios públicos. Isto evidencia a busca de Afrânio pela valorização da cultura popular piauiense e nordestina como um importante marcador identitário. Esta recorrência permitiu trânsito intenso entre o erudido e o popular (Dias, 2019) nas produções afranianas. Lamentável é o fato de que o painel não existe mais, tendo ficado apenas alguns poucos registros fotográficos como memórias da história da arte piauiense.

Destacamos dois detalhes do Cabeça de cuia na Figura 46 (46A e 46B), como forma de melhor identificarmos os aspectos que associam esta pintura a outros territórios da arte, os quais surgem ligados entre si, como materialidade e forma-conteúdo. Além das cores terrosas predominarem na composição, notamos características de dois movimentos modernos distintos presentes na pintura, separando-a em dois blocos. O primeiro é formado pelo personagem principal, o Cabeça de cuia, Figura 46(A), que além das ênfases formais como a cabeça e os olhos muito grandes, enquanto a boca é muito pequena, apresenta-se com muitas ornamentações, em formas que lembram flores e rendados, produzidos através de texturas reais e tangíveis, feitas a partir de incisões sobre pinceladas gordas, ainda úmidas. Tais ênfases formais ligam este bloco da pintura ao expressionismo.

Figura 44 - Detalhes da pintura Cabeça de cuia, de Afrânio Pessoa, no painel da CEPISA



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)⁵⁴.

⁵⁴ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografia do acervo pessoal da participante Afeto.

Por outro lado, os detalhes apresentados na Figura 46 (B) revelam uma simplicidade formal nos rostos das personagens que representam as Marias virgens. Neste bloco, os personagens foram realizados com poucos traços idealizados e superfícies lisas. Estas qualidades pictóricas têm inspiração no cubismo, movimento moderno em que se sobrepõem a forma e a racionalidade, portanto, oposto ao caráter emocional do expressionismo.

Dias (2019), corrobora com a percepção de que a obra dialoga com mais de um movimento moderno, ao afirmar que na ENBA, Afrânio aprendeu sobre os vários *ismos*⁵⁵ modernistas. Isso para nós, revela a proximidade do trabalho artístico de Afrânio Pessoa com um importante traço do modernismo no Brasil, que foi a mistura de estilos e movimentos, muitas vezes, em uma única obra, o que trouxe um caráter de originalidade para a arte brasileira (Menda; Santos, 2002).

Nas obras de Afrânio Pessoa identificamos intensa mobilização de saberes artísticos advindos da Academia, portanto, saberes formais como técnica, estética, história da arte, entre outros, em articulação com saberes do universo da cultura popular piauiense, advindos, sobretudo, das narrativas de suas tradições orais.

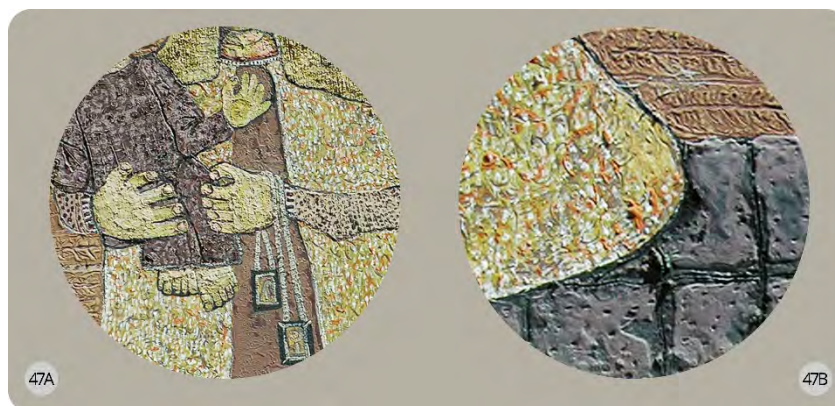
Voltando à Figura 45, especificamente à segunda e à terceira imagens (45B e 45C), observamos a temática religiosa, profundamente referenciada nas pinturas de Afrânio Pessoa, revelando a estreita ligação entre arte e religião, característica acentuada na produção artística afraniana.

Na Figura 45B, temos uma representação de Nossa Senhora do Carmo, realizada em 2002. Nela, a santa está disposta de maneira simétrica, ao centro da obra, em posição frontal, remetendo ao estilo medieval (Ostrower, 2004). É uma composição monocromática, com acentuados tons terrosos. Além de trazer o Menino Jesus nos braços, a obra apresenta elementos da simbologia cristã, como a coroa, a cruz e os escapulários.

Apesar da aparente simplicidade da composição, chama a atenção para a riqueza de detalhes produzida pelas texturas táteis, as quais cobrem todas as superfícies da tela, conforme podemos ver nos detalhes ampliados apresentados na Figura 47 (47A e 47B).

⁵⁵ *Ismos*, neste é um termo que se refere aos movimentos artísticos de vanguarda modernista desenvolvidos no final do século XIX e no início do século XX.

Figura 45 - Detalhes da pintura Nossa Senhora do Carmo, de Afrânio Pessoa, 2002.



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)⁵⁶.

A despeito de tratar-se de uma pintura, é evidente que o elemento mais significativo desta obra seja a textura, produzida com uma camada espessa de massa acrílica. Os relevos foram produzidos de forma diferente, ora com espátula, ora pela incisão realizada com algum objeto, ou até mesmo com a própria tinta, criando pontilhismos através de cores análogas. Fato é, que todas as superfícies desta pintura apresentam texturas variadas que provocam efeitos visuais e táteis distintos. Por fim, temos a presença de linhas de contorno, feitas por finas incisões e pintadas em tons escuros, demarcando o desenho da composição.

Diferentemente, na outra pintura de temática religiosa, realizada em 2006, (Figura 45C), a composição tem maior riqueza de detalhes, tornando o contexto visual mais complexo, muito embora, as texturas tenham sido desenvolvidas mais timidamente. Nela, o artista fez uma representação de São Francisco, acompanhada de elementos que nos remetem às características do Santo de Assis, como a indumentária simples, na cor marrom e com a presença de pássaros, simbolizando seu amor pelos animais.

A expressividade nesta obra, ficou a cargo das ênfases formais, especialmente no rosto de São Francisco, que volta seus grandes olhos para o Cristo, retratado no crucifixo. As ênfases formais também estão presentes nos pés e mãos do santo. Nesta tela, as linhas de contorno estão presentes em toda a composição, seja na figura, seja no piso e paredes que compõem o fundo, de forma caligráfica, às vezes escuras, outras vezes, claras. Quanto às cores, podemos afirmar que a pintura se apresenta quase que totalmente monocromática, prevalentemente em tons terrosos.

⁵⁶ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografia do acervo pessoal da participante Afeto.

Ao nos reportamos aos saberes artísticos mobilizados nas práticas de Afrânio Pessoa referentes à Figura 45 (45B e 45C), podemos inferir que estes são resultado de uma articulação entre os saberes advindos de sua formação acadêmica, impregnados de valores estéticos modernos, sobretudo do expressionismo, ensinados pelo professor Cavalleiro. Registramos também, saberes e práticas relativos aos processos de criação e à materialidade, de forma que a textura, assume destaque através das experimentações de materiais e técnicas diversas. Além disso, é clara a articulação destes saberes com aqueles oriundos da profunda religiosidade que caracterizou as vivências de Afrânio Pessoa.

Por fim, nos reportamos à Figura 45D, onde temos uma pintura cuja temática é mais universal, cotidiana, tema que também foi amplamente abordado por Afrânio Pessoa. Nela, uma mulher, à frente de uma penteadeira e com a imagem refletida no espelho, está se maquiando. Ao tratar-se de um tema aberto à diversas interpretações, é marcado pela subjetividade. Na realidade, nesses temas fica evidente o interesse do artista pela matéria e pela forma, mais do que pela temática (Ayala, 1997). Daí, a riqueza e abundância da textura tátil, incorporada à plasticidade da cor, predominantemente, terrosa, conforme exemplificamos nos detalhes apresentados na Figura 48 (48A e 48B).

Figura 46 - Detalhes da pintura Mulher no espelho, de Afrânio Pessoa, 2002.



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)⁵⁷.

Além da textura que preenche todas as superfícies da tela e confere à obra intensa expressividade, nosso destaque recai sobre as formas espiraladas que compõem as texturas do piso, disposto em leve inclinação, sob formas retangulares

⁵⁷ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografia do acervo pessoal da participante Afeto.

que sugerem tijolos de revestimento. As espirais são elementos recorrentes nos trabalhos de Afrânio Pessoa e, nesta pintura, assim como ocorre em outras produções, elas figuram como componentes ornamentais, conforme podemos ver na Figura 48B.

Outro aspecto que merece destaque são as ênfases formais, sobretudo na mulher em frente ao espelho, como o alongamento da cabeça, em formato cilíndrico, o nariz e o queixo exagerados, e os olhos localizados bem acima, quase na testa.

Para finalizamos nossas observações acerca das imagens que compõem a Figura 46, trazemos uma importante reflexão sobre a materialidade. As texturas reais das obras afranianas foram produzidas, em sua maioria, através da adição de areia, cimento branco, pó de serragem, além do uso de objetos para fazer incisão na tinta ainda fresca, aplicada sobre o suporte em espessas camadas (Dias, 2019). O uso destes materiais e técnicas não convencionais na pintura caracteriza a presença dos experimentalismos, advindos dos saberes e práticas formais, construídos na ENBA.

Neste sentido, é imperativo afirmarmos que esta Escola consistiu em importante divisor de águas na trajetória formativa de Afrânio Pessoa, uma vez, que foi a partir daí, que ele teve acesso aos saberes artísticos formalizados pelo conhecimento e legitimados pela Academia. Ademais, foi no contexto da ENBA que Afrânio teve contato com o professor e artista Henrique Cavalleiro, o qual, a despeito de desenvolver seu trabalho docente em uma academia marcada pela tradição, como professor e como artista, redesenhou seu perfil nos moldes do Modernismo, movimento artístico então vigente no Brasil.

Este perfil profissional de Cavalleiro foi inspiração para Afrânio, a tal ponto, que delineou suas trajetórias formativas no campo da pintura e, também, no campo da docência, haja vista, que este, mais tarde, tornou-se professor. Assim, os saberes e práticas, artísticas e docentes, que caracterizaram as atividades de Cavalleiro, foram reverberadas nas atividades de seu discípulo e amigo, Afrânio Pessoa.

Deste modo, considerando que estas semelhanças aproximam as trajetórias de Afrânio e de Cavalleiro, percebemos haver aí, circularidades desses saberes e práticas. Daí a necessidade de trazermos a reflexão de Sordi e Ludke (2009, 333, grifo nosso) sobre o conceito de circularidade dos saberes enunciado pelo pesquisador francês Jean-Louis Martinand, no contexto da pesquisa acadêmica. Para as autoras, trata-se de um conceito profundo que não se limita

[...] ao aspecto de sua circulação [...refere-se, antes, a] um conceito potente, pois **a idéia de circularidade indica idas e vindas**, a circulação entre duas (ou mais) fontes produtoras de saber, cada uma enriquecendo, a seu modo, a construção do conhecimento a seu respeito.

Ao nosso ver, estas idas e vindas a que as autoras se referem podem ser compreendidas como um movimento randômico gerado pela circularidade, o qual, não apenas conecta, mas enriquece as diferentes fontes de saberes. Além disso, são ainda, Sordi e Ludke (2009, 333) que afirmam: “ao reconhecermos a circularidade dos saberes como importante contributo para a produção de conhecimento, admitimos que esta é, sobretudo, derivada de processos sociais, coletivos, dialógicos e plurais”.

Por esta razão, é pertinente trazermos este conceito de circularidades dos saberes para os campos da produção artística e do seu ensino no âmbito acadêmico, onde estas circularidades se desenvolvem exatamente a partir de processos como aqueles mencionados pelas autoras, ou seja, processos sociais, dialógicos, coletivos e plurais.

Nesta perspectiva, evidenciamos tratar-se de uma compreensão conceitual que pode ser exemplificada no encontro das trajetórias formativas e profissionais do professor-artista Henrique Cavalleiro e do seu discípulo, também professor-artista, Afrânio Pessoa. Além do exposto, estas circularidades dos saberes encontram-se reverberadas também nos saberes e práticas daqueles que se conectaram à trajetória de Afrânio Pessoa, especialmente, daqueles que foram seus alunos no curso de Licenciatura em Educação Artística da UFPI, dentre os quais, alguns se constituíram professores, artistas ou professores-artistas.

Por outro lado, quando consideramos os saberes e práticas que Afrânio detinha, ao realizar exercícios artísticos escolares e ao criar os presépios natalinos em sua residência, ainda na infância, buscamos ancoradouro em outro conceito, proposto com base na teoria da complexidade de Morin (2010), o qual, consiste na relação de autoaprendizagem. Neste conceito, as circularidades dos saberes são compreendidas como “movimentos e choques de ações e saberes autopoieticos, movimentos estes, caracterizados pela retroalimentação que, apesar da lei do eterno retorno, apresentam diferenças, uma vez que se trata de um sistema aberto” (Sampaio *et al.*, 2021, p. 71).

Neste conceito, os movimentos estão igualmente presentes, porém, a autopoiese e a retroalimentação que os caracteriza, denotam a autoaprendizagem dos

saberes, bem como as constantes mudanças na manifestação destes saberes, sem, contudo, haver alteração em sua essência. Dizendo de outro modo, as circularidades de saberes artísticos, sob os parâmetros deste conceito, revelam ao mesmo tempo, a sua repetição por pessoas diversas, mas com a adição de singularidades que as tornam originais.

Os dois conceitos, não são excludentes. Ao contrário, são complementares entre si. Além disso, eles podem ser relacionados à teoria tripolar proposta por Pineau (2003), acerca da formação. Para o autor, a formação é permanente e pode ocorrer por meio de três movimentos articulados entre si, denominados de autoformação, heteroformação e ecoformação.

Estes movimentos foram relacionados, neste trabalho, aos conceitos de circularidades dos saberes apresentados anteriormente. Considerando que aquele apresentado por (Sordi e Ludke, 2009) compreende as circularidades dos saberes e das práticas de caráter social e plural, podemos inferir sua relação com a ideia de heteroformação. De outro modo, o conceito anunciado por (Sampaio *et al.*, 2021) nos remete à circularidade dos saberes e práticas ligados ao âmbito da experiência, o que o liga à ideia de autoformação, sobretudo, pela individualização e subjetivação que a caracteriza. O terceiro movimento apresentado por Pineau (2003), a ecoformação, surge naturalmente, da superposição dos dois primeiros e diz respeito à ecologização, ou seja, da relação do sujeito com o meio ambiente físico, integrando-o ao seu contexto, que, por sua vez é ressignificado por ele.

No campo da produção artística, associamos esse conceito de ecoformação às escolhas que o artista faz, diante da diversidade de materiais que se lhe apresenta. Estas escolhas produzem, necessariamente, resultados plásticos muito diferentes. Mas, não podemos esquecer que elas estão condicionadas, quase sempre, ao contexto, ao ambiente físico e cultural em que vive o artista. É daí que resultam processos artísticos tão diversificados, desde o uso de um material milenar como a argila, até as produções virtuais intangíveis da contemporaneidade. Além disso, não podemos nos esquecer também das hibridizações decorrentes das propostas poéticas da atualidade.

Assim, diante da conexão entre estes três movimentos de formação e os conceitos de circularidades dos saberes, cabe trazermos o conceito de um destes movimentos – o de autoformação, o qual nos importa, dentre outras, em razão da intensidade com ele encontra-se presente na trajetória pessoal e profissional de

Afrânio Pessoa. Desta forma, a perspectiva teórica de Silvério de Almeida e Arone (2017, p. 98) é relevante para nosso estudo, haja vista que para elas,

A autoformação é um processo educativo que se desenvolve ao longo da vida e que não se restringe apenas aos processos cognitivos de ensino aprendizagem da relação professor-aluno, estabelecidos pela educação escolar regular. A autoformação considera a formação escolar, mas também a ultrapassa, compondo um tecido cuja trama envolve todos os momentos vividos.

Esta visão das autoras coloca a autoformação como um processo que permeia toda a vida do sujeito. Neste sentido, a autoformação assume uma relevância fundamental nos processos de aprendizagem. As autoras ainda acrescentam que a autoformação “é a porta de acesso a um saber, ou seja, um instrumento capaz de promover mudanças nas ações do sujeito em formação, levando a uma possível transformação de si mesmo” (*Ibid*, p. 99). Esta afirmação corrobora com a articulação que propusemos anteriormente entre os movimentos de formação (Pineau, 2003) e os conceitos de circularidades dos saberes (Sordi e Ludke, 2009; Sampaio *et al.*, 2021).

Ainda sobre a afirmação anterior, esclarecemos que o destaque que fizemos nas palavras das autoras tem por base, sua estreita conexão com os processos formativos de Afrânio Pessoa, uma vez que sua autoformação abriu a porta ao desenvolvimento de saberes artísticos práticos, advindos da experiência, de tal modo, que provocou profundas mudanças em suas ações e em sua vida como um todo. Uma delas, e talvez a mais importante, foi a mudança radical quanto à escolha da área de sua formação acadêmica.

Esta mudança de rota, motivada, dentre outros fatores, pelos saberes artísticos adquiridos em processos remotos de autoformação, impactou positivamente a trajetória de toda a vida de Afrânio Pessoa, daí em diante. Isso nos remete à indagação de Freire e Horton (2003, p. 111): “as pessoas têm o direito ou não de saber melhor aquilo que já sabem?”. Acreditamos que o artista latente que havia nas memórias, talvez inconscientes, de Afrânio, quis saber mais sobre arte, em especial, sobre a pintura.

Neste sentido, podemos afirmar que os caminhos da formação contam com fatores preponderantes como motivação, curiosidade, afinidade e, por que não dizer, amor ao ofício. Tais fatores habilitam o sujeito a promover melhores escolhas, ainda mais, se eles forem atravessados pela experiência do exercício prático. Nesse

contexto, destacamos a importância da prática para o desenvolvimento profissional artístico e docente de Afrânio Pessoa.

Ademais, é pela importância da prática, que os educadores Freire e Horton (2003, p. 111) defendem a máxima de que “sem prática não há conhecimento”. Para os autores, os saberes da prática, embora não tenham por base, a teoria, oportunizam, atualizam e transformam as realidades pessoais e socioculturais. Temos como exemplo do que afirmam os autores, as trajetórias formativas e profissionais de Afrânio Pessoa, nas quais a prática foi base e motivação para sua formação e atuação artística, e, mais tarde, para sua autoformação e atuação profissional na área da docência.

Em se tratando do campo da docência, observamos que Afrânio Pessoa, apesar de não ter tido formação em licenciatura, e sim, bacharelado em Pintura, assumiu como professor na Licenciatura em Educação Artística - Habilitação em Artes Plásticas, na UFPI, onde lecionou a disciplina de Pintura. Sobre isto, é importante evidenciarmos, que na década de 1950, quando Afrânio ingressou na ENBA, não havia curso de formação de professores de Arte no Brasil, em nível de graduação. Somente a partir de 1961, foram criados cursos de especialização em Arte, pelo Movimento Escolinhas de Arte - MEA⁵⁸, para professores generalistas que atuavam como professores de Arte no então, ensino ginasial (Britto; Palma, 2019).

Diante do exposto, identificamos na trajetória de Afrânio Pessoa, inspiração e similaridade com a trajetória do seu professor e, também artista Henrique Cavalleiro. Isto porque a formação docente dos dois se deu através do movimento de autoformação, ou seja, ocorreu no próprio exercício da prática docente (Pineau, 2003). Além disto, consideramos também que ambos atuaram, simultaneamente, na produção artística, especificamente, na pintura, daí sua constituição como professores-artistas. É evidente, que a inspiração e motivação de Afrânio Pessoa encontram-se na convivência com Henrique Cavalleiro, por quem desenvolveu grande admiração, o que o levou a seguir os passos do seu mestre e amigo, tanto no campo da arte, quanto no campo da docência (Dias, 2019).

Aqui, colocamos em destaque, que essa inspiração e motivação de que falamos anteriormente, ocorreram tanto no campo dos saberes e práticas artísticas,

⁵⁸ O Movimento Escolinhas de Arte (MEA) surgiu a partir do êxito das Escolinhas de Arte do Brasil (EAB) lideradas por Augusto Rodrigues, que por sua vez, tinha como ideal a educação em arte através da experiência, da criatividade, da liberdade e da expressão da criança (Sampaio e Pedrosa, 2021).

construídos na academia, como no campo dos saberes e práticas docentes, fundamentados na experiência. Deste modo, além das reflexões que fizemos sobre os saberes e práticas artísticas, precisamos, igualmente, refletir sobre os saberes e práticas da docência. Neste sentido, trazemos a definição de saberes docentes formulada por França-Carvalho (2007, p. 43, grifo nosso) e por ela nomeada de saberes da ação docente,

entendendo-os como saberes provenientes do exercício da ação e da profissão docente, os quais o professor manipula para enfrentar as situações advindas do seu cotidiano. São saberes que contêm em si os conhecimentos proporcionados à educação pelas ciências humanas, os saberes pedagógicos da interação com os alunos, da elaboração e experimentação de hipóteses de trabalho, *até a reinvenção de técnicas, procedimentos e recursos do seu cotidiano pedagógico.*

O nosso grifo na definição dos saberes da ação docente proposto pela autora se deve em razão da sua estreita relação com os saberes mobilizados na prática docente do professor Afrânio Pessoa, o qual primava por situações, procedimentos e ambiências novas em suas aulas.

Outra perspectiva teórica acerca dos saberes docentes considerada neste trabalho remete à concepção de Tardif (2012, p. 36), o qual os define “[...] como um saber plural, formado pelo amálgama, mais ou menos coerente, de saberes oriundos da formação profissional e de saberes disciplinares, curriculares e experienciais”. Dentre estes, podemos afirmar que os saberes disciplinares e experienciais foram os mais proeminentes no exercício da prática docente de Afrânio Pessoa, haja vista, a sua trajetória formativa. Contudo, a ausência dos saberes curriculares na formação deste professor, não invalida sua atuação docente, em face de os saberes experienciais assumirem significativa importância, devido ao fato destes consistirem em um

conjunto de saberes atualizados, adquiridos e necessários no âmbito da prática da profissão docente e que não provêm das instituições de formação nem dos currículos. Estes saberes não se encontram sistematizados em doutrinas ou teorias. São saberes práticos [...] e formam um conjunto de representações a partir das quais os professores interpretam, compreendem e orientam sua profissão e sua prática cotidiana em todas as suas dimensões. Eles constituem, por assim dizer, a cultura docente em ação (Tardif, 2012, p. 48-49).

Nesta perspectiva os saberes experienciais são amplamente abrangentes, envolvendo aspectos subjetivos da vivência dos professores, antes, durante e depois

da ação docente, dentro e fora da sala de aula, ou seja, perfazendo toda a cultura docente. Esta perspectiva é corroborada por Pimenta (1999, p. 20), ao afirmar que “[...] os saberes de sua experiência de alunos que foram de diferentes professores em toda sua vida escolar. Experiência que lhes possibilita dizer quais foram os bons professores, quais eram bons em conteúdo, mas não em *didática* [...]”.

Ao lado do exposto, apontamos a relevância dos saberes disciplinares (Tardif, 2012), em especial, no contexto das ações do professor-artista Afrânio Pessoa, em razão destes saberes terem sido desenvolvidos no campo da arte, com ênfase na pintura, ao longo do bacharelado cursado na ENBA, que, diga-se de passagem, àquela época, era a instituição de ensino de Belas Artes mais renomada do país. Acrescentamos ainda que, a bem-sucedida e prolífica atuação de Afrânio Pessoa, como pintor de vanguarda, corroborou para a legitimação dos saberes disciplinares e dos saberes docentes, uma vez que as disciplinas por ele ministradas encontravam-se no âmbito da pintura

Nossa afirmação encontra-se ancorada nas reflexões atinentes ao conceito de saberes disciplinares apresentado por Tardif (2012, p. 38), como sendo aqueles “[...] que correspondem aos diversos campos do conhecimento, aos saberes de que dispõe a nossa sociedade, tais como se encontram hoje integrados nas universidades, sob a forma de disciplinas, no interior de faculdades e de cursos distintos.” Esta perspectiva teórica ratifica nossa afirmação acerca da relevância destes saberes disciplinares no que tange à prática da docência desenvolvida por Afrânio, em razão de que, os conhecimentos adquiridos na ENBA, foram fundamentais para a mobilização, adaptação e reconstrução destes saberes no âmbito das disciplinas por ele ministradas.

Nessa linha, algumas práticas desenvolvidas por Afrânio no âmbito de sua ação docente, podem exemplificar a mobilização, adaptação e reconstrução de saberes, tanto artísticos, quanto docentes. Dentre elas, citamos as aulas ministradas ao ar livre, o que representava uma grande inovação para a realidade do ensino de arte no Piauí. Essa prática, de cunho modernista, é decorrente do exercício docente desenvolvido pelo professor Cavalleiro.

Estas experiências vivenciadas por Afrânio e aplicadas em suas aulas, foram reverberadas também, nas práticas dos seus ex-discentes que se tornaram professores, conforme nos reporta o fragmento em que Dias (2019, p. 116) afirma que “as suas aulas ao ar livre são hoje seguidas por ex-alunos que se tornaram

professores. [... E que o professor Afrânio] fazia como seu mestre Henrique Cavalleiro e outros professores da ENBA”. Estas práticas iniciadas nas ações do professor-artista Henrique Cavalleiro, que mais tarde, permearam as práticas de Afrânio Pessoa, e que, por seu turno, ecoaram nas práticas dos seus ex-discentes, consistem em movimentos e circularidades de saberes e práticas, artísticas e docentes. Sobre essa prática de pintura ao ar livre, temos um importante registro fotográfico, conforme vemos na Figura 49 apresentada a seguir.

Figura 47 - Professor Afrânio Pessoa ministrando aula de Pintura ao ar livre (no estacionamento do CCE/UFPI)



Fonte: Acervo particular da participante Afeto.

Este registro fotográfico, em preto e branco, além de raro, apresenta o contexto do trabalho docente de Afrânio em décadas remotas. Nele, podemos perceber que a paisagem que compunha o cenário do entorno do estacionamento foi usada como motivo para a produção pictórica. Embora não possamos ver a paisagem, esta encontra-se referenciada na pintura, em processo, nas telas repousadas nos dois cavaletes.

Outra prática habitual de Afrânio diz respeito à demonstração de técnicas de pintura, nos próprios exercícios dos alunos, corrigindo, interferindo e produzindo os efeitos plásticos que ele queria ensinar (Dias, 2019). Aqui também observamos circularidades de saberes e práticas, haja vista que, segundo Braga (2016), em suas aulas, o professor Cavalleiro tinha o mesmo costume de corrigir os exercícios pictóricos dos alunos, com intervenções diretas sobre a tela que estava sendo pintada.

Oportunamente, encontramos uma fotografia dos anos 1980, que mostra um desses momentos da prática docente de Afrânio Pessoa, em que ele está no ateliê, ao lado de uma aluna e diante de uma pequena tela, com o pincel na mão, demonstrando a técnica e, possivelmente, corrigindo o exercício pictórico (Figura 50).

Figura 50 - Professor Afrânio Pessoa ao lado de uma aluna, no ateliê do Departamento de Artes/UFPI, demonstrando técnica de pintura



Fonte: Dias (2019, p. 116).

Esse registro fotográfico captou um importante momento da prática de intervenção na pintura dos alunos, realizada pelo professor Afrânio Pessoa, como um recurso didático, mas que reflete, igualmente, o mesmo hábito construído nas práticas do professor Cavalleiro. Podemos afirmar que as práticas desenvolvidas por estes dois professores no campo da docência representam os saberes experienciais. Estes saberes são por nós concebidos sob a lente teórica de Perrenoud (2001), que os conceitua como saberes práticos. Para este autor, eles consistem em instrumentos utilizados pelo professor para o exercício da docência no cotidiano, atravessados pelos saberes acadêmicos, culturais etc. Outro que trouxe importantes contribuições teóricas para este trabalho acerca dos saberes experienciais foi Tardif (2012, p. 49), o qual afirma que

lidar com condicionantes e situações é formador: somente isso permite ao docente desenvolver os *habitus* (isto é, certas disposições adquiridas na e pela prática real), que lhe permitirão justamente enfrentar os condicionantes e imponderáveis da profissão. Os *habitus* podem transformar-se num estilo de ensino, em "macetes" da profissão e até mesmo em traços da "personalidade profissional": eles

se manifestam, então, através de um saber-ser e de um saber-fazer pessoais e profissionais validados pelo trabalho cotidiano.

Nesta afirmação o autor ressalta que o professor não deve se restringir apenas às palavras quando se tratar de práticas ou saberes experienciais. Neste caso do ensino de técnicas específicas de pintura, a demonstração se fazia necessária, no momento da execução, ainda no processo, antes que houvesse a secagem da tinta, haja vista que, uma mistura indevida ou ainda um simples modo de segurar e manusear o pincel, uma espátula etc., implicaria em diferenças significativas na obtenção de determinada criação plástica. Esta afirmação é corroborada pelo que assevera Freire (1996, p. 34), ao dizer que “o ensinar exige a corporificação das palavras pelo exemplo”.

Esta prática de ensinar, fazendo, acompanhada de uma proposta que permitia a expressividade subjetiva dos alunos, deveu-se, em grande parte, ao caráter vanguardista das práticas afranianas, especialmente no contexto piauiense da década de 80. Com as mudanças estabelecidas pela LDB 9394/96, foram criados os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), que visavam orientar sua implementação na educação nacional. Estes documentos apontavam as características do ensino tradicional de arte que precisavam ser redirecionados:

Na escola tradicional, valorizavam-se principalmente as habilidades manuais, os “dons artísticos”, os hábitos de organização e precisão, mostrando ao mesmo tempo uma visão utilitarista e imediatista da arte. Os professores trabalhavam com exercícios e modelos convencionais selecionados por eles em manuais e livros didáticos. O ensino de Arte era voltado essencialmente para o domínio técnico, mais centrado na figura do professor; competia a ele “transmitir” aos alunos os códigos, conceitos e categorias, ligados a padrões estéticos que variavam de linguagem para linguagem mas que tinham em comum, sempre, a reprodução de modelos (BRASIL, 1997, p. 22).

Tais características foram rompidas, em sua maioria, nas práticas de Afrânio Pessoa, o que revela a inovação que este professor-artista implementou em Teresina, tanto no âmbito da prática artística, quanto da prática docente. Daí, podermos afirmar tratar-se de alguém que estava à frente do seu tempo. Isso representa, ainda, que as práticas de Afrânio Pessoa consistem em um importante divisor de águas no campo da arte e seu ensino no Piauí.

Neste sentido, buscamos situar o perfil do professor Afrânio Pessoa, cuja formação se desenvolveu no exercício da prática docente. Para tal, nos orientamos a

partir da proposição de França-Carvalho (2007) acerca dos enfoques da racionalidade pedagógica que constituem as bases epistemológicas da formação para a docência, quais sejam: técnico-instrumental; prático-reflexiva e, crítico-emancipatória. A autora fez uma associação entre estes enfoques e os indicadores da ecologia do trabalho docente, através de um quadro sinóptico. Assim, identificamos que a prática docente de Afrânio Pessoa não se inscreve, em sua inteireza, em nenhum dos enfoques apresentados, e sim, está situada na transição entre o primeiro e o segundo enfoque, sendo que, com maiores aproximações do segundo enfoque (técnico-instrumental e prático-reflexiva).

Ao analisarmos as características de cada enfoque na relação com os indicadores, verificamos que os alunos, por exemplo, eram percebidos pelo professor Afrânio em suas singularidades e diferenças, como participantes ativos e como sujeitos criativos (Dias, 2019). Estas percepções sinalizam para a ideia de alunos heterogêneos, interativos e construtores, como apontado por França-Carvalho (2007). No que tange ao professor Afrânio, é relevante o fato de que ele levava para a sala de aula objetos como lamparinas, bule, esculturas, livros, pranchas visuais, o imaginário e a popular piauiense. Estes objetos eram eleitos por ele, em razão da valorização da estética do cotidiano piauiense. Além disso, outros objetos eram oriundos das viagens que ele costumava fazer (Dias, 2019). Essa prática do professor Afrânio revela que ele se percebia como agente histórico, criativo e, portanto, relacionamos este indicador também à racionalidade prático-reflexiva (França-Carvalho (2007). Outro indicador analisado sob a perspectiva da prática docente de Afrânio Pessoa refere-se à aprendizagem. Neste caso, ele privilegiava o processo do aprender fazendo, além de uma aprendizagem significativa, atrelada à valorização da cultura piauiense. Assim, este indicador, de algum modo se conecta, igualmente, com a racionalidade prático-reflexiva (França-Carvalho, 2007).

As práticas inovadoras de Afrânio Pessoa foram bem aceitas no campo da docência, porém, na esfera estilística, encontraram significativa resistência da parte de alguns discentes, nas primeiras décadas do curso de Educação Artística, por estes serem adeptos da arte da tradição e por tratar-se de um período de recente transição do gosto estilístico tradicional para o moderno, no contexto teresinense (Coêlho, 2003). Transição esta, que conforme mencionamos anteriormente, teve à frente, o próprio professor-artista Afrânio Pessoa. Expressionista ferrenho que era, não suportava o academicismo. Importa destacarmos que estes valores estéticos

abraçados por Afrânio consistem em saberes artísticos que mobilizaram e ainda mobilizam a produção em arte no Piauí, em especial por artistas que foram seus alunos.

Isto nos leva a considerar algumas dimensões dos saberes docentes elencadas por Tardif (2012) como fios condutores para a compreensão de sua abrangência e de sua íntima articulação com o trabalho. Dentre estas, ressaltamos a temporalidade, a pluralidade e a heterogeneidade.

O saber é compreendido como temporal em face de ser “[...] adquirido no contexto de uma história de vida e de uma carreira profissional” (*Ibid*, 2012, p. 19). Diante disto, é válido lembrarmos que, na década de 50, quando Afrânio Pessoa ingressou na ENBA e, mais tarde, no final da década de 70, quando iniciou sua carreira docente na UFPI, não havia pesquisas em arte e seu ensino no Brasil, haja vista que os cursos de pós-graduação só foram criados nos anos 80 (Barbosa; Coutinho, 2011). No Piauí, essa realidade da pesquisa é ainda mais tardia, e ainda hoje é marcada pela ausência de cursos de Pós-Graduação em arte ou em seu ensino, o que provoca a saída dos professores que desejam pesquisar nesta área. Daí, nessa perspectiva de compreensão da temporalidade do saber, é que justificamos o fato de a trajetória formativa e profissional de Afrânio ter sido marcada pela ausência de reflexão crítica e da vivência da pesquisa. Entretanto, ressaltamos que a subjetividade que constituiu suas práticas, representa modelo artístico e de ensino avançados para a época.

Outra perspectiva de compreensão do saber docente, remete ao seu caráter plural, decorrente de sua formação diversa, cujos saberes são “provenientes das instituições de formação, da formação profissional, dos currículos e da prática cotidiana” (*Ibid*, 2012, p. 54). Para o autor, é exatamente esta pluralidade que torna o saber docente, essencialmente heterogêneo.

A essas características, somamos a relação entre os saberes docentes e o contexto de vida dos professores. Em se tratando de Afrânio Pessoa, esta relação se desenvolveu rizomaticamente, conectando as várias dimensões de suas práticas. Sobre essa afirmação, encontramos suporte em Tardif (2012, p. 11), para o qual o “saber não é uma coisa que flutua no espaço: o saber dos professores é o saber deles e está relacionado com a pessoa e a identidade, com a sua experiência de vida e com a sua história profissional, com as suas relações com os alunos [...]”.

Ao relacionarmos essas características com os saberes mobilizados nas práticas de Afrânio Pessoa – artísticas e docentes, identificamos um grande adensamento, sobretudo, em razão do amálgama formado pelas especificidades das áreas que lhe compõe – arte e educação. Esta confluência compreende práticas e saberes profissionais distintos, carregados de singularidades e subjetividades, que se potencializaram mutuamente, na constituição do professor-artista.

Esse termo – professor-artista já foi mencionado neste trabalho de modo considerável. Apesar de tratar-se de uma expressão comumente usada nas produções que abordam temáticas sobre professores que são também artistas, e, do fato de encontrarmos, de maneira igualmente comum, a variação do termo, com a alteração da ordem dos vocábulos, apresentando-o como artista-professor, consiste na verdade, em um termo complexo e relevante, que pode contribuir para a compreensão desta investigação. Por esta razão, trouxemos uma discussão acerca de sua perspectiva conceitual.

Recorremos, em princípio, à proposição do termo *artista-etc.* apresentado por Basbaum (2013), o qual encerra a ideia de um complexo fundamentado nas várias atividades que um artista pode desenvolver no sistema da arte, sendo, a prática artística, sua atividade prioritária. O autor usa esta expressão inspirado, entre outras, na ideia de mistura, de contaminação recíproca que quebra fronteiras. Dito de outro modo, o *artista-etc.* é aquele que desenvolve diferentes práticas do sistema da arte, que se atravessam mutuamente, contaminando umas as outras. Enfim, nas palavras de Basbaum (2013, p. 80-81, grifo nosso), o *artista-etc.* é alguém que assume

[...] em seu posicionamento em relação ao circuito de arte, papéis que ultrapassam o gesto de produção voltado exclusivamente para sua própria obra, para situarem-se como ‘artistas que escrevem’, ‘artistas curadores-comissionários’⁵⁹, ‘artistas que participam de coletivos ou grupos’, artistas arquivistas e/ou pesquisadores, **‘artistas-professores** ou atores do aparelho universitário’.

Este conceito aponta diferentes campos onde o artista pode atuar de forma simultânea com seu próprio campo, que é a criação artística. Daí, o autor demonstrar outras tantas possíveis categorias, como artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta etc. Assim, dentre estas

⁵⁹ Artista-curador-comissário é uma expressão ligada à produção artística, sobretudo na contemporaneidade, que se refere a alguém que desenvolve, simultaneamente, a concepção das obras de arte, a montagem e supervisão de uma exposição, além de executar e revisar o catálogo da exposição (Basbaum, 2013).

várias categorias, destacamos a de artistas-professores, por ela associar as práticas do artista, desenvolvidas, concomitantemente, com as do professor. Este foi o ponto de partida para, através da licença poética, usarmos esta expressão com a inversão dos vocábulos, designando o professor-artista, como forma de destacarmos o professor, que é também artista.

Parece singular optarmos por esta inversão do termo, especialmente ao nos referimos à Afrânio Pessoa, haja vista ele ter sido graduado artista através da formação acadêmica, e, de ter se tornado professor, pela autoformação no exercício da prática docente em arte. Nossa escolha pela expressão professor-artista, não pretende minimizar o grande artista que ele foi ou renegá-lo ao segundo plano, mas revelar a significativa importância de sua atuação como professor de pintura do curso de Educação Artística da UFPI. Na verdade, foi esta articulação do professor-artista que potencializou as circularidades de saberes e práticas – docentes e artísticas no contexto do ensino de arte e da produção artística no Piauí.

Diante do exposto, podemos refletir sobre o termo professor-artista, assim como sobre o *artista-etc.* que lhe deu origem, como um complexo que abrange campos diferentes, articulados e interconectados, de tal maneira, que assumem contornos não definidos, caracterizando-se pela diluição de suas fronteiras e pela absorção e contaminação recíprocas. Poderíamos dizer então, que o professor-artista (e o *artista-etc.*) encontram-se em um *entre*, porque não são mais um ou outro, individualmente, mas, reúnem em um só lugar, dois ou mais campos cuja origem é distinta.

Nesta linha, concebemos o professor-artista (assim como poderíamos fazê-lo com as múltiplas variações do *artista-etc.*) sob perspectiva teórica do campo ampliado proposta por Krauss (2022). Convém explicarmos que sua construção teve origem nas reflexões acerca da escultura moderna e sua interconexão com a arquitetura, no contexto da paisagem. Assim, lançou luz sobre as discussões atinentes às produções artísticas da modernidade que assumiram a mesma condição a que chamamos, anteriormente, de *entre*. Ou seja, a escultura perdeu a definição de seus contornos, alcançando o campo da arquitetura, mas sem deixar de ser escultura. Por outro lado, a arquitetura também ganhou contornos indefinidos, uma vez que foi atravessada pela escultura. E vice e versa. Sobre o que foi dito, podemos dizer que a mesma relação ocorre com o professor-artista. Na Figura 51 (A e B) apresentamos Afrânio Pessoa nos ambientes destas atividades interrelacionadas.

Figura 51 - Afrânio Pessoa nos ambientes de trabalho do professor-artista – sala de aula e em seu ateliê



Fonte: Prancha laborada pela pesquisadora (2024)⁶⁰.

Na primeira imagem da Figura 51 (51A) Afrânio Pessoa encontra-se em atividade docente no ateliê de Pintura do Curso de Educação Artística da UFPI, na década de 90. Na segunda imagem (Figura 51B), Afrânio está em seu ateliê particular, envolto por objetos que representam a cultura popular do Piauí, a religiosidade e sua arte. Tudo aquilo que o professor-artista Afrânio Pessoa mais valorizou em sua vida.

Para finalizar, ressaltamos que as reflexões que aqui realizamos consistiram em importantes contributos para a discussão que empreendemos nas análises dos dados, apresentadas no capítulo seguinte que tem como título – Narrativas em circularidades analíticas.

⁶⁰ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias cedidas por fontes distintas: 51A - (Dias, 2019, 462); 51B - Acervo particular Conceição Carvalho.



4

NARRATIVAS EM
CIRCULARIDADES ANALÍTICAS

4 NARRATIVAS EM CIRCULARIDADES ANALÍTICAS

Neste capítulo analisaremos dois tipos de narrativas: orais e visuais. As narrativas orais foram produzidas pelos participantes da pesquisa através de entrevistas narrativas. Já, as narrativas visuais decorreram das pinturas produzidas por Afrânio Pessoa e por seus ex-discentes, participantes desta investigação, as quais foram cedidas, volitivamente.

As narrativas visuais que compuseram a empiria deste trabalho foram produzidas em temporalidades e contextos singularmente diferentes. Trata-se de pinturas realizadas pelos participantes e de uma pintura realizada por Afrânio Pessoa, em momentos diversos de suas carreiras, a saber: *Sem Título*, 2024, pintura do participante Texturado (Figura 27); *O Povo na batalha do Jenipapo*, 2023, pintura do participante Colorístico, (Figura 28); *Num-se-Pode*, 2003, pintura da participante Espiralar, (Figura 29); e, *A Dança do boi do Piauí*, 1977, pintura de Afrânio Pessoa (Figura 26).

Como critérios de análise desta investigação, estabelecemos as possíveis evidências de circularidades de saberes advindas das práticas do professor-artista Afrânio Pessoa, indiciadas pelas narrativas orais. Por outro lado, tais evidências de circularidades foram indiciadas também pelas narrativas visuais, ou seja, pelas pinturas dos participantes, em sua relação de similaridade com a obra *A Dança do boi*, de Afrânio Pessoa. Neste sentido, os elementos da linguagem visual (Ostrower, 2004; Dondis, 2000), assim como o tema desenvolvido nas pinturas constituíram importantes marcadores de análise.

Outros importantes marcadores de análise referem aos territórios da eleitos para compor as categorias de análise desta pesquisa, alguns daqueles propostos por (Martins; Picosque; Guerra, 2010), dentre os quais, as linguagens artísticas e os saberes estéticos e culturais, estão diluídos nos demais territórios, quais sejam: processo de criação; materialidade; forma-conteúdo; patrimônio cultural; e, conexões transdisciplinares. Além destes, criamos outro território, denominado professor, artista, professor-artista, emergido das narrativas orais e visuais, isto é, da empiria.

As narrativas orais foram associadas a todos os territórios de análise. Porém é importante promovermos uma ressalva no que tange ao território conexões transdisciplinares, o qual alude à apenas uma participante da pesquisa, que faz parte da categoria família.

Quanto às narrativas visuais, decorrentes dos recortes das pinturas, apresentamos os elementos da linguagem visual (Ostrower;2004; Dondis, 2000), escolhidos para compor os critérios de análise destas narrativas: linha, forma, textura e cor. Somou-se a estes elementos, o tema que fora abordado em cada pintura.

A respeito do primeiro território de análise, linguagens artísticas, é oportuno colocar em destaque que ele não derivou diretamente das narrativas orais dos participantes, mas de sua estreita e essencial relação com o campo da produção artística, atuação de Afrânio Pessoa e dos seus ex-discentes.

As linguagens artísticas, neste trabalho, referem, precisamente, às artes visuais, que tem como característica ser histórica e social, o que promoveu as transformações pelas quais tem passado ao longo do tempo, como forma de adaptação às mudanças socioculturais. Daí, sua atualização e adesão aos recursos digitais no âmbito da produção artística, o que permitiu a alteração de nomenclatura, de artes plásticas para as artes visuais, uma vez que esta, abrange mais modalidades artísticas, inclusive, aquelas atinentes às poéticas híbridas da era digital e pós-digital. Foram essas mudanças que levaram à criação do curso de Licenciatura em Artes Visuais, em substituição ao curso de Licenciatura Plena em Educação Artística.

Queremos chamar a atenção para outro território, saberes estéticos e culturais, o qual não foi definido como um território específico de análise, em razão de sua abrangência, haja vista abarcar a arte em seu sistema simbólico e social. Neste sentido, em qualquer perspectiva que debruçemos o nosso olhar sobre a arte, podemos conectar a estes saberes. Assim, ele é compreendido como um grande campo que atravessa os demais territórios. Eis porque, ele se encontra, neste trabalho, de forma diluída, e não concentrada.

Os demais territórios foram concebidos como categorias de análises específicas. Assim, para favorecer uma visão panorâmica dos fragmentos narrativos analisados, e, conseqüentemente para melhor compreendermos nossas inferências e interpretações, construímos um quadro sintético para cada território, contendo os elementos característicos que se constituíram em referências para as análises.

4.1 TERRITÓRIO DE ANÁLISE PROCESSO DE CRIAÇÃO

No território de análise processo de criação são apresentados excertos narrativos de todos os participantes da pesquisa. Nestes fragmentos textuais

identificamos elementos característicos da teorização que ancora este território, dentre as quais, destacamos: vigília criativa, técnica pessoal, inventividade, inesgotabilidade, subjetividade, inspiração, criatividade, paixão, sensibilidade, solidão, emergência criativa, ou seja, a percepção do extraordinário no que é habitual, e, o contexto cultural do artista (Guinski; Rodas, 2020; Ostrower, 1991).

No Quadro 1 apresentamos sinteticamente a classificação dos excertos narrativos de cada participante da pesquisa quanto aos elementos característicos do território de análise processo de criação. A partir desta classificação, tecemos as análises interpretativas.

Quadro 1 Análise das narrativas orais do território processo de criação

Território de análise - processo de criação		
Participante	Excertos Narrativos	Elementos Característicos
Espiralar	“Eu não esqueço a forma do professor Afrânio pegar no pincel. Era de um jeito diferente. Daí, suas pinceladas curtas e grossas, com bastante expressão. E isso me deixou encantada!”.	Técnica pessoal, subjetividade, inspiração
Colorístico	“Eu gostava e ainda gosto de “viajar” e experimentar diferentes propostas artísticas”.	Experimentalismo
	“Eu me lembro que eu fiz uma técnica utilizando areia, que ele ensinou assim: “olha, tem que peneirar a areia.” Depois eu fiquei pensando... será que não vai cair? Mas ele [Afrânio] me disse: “Não, porque a própria tinta serve como cola. Ela é uma liga que cola muito bem esse material”.	Técnica pessoal, inventividade
	“Eu tenho uma obra que eu fiz na aula do professor Afrânio [...]. Essa obra fala sobre uma procissão. Nela eu coloquei em primeiro plano uma figura com o rosto angelical, como uma santa mesmo, com aqueles véus... e trabalhei muito as flores que era muito claro que ele gostava. A tinta ainda bem espessa, com o movimento dos pincéis, quase sem cerda. E eu fiz isso e ele adorou essa obra, ficou impressionado”.	Técnica pessoal, inventividade, inspiração
Texturado	“Não existe só uma técnica e pronto! Acho que todo mundo inventa a sua técnica. E tem seu próprio processo criativo”.	Técnica pessoal, subjetividade
	“Esse caderno aqui... toda vez que eu viajo eu levo. Às vezes eu não faço nada, mas às vezes, faço muito!”.	Inspiração
	“Muita gente me pergunta por que é que eu faço essas coisas cheias de rococó. Eu gosto muito de mar. Isso aí, para mim [os rococós], tudo é coisa de fundo de mar”.	Inspiração, emergência criativa
Afeto	“[...] E sem contar as peripécias que ele fazia na cozinha! A gente procurava os utensílios e estava tudo no ateliê! Ele usava para pintar. Adeus, levava	Inventividade, inspiração e emergência criativa

	tudo para o ateliê! E quando a gente ia perguntar pelos utensílios, ele ainda diz assim: ‘você já viu isso aqui? Faz uma matéria maravilhosa!’.	
	“A gente montava lá em casa, um presépio na véspera de Natal. Era um acontecimento! [...] O Presépio que se fazia, não era o mesmo que se desmontava no dia seis de janeiro, porque ele passava por transformações ao longo desses dias”.	Inventividade, inesgotabilidade e emergência criativa

Fonte: Dados da Pesquisa (2024).

Com base nesta classificação, iniciamos nossas análises interpretativas dos excertos narrativos dos participantes a partir das características do processo criativo a eles relacionadas. É importante lembrar que os excertos apresentam, em sua grande maioria, mais de uma característica, motivo pelo qual, nós selecionamos aquela que consideramos mais pertinente e representativa, para então, tecermos nossas reflexões.

Assim, identificamos nas narrativas de Espiralar, Colorístico e Texturado, a técnica pessoal como primeira característica a ser analisada neste território. Este primeiro fragmento narrativo reflete a técnica pessoal de forma mais abrangente: “Não existe só uma técnica e pronto! Acho que todo mundo inventa a sua técnica. E tem seu próprio processo criativo” (Texturado). Esta narrativa de Texturado contribui para a afirmação das singularidades que caracterizam o processo criativo de cada artista.

Depreendemos, que na visão do participante, a técnica é subjetiva e atinente a cada artista. Nesta mesma linha de pensamento, Espiralar menciona, igualmente, o processo de criação, porém, remetendo, especificamente, ao modo singular como o professor-artista Afrânio Pessoa executava a pintura, evidenciando sua técnica pessoal e subjetiva (Martins; Picosque; Guerra, 2010) advinda do jeito próprio de ele segurar o pincel e promover assim, pincelas espessas e expressivas.

Colorístico, assim como Espiralar, também se refere ao processo de criação a partir de suas próprias experiências, relacionando-as ao fazer técnico do professor-artista Afrânio Pessoa. Em sua narrativa, Colorístico evoca experiências vivenciadas em sala de aula, ao dizer:

Eu me lembro que eu fiz uma técnica utilizando areia, que ele ensinou assim: ‘olha, tem que peneirar a areia’. Depois eu fiquei pensando... será que não vai cair? Mas ele [Afrânio] me disse: ‘Não, porque a própria tinta serve como cola. Ela é uma liga que cola muito bem esse material’ (Colorístico).

Esta utilização de materiais alternativos nas técnicas pictóricas mencionadas por Colorístico é um exemplo da subjetividade e do experimentalismo que caracteriza os processos criativos do artista Afrânio Pessoa, levados para o contexto da sua prática docente.

Outra referência ao experimentalismo no processo de criação surge na narrativa de Colorístico, ao dizer: “eu gostava e ainda gosto de “viajar” e experimentar diferentes propostas artísticas” (Colorístico). Para ele, a viagem é compreendida, metaforicamente, como possibilidades de experienciar novas ações na criação artística.

Um atributo do processo criativo é a inesgotável busca do artista, conforme Guinski e Rodas (2020) asseveram, daí porque ela se aproxima, ao mesmo tempo do experimentalismo e da inspiração. Essa característica foi evidenciada nos excertos da participante Afeto, cuja convivência com Afrânio, enquanto pessoa, artista e professor a habilita a nos mostrar com fidedignidade, processos de criação desenvolvidos no âmbito de sua vida familiar.

Assim, ao narrar acerca da tradição de família, de se construir o presépio natalino, coletivamente, Afeto diz que “[...] era um acontecimento! [...] O Presépio que se fazia, não era o mesmo que se desmontava no dia seis de janeiro, porque ele passava por transformações ao longo desses dias” (Afeto). Isso revela a intensidade com que essa característica de inesgotabilidade no processo de criação de Afrânio Pessoa. Ao dessa importante característica, podemos apontar para a inventividade e o ato de pensar diferente (Guinski; Rodas, 2020), compreendido por nós, como emergência criativa, outros atributos, que a narrativa coloca em tela a respeito do processo de criação de Afrânio Pessoa.

Ao mencionarmos a característica da inventividade no processo de criação, apresentamos como exemplo, os fragmentos narrativos de Afeto do reiterado costume de Afrânio, de se apropriar de objetos e utensílios de cozinha para conferir-lhes outros usos, agora no âmbito artístico, a fim de sua aplicação inventiva, para obtenção de novos resultados plásticos na pintura:

[...] E sem contar as peripécias que ele fazia na cozinha! A gente procurava os utensílios e estava tudo no ateliê! Ele usava para pintar. Adeus, levava tudo para o ateliê! E quando a gente ia perguntar pelos utensílios, ele ainda diz assim: ‘você já viu isso aqui? Faz uma matéria maravilhosa!’ (Afeto).

Nesta narrativa podemos observar que a inventividade referida por Guinski e Rodas (2020), aqui nesta narrativa, não se esgota somente no processo artístico da pintura em si, mas transborda como uma justificativa de sensibilização estética. Ademais, nesse trecho narrativo de Afeto, nós podemos identificar outras importantes características do processo de criação foram indiciadas, como a técnica pessoal, o experimentalismo e a emergência criativa.

Essas características também se encontram indiciadas na narrativa a seguir do participante Texturado: “Muita gente me pergunta por que é que eu faço essas coisas cheias de rococó. Eu gosto muito de mar. Isso aí, para mim [os rococós], tudo é coisa de fundo de mar” (Texturado). Isso revela que as texturas das paisagens submarinas não passam despercebidas pelo olhar do artista, o que vai ao encontro da afirmativa de Guinski e Rodas (2020), os quais consideram o modo de pensar diferente do artista, como o ingrediente mais importante do processo criativo, a que chamamos de emergência criativa. Acrescentamos que, ao nosso ver, o experimentalismo potencializa a emergência criativa, e vice-versa, favorecendo o processo de criação artística.

A última característica do processo de criação que apresentamos é a inspiração Guinski e Rodas (2020), os quais afirmam que ela faz parte da primeira etapa do processo de criação. Assim, trazemos a narrativa lembrada por Espiralar a fim de chamarmos a atenção para seu encantamento sobre o processo criativo do professor-artista Afrânio Pessoa, que, ao nosso ver, consiste em uma inspiração tão duradoura que perpassou décadas e que, possivelmente serviu de influência para suas próprias produções artísticas, tal como confirmada pela participante, ao asseverar: “Eu não esqueço a forma do professor Afrânio pegar no pincel” (Espiralar).

Por fim, o fragmento narrativo a seguir evidencia, em grande medida, o processo de criação de Afrânio Pessoa, como inspiração para a trajetória artística de Colorístico:

Eu tenho uma obra que eu fiz na aula do professor Afrânio [...]. Essa obra fala sobre uma procissão. Nela eu coloquei em primeiro plano uma figura com o rosto angelical, como uma santa mesmo, com aqueles véus... e trabalhei muito as flores que era muito claro que ele gostava. A tinta ainda bem espessa, com o movimento dos pincéis, quase sem cerda. E eu fiz isso e ele adorou essa obra, ficou impressionado (Colorístico).

Esta inspiração de que falam os participantes Espiralar e Colorístico abre possibilidades para inferirmos que daí, possam ser gerados movimentos de

circularidades de saberes artísticos, neste caso, em particular, atinentes ao processo de criação. Nossa interpretação encontra ecos teóricos em Guinski e Rodas (2020), ao assinalarem que a inspiração é parte da primeira etapa do processo de criação artística.

Em síntese, a despeito de sete diferentes características terem sido indiciadas nas narrativas orais dos participantes, referentes ao território de análise processo de criação, destacamos algumas delas, inicialmente, pela frequência com que ocorreram, mas também, em razão de consistirem em fator de motivação para desenvolvimento da prática artística. Assim, nosso destaque recai sobre: a técnica pessoal, o experimentalismo, a inesgotabilidade, a inventividade, a inspiração e a emergência criativa, haja vista que elas contribuíram para a circularidade de saberes artísticos, a partir das práticas de Afrânio Pessoa.

4.2 TERRITÓRIO DE ANÁLISE MATERIALIDADE

No território de análise materialidade apresentamos os excertos narrativos dos participantes da pesquisa. Nestes fragmentos textuais identificamos que o caráter de fisicalidade das obras de arte foi abordado de forma exclusiva, por todos os participantes da categoria ex-discente. Nesta perspectiva, consideramos, no processo de análise, apenas o aspecto físico da materialidade, embora, nossa compreensão inicial para a constituição deste território, tenha sido composta pelo duplo seu aspecto: o físico e o simbólico (Martins; Picosque; Guerra, 2010; Ostrower, 1991).

Desta maneira, o Quadro 2 mostra a classificação sinóptica dos excertos narrativos de cada participante, quanto ao caráter de materialidade física deste território de análise que abrange as possibilidades técnicas, as características dos materiais ou *médiuns* e dos suportes.

Quadro 2 Análise das narrativas orais do território materialidade

Território de análise - materialidade		
Participante	Excertos Narrativos	Caráter da Materialidade
Espiralar	“Ele [Afrânio Pessoa) misturava areia com a tinta a óleo e... fazia aquele volume quase saindo no quadro”.	Físico
Colorístico	“O Afrânio tinha uma técnica que era muito própria dele! Ele trabalhava muito com o impasto, que é	Físico

	aquela técnica que você percebe a materialidade. Ele colocava sobre a superfície da tela camadas bem espessas de tinta”.	
	“Eu lembro de uma aluna minha que fez um trabalho e expôs no museu. Ele foi feito nesta sala aqui, em minha aula. Eu até me lembrei do Afrânio, porque ela colocou um tecido na tela. Eu também fiz uma obra assim, era uma prostituta toda vestida de cetim. E aí, fui colocando o tecido. Em outra pintura, eu coleí uma gaze que o meu pai usava no joelho e jogou fora. Então, eu fiz um véu em uma mulher bem sensual. E eu me lembro disso, dessa possibilidade de inserir elementos como madeira, tecido, plástico... Enfim, o que você tinha ali para colocar nas suas obras”.	Físico
	“Lembro que em 1988 eu fiz minha primeira exposição individual. Eu estava imaturo ainda, mas eu fiquei muito feliz porque que ele [Afrânio] comprou uma obra minha. Ele escolheu uma tela pequena que tinha duas figuras de Anjos, em tons terrosos. Inclusive era uma das características dele trabalhar com tons não muito vivos. Misturava outras tintas, com tons terrosos...ocres. Ele fazia essa mistura a partir do conhecimento que ele tinha, das vivências dele... mas, de uma forma muito própria”. “Eu me lembro muito bem que ele dizia que quando o pincel se desgastava, as cerdas ainda eram utilizáveis. Eu percebi que ele fazia um traçado bem forte com as cerdas do pincel já bem comprometidas. Ele fazia com um sulco na tela com camadas de tintas bem espessas e ficava muito interessante”.	Físico
Texturado	“O que me chamou a atenção no Afrânio foi a textura, o volume de tinta!”.	Físico

Fonte: Dados da pesquisa (2024).

Considerando os excertos narrativos presentes no Quadro 2, classificados segundo um único aspecto, que neste caso, recaiu sobre o aspecto físico, iniciamos nossas análises interpretativas. Assim, identificamos que o aspecto mais proeminente nos trechos narrativos foi o volume de tinta, mencionado por Espiralizar e Texturado, contudo, associados, respectivamente, ao material e à técnica. O material citado por Espiralizar, a areia, assume as funções de conferir volume e textura físicas ao modo de pintar do professor-artista Afrânio Pessoa. O outro participante que destacou o aspecto da textura ligado ao volume de tinta foi Texturado. Para este participante da pesquisa, na produção de Afrânio Pessoa o que lhe chama a atenção é esta textura, porém, relacionada à técnica do impasto.

Esta técnica do impasto foi percebida nos fragmentos narrativos de Colorístico, como a técnica que confere visibilidade à materialidade. Outra perspectiva apontada por este participante, diz respeito à possibilidade da adição de variados materiais à pintura, exemplificando estas possibilidades ao mencionar o tecido colado na produção pictórica de uma aluna sua, e também, referindo à gaze e ao tecido de cetim que ele usara em duas de suas próprias pinturas. Além do exposto, Colorístico abre em sua narrativa, possibilidades outras da adição de materiais diversos à pintura, ao lembrar das aulas de Pintura junto ao professor-artista Afrânio Pessoa.

Por outro lado, Colorístico fala sobre outras técnicas praticadas por Afrânio Pessoa. Uma delas é a retirada de parte da grossa camada de tinta, através do emprego de pincel já desgastado, aparentemente sem utilidade para a prática artística. Essas ações do professor-artista Afrânio Pessoa, embora estejam situadas neste território de análise, estabelecem outras conexões, como por exemplo, com o território de análise processo de criação, uma vez, que traduz inventividade, experimentalismo, criatividade etc.

Retomando as questões das memórias relativas às vivências de Colorístico com Afrânio Pessoa, este reporta grande felicidade, por este professor-artista ter adquirido uma obra sua, quando da realização da primeira exposição. Na visão de Colorístico, a escolha de Afrânio por sua tela, deveu-se ao tema, que tratava de anjos, e, às cores terrosas, feitas à maneira afraniana. Para Colorístico, essas similaridades promoveram a empatia por parte do seu professor-artista.

A partir dos indícios encontrados nas narrativas de Espiralar e Colorístico, neste território de análise, podemos traçar algumas inferências. A primeira delas alude à textura, concebida tanto como matéria (Martins; Picosque; Guerra, 2010; Ostrower, 1991), quanto como elemento da linguagem visual (Dondis, 2000), daí porque, pode ser conectada, igualmente, ao território forma-conteúdo.

Finalizando, pontuamos evidências de circularidades de saberes (Sordi; Ludke, 2009; Sampaio *et al.*, 2021) artísticos, presentes nas memórias narradas por Colorístico. A primeira delas remete à afinidade e empatia na relação entre professor e discente, Afrânio Pessoa e Colorístico, decorrente das aproximações de gosto quanto à paleta de cores terrosas, bem como quanto aos processos técnicos, além da temática por eles abordada. Vale ressaltar que, ao nosso ver, tais circularidades podem ser percebidas ao retrocedermos mais longamente no tempo, quando Afrânio Pessoa era aluno de Henrique Cavalleiro, na ENBA, cuja mútua empatia favoreceu

não apenas os laços de amizade, mas as circularidades referentes às vanguardas, em especial, o Expressionismo, enquanto estilo histórico, ou seja, circularidades de saberes artísticos. Acrescentamos que a essas circularidades, somam-se aquelas atinentes às práticas da docência.

Estas circularidades também foram reveladas nas narrativas de Colorístico acerca da adição de tecidos e outros materiais na tela, como de forma de conferir materialidade à pintura. Estas circularidades abrangeram temporalidades e contextos distintos nas vivências de Colorístico, primeiro, na condição de discente do professor Afrânio, no final da década de 80; e, posteriormente, na condição de professor do curso de Educação Artística da UFPI, na primeira década dos anos 2000.

4.3 TERRITÓRIO DE ANÁLISE FORMA-CONTEÚDO

No terceiro território de análise, denominado de forma-conteúdo, analisamos dois tipos de narrativas que compõem a empiria deste trabalho investigativo. As narrativas orais foram analisadas sob duas perspectivas, uma compreendendo a forma como unidade orgânica, a partir da indissociabilidade entre forma, tema e conteúdo (Guinski; Rodas, 2020); e a outra, que tem por base, os elementos da linguagem visual – linha, forma, textura e cor.

Já as narrativas visuais (recortes pictóricos) foram analisadas sob a concepção dos seguintes elementos da linguagem visual, os quais denominamos neste trabalho, de dimensões destas narrativas, quais sejam: linha e cor, sob a lente teórica de Ostrower (2004); forma e textura, sob a perspectiva de Dondis (2000). Somamos a estas dimensões, o tema abordado nas narrativas visuais. Por esta razão, precisamos recorrer à concepção de forma como unidade orgânica, ou seja, a partir da combinação forma-tema-conteúdo (Ocvirk, 2014), haja vista que precisávamos observar as narrativas visuais em sua inteireza, para melhor compreendermos esta dimensão.

4.3.1 Análise das narrativas orais

Inicialmente, realizamos as análises das narrativas orais. Nestes fragmentos narrativos identificamos que foram citados todos os elementos da linguagem visual (Ostrower, 2004); (Dondis, 2000) estabelecidos para compor este território, sendo

que, três deles (forma, textura e cor), foram mencionados com duas frequências; enquanto outro elemento (linha) apareceu em apenas uma frequência. A forma, concebida como unidade orgânica (Ocvirk, 2014), emergiu da empiria apenas uma vez.

Neste sentido, demonstramos no Quadro 3 um panorama dos extratos narrativos de cada participante, com os respectivos elementos característicos, referentes ao território de análise forma-conteúdo.

Quadro 3 Análise das narrativas orais do território forma-conteúdo

Território de Análise – forma-conteúdo		
Participante	Excertos Narrativos	Elementos Característicos
Espiralado	“Eu lembro dos olhos que o Afrânio pintava... amendoados, “puxados” no canto, como os olhos das esculturas do Aleijadinho. Isso está no nosso regional, na nossa origem indígena, no mestiço. Eram chineses... influência dos orientais. Eu também fiz aqueles olhos... para mim, foi uma influência forte”.	Forma como elemento da linguagem visual Forma como unidade orgânica
	“O que me atraiu foram as texturas... Isso encheu meus olhos. E não era textura visual somente, era textura tátil, bem espessa... e com as formas com que ele trabalhava essas texturas... as volutas, as espirais, as formas, os traços curtos”.	Textura, forma e linha como elementos da linguagem visual
Colorístico	“Eu aprendi que se você pegar uma paleta, com as cores análogas, você não vai ter dificuldade de fazer uma composição harmoniosa. Então eu sempre digo para meus alunos: para não ter erro, faça o traçado do círculo cromático, pegue as cores análogas, escolha o matiz, duas cores do lado direito e duas do lado esquerdo, e pode fazer sua pintura, que dá certo. E, para “quebrar” a saturação, você pode usar o branco e o preto e, assim, vai criar uma harmonia garantida, com certeza. Isso, eu aprendi com o professor Afrânio”.	Cor como elemento da linguagem visual
Texturado	“Lá nos anos 80 ele [Afrânio] usava muitas cores escuras, marrom puxado para preto. Como eu também, de vez em quando, uso. Algumas pessoas me dizem que eu pinto muito escuro, que o meu trabalho é muito fechado. Eu não acho! Mas, eu pinto muito o tema “noite”, aí, só se for uma noite iluminada de lua! Então,	Cor e textura como elementos da linguagem visual

	<p>de qualquer forma, você tem que ter um certo escurecimento!”.</p> <p>“Quando eu viajei para São Paulo, que eu fui visitar a Pinacoteca, eu vi um trabalho com umas texturas que eu achei parecido com cerâmica, mas não era cerâmica. Era como se fosse casca de madeira, casca seca. E eu tenho esse sentimento que, foi dali que me veio a ideia de aplicar placas de argila, de cerâmica no suporte para depois pintar. Mas, eu não me recordo ao certo”.</p>	
--	---	--

Fonte: Dados da Pesquisa (2024).

Com base nesta organização, iniciamos nossas análises interpretativas a partir dos elementos característicos deste território mencionados anteriormente. Quanto ao elemento da linguagem visual forma, identificamos que a fala de Espiralar, especifica o formato dos olhos que Afrânio Pessoa imprimia em suas produções como “[...] olhos [...] amendoados, “puxados” no canto, como os olhos das esculturas do Aleijadinho” (Espiralar). Além disto, a participante se refere às volutas também como forma, e, evoca as espirais, compreendidas como o elemento linha. Por outro lado, é também Espiralar quem aponta a compreensão de forma sob o viés da unidade orgânica, na perspectiva de Ocvirk (2014) ao associar os “olhos amendoados” às características étnicas dos indígenas e mestiças do nosso regional, e, das chineses, influências dos orientais. É importante ressaltar, que apenas Espiralar abordou em suas narrativas sobre a forma como unidade orgânica e sobre elementos visuais forma, linha e textura.

A respeito deste último elemento – textura (visual e tátil) a participante afirma que foi exatamente o que mais chamou sua atenção nas produções de Afrânio Pessoa. Inclusive, esta mesma percepção de Espiralar foi compartilhada nas narrativas de Texturado. Em face dessa admiração, este último participante tem na textura, a forte marca do seu trabalho, muitas vezes, desenvolvido sob a égide da hibridéz (Cattani, 2007), em que o artista funde pintura e escultura (relevo). Segundo ele, pode ter sido a partir de uma viagem que surgiu a inspiração para compor estas poéticas nas quais a pintura é realizada sobre placas de cerâmica texturadas.

O último elemento analisado foi a cor, mencionada por Colorístico e por Texturado. Na perspectiva de Colorístico, o estudo da cor, como técnica, leva à harmonia cromática da composição. Em sua narrativa, ele remete este conhecimento à sua formação, nas aulas de Pintura do professor Afrânio Pessoa. E, completa,

afirmando que ensina isto aos seus alunos. Ressaltamos que a compreensão da cor a partir de sua aplicação técnica permite diálogos entre este território de análise e o território processo de criação. O elemento cor, emergido dos fragmentos narrativos de Texturado está relacionado às suas tonalidades, especificamente, tonalidades baixas, isto é, escuras. Texturado conecta as cores escuras características da pintura africana, com as cores do seu próprio trabalho. O participante justifica que essa escolha de cores decorre do tema “noite”, frequente em suas pinturas.

Diante desta análise, promovemos algumas inferências acerca das circularidades de saberes artísticos indiciados nas narrativas dos participantes. A primeira inferência diz respeito à fala de Espiralar, ao se reportar à adoção da forma amendoada dos olhos presentes na pintura de Afrânio Pessoa. Ela diz: “eu também fiz aqueles olhos... para mim, foi uma influência forte” (Espiralar). Assim, podemos afirmar que além destas circularidades relativas à dimensão forma, ocorreram outras relacionadas às texturas, haja vista que Espiralar ressalta seu encantamento pelas texturas de Afrânio.

Em se tratando de circularidades de saberes concernentes à textura, inferimos quanto à produção poética de Texturado, que pode haver aí, uma aproximação entre a textura produzida pela técnica da pintura com areia, realizada por Afrânio Pessoa e utilização da cerâmica texturada como suporte para as pinturas deste participante. Outra circularidade de saberes identificada por nós, diz respeito ao uso das cores escuras nas pinturas de Texturado, o qual lembra de observar estas mesmas tonalidades de cores nas obras de Afrânio Pessoa realizadas nos anos 80. O participante justifica o uso destas cores pela abordagem da temática noite. Tema este, igualmente explorado por Afrânio Pessoa em algumas de suas pinturas.

4.3.2 Análise das narrativas visuais

Conforme anunciamos anteriormente, passaremos agora a analisar as narrativas visuais no território forma-conteúdo. Lembramos que este processo analítico foi estruturado a partir do que chamamos de dimensões das narrativas visuais, o qual foi fundamentado nos elementos da linguagem visual linha e cor, sob a perspectiva teórica de Ostrower (2004), forma e textura, com base em Dondis (2000). Além destes, outra dimensão considerada foi o tema, cujas análises nos levaram a recorrer à concepção de forma como unidade orgânica, ou seja, a partir da

combinação forma-tema-conteúdo (Ocvirk, 2014), haja vista que precisávamos observar as narrativas visuais tanto nos recortes, quanto em sua inteireza. Esta dimensão abriu possibilidades de diálogos com outro território, o patrimônio cultural.

Retomamos as narrativas visuais através de uma visão panorâmica, apresentada na Figura 52 (52A, 52B e 52C). Elas consistiram em pinturas dos participantes Colorístico, Espiralado e Texturado, respectivamente: O povo na batalha do Jenipapo, realizada em 2023; Num-se-Pode, de 2003; e, Sem título, obra de 2024.

Figura 52 - Narrativas visuais (pinturas) analisadas no território forma-conteúdo



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)⁶¹

A outra narrativa visual apresentada na Figura 52 (52D) foi uma pintura realizada por Afrânio Pessoa em 1973, denominada A Dança do boi do Piauí. Esta última narrativa assume aqui, o caráter de crivo, considerando que os critérios de análise consistiram na relação de similaridade, relativa ao modo como a expressividade dos elementos da linguagem visual (Ostrower, 2004; Dondis, 2000) se manifesta, na comparação, entre a pintura afraniana e as pinturas dos seus ex-discentes, como possibilidade de revelar circularidades no campo dos saberes artísticos. Por uma questão de organização, as dimensões das narrativas visuais foram analisadas na seguinte sequência: tema, linha, forma, textura e cor.

⁶¹ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de pinturas produzidas pelos participantes da pesquisa, a saber: 52A - Colorístico, 52B - Espiralado; e, 52C - Texturado. A Figura 52D foi cedida por Manoel Eduardo de Sousa Filho (Superintendência de Comunicação da UFPI).

4.3.2.1 Dimensão Tema

Ao atentarmos para o tema, percebemos que, das quatro narrativas visuais, três delas estão intimamente ligadas à temática piauiense, e, apenas uma, aborda um tema de caráter universal, que é o romance.

Sobre este tema do romance, apresentamos a obra sem título (Figura 52C), que consiste em uma poética do participante Texturado, cuja hibridez decorre do suporte, composto por uma tábua de madeira, sobre a qual foram coladas placas de cerâmica, recortadas e montadas à maneira de um quebra-cabeça, o que remete à ideia de jogo. Esse tipo de proposta provoca interação entre o artista, a obra e o público, característico da arte contemporânea (Guinski; Rodas, 2020). A cena narrada na poética aborda o cenário intimista do interior de uma casa, que se funde com o céu aberto, como se a casa estivesse diluída, fato que promove a fusão entre o espaço interno e externo da casa. Trata-se, pois, de uma paisagem onírica, marcada pela tendência surrealista com base em Ostrower (2004), ao tecer as características das correntes estilísticas básicas.

Neste cenário de sonho, a personagem principal é uma mulher, vestida com roupa rendada, maquiada, com grandes brincos e longos cabelos encaracolados, ocre alaranjado. Seu semblante é languidamente tranquilo, enlevada ao abraçar um vaso com flores multicoloridas. A noite, azul arroxeadada e iluminada pelas estrelas, penetra no interior da casa, metamorfozada pelo músico, em que aparecem somente seu rosto e braços segurando um alaúde, em tons de ocre rosado. Esta serenata se completa com o canto do pássaro pousado sobre o espaldar de uma cadeira vazia, representado na cor da noite, azul arroxeadado, que olha para o músico/noite. A cena inteira, é marcada por um ornamentalismo pungente, presente em quase todos os seus componentes (cabelos, olhos, piso, parede, pássaro e noite). Esse ornamentalismo e as ênfases formais expressam a intensidade com que as emoções são trazidas nessa proposta. Esta afirmativa se apoia nas teorizações de Ostrower (2004).

Quanto às narrativas visuais que abordaram temáticas piauienses, destacamos uma delas, a de Colorístico, que remete ao contexto histórico da Batalha do Jenipapo, enquanto a da participante Espiralar e a do professor-artista Afrânio Pessoa aludem ao patrimônio artístico cultural material e imaterial piauiense.

Na narrativa O povo na batalha do Jenipapo (Figura 52A), o artista representou uma luta sangrenta, às margens do Riacho Jenipapo, na cidade de Campo Maior, em 1823, na qual jovens agricultores lutaram pela independência do Brasil (Adrião Neto, 2006). O cenário desta obra compreende um espaço aberto, de uma região alagadiça, às margens do Riacho Jenipapo. Ao fundo, o artista pintou babaqueiros, palmeiras típicas daquela região, de modo bem esquemático, quase abstrato. O clima da cena é sombrio, apresentando um plano de fundo na cor ocre rosado, representando a atmosfera, enquanto o chão, pintado na cor azul claro. Em contraste ao plano de fundo, as figuras dos soldados e dos agricultores estão em primeiro plano e foram realizados com cores contrastantes, com linhas de contorno bem caligráficas e escuras, formando uma composição com diagonais opostas. Tais características compositivas, contribuem para revelar a expressão de dor, de tristeza e tensão (Ostrower, 2004), de uma batalha desleal sob o viés da força e do poder, haja vista, que pessoas simples, do povo, lutavam com foices e facões contra um exército armado e sobre cavalos.

Outro destaque dessa composição são as ênfases formais (Ostrower, 2004) que Colorístico confere aos tamanhos escalares das pessoas do povo, proporcionalmente, em relação ao tamanho dos soldados, representados bem menores, mesmo estando montados em cavalos. Esta foi uma maneira subjetiva que o artista encontrou para atribuir valorização ao povo piauiense. O indígena posicionado ao centro da obra é exemplo patente do que afirmamos.

Quanto à narrativa da Figura 52B, denominada Num-se-Pode, consiste na representação de uma lenda urbana típica do Poti Velho, região periférica e nascedouro da cidade de Teresina. Neste sentido, esta lenda, ao se encontrar situada, de modo geográfico bem específico, marca o caráter de identidade cultural piauiense (Mendes, 2003). Daí porque, constituir-se patrimônio imaterial do Piauí.

O cenário da pintura de Espiralar encontra-se em ambiente externo, imerso em uma noite estrelada, azul arroxeadado, em que as estrelas surgem como pontos de luzes ocre amarelados. Ao fundo, na parte inferior da tela, casinhas foram construídas sobre grandes tijolos, como uma forma simbólica de representar o Poti Velho, que é uma região produtora de tijolos e outros materiais cerâmicos. Do lado esquerdo, o poste de luz sinuoso ocupa toda a altura da tela. Ao lado dele, a artista posicionou a personagem lendária Num-se-Pode, de vestido branco, levemente inclinada, acendendo um cigarro na chama do poste. Ela está de costas, porém, com a cabeça

voltada para a frente do quadro. Diante desta descrição, entendemos que a narrativa visual Num-se-Pode contribui, sobremaneira, para a construção de laços de pertença com as riquezas da cultura popular piauiense, bem como para a valorização do patrimônio material e imaterial piauienses. Essa lenda tem sido representada também em outras linguagens artísticas, como na música e na dança (Mendes, 2003).

Encontramos essas mesmas características, simbólicas e formais, na narrativa visual do professor-artista Afrânio Pessoa, denominada A Dança do boi do Piauí. Nossa inferência decorre, primeiramente, da temática, uma festa popular, um folguedo de rua, uma representação dramática alegre, passada de geração a geração (Nunes, 2003).

No painel afraniano, o cenário externo e noturno compreende diversos planos do espaço pictórico, sendo o último plano, representado por um céu em cor bastante escura, nele figura apenas uma forma circular que sugere a lua cheia. Deste plano de fundo, emerge a imagem da Igreja de São Benedito, como referência religiosa católica e como localização geográfica da festa popular, remetendo o observador a um importante marco do centro de teresinense. Esta localização geográfica constitui um marcador identitário cultural não só de Teresina, mas de todo o Piauí (Mendes, 2003).

A Dança do boi do Piauí expressa a complexidade dessa festa popular, uma vez que reúne, a um só tempo, o profano e o sagrado, a diversidade cultural e a mestiçagem que caracteriza a formação do povo piauiense, à semelhança do que ocorreu no restante do Brasil. As pessoas que compõem o painel estão divididas em dois grandes grupos, um, formado pela população que assiste a brincadeira, situada no primeiro e no terceiro plano; e o segundo é composto pelos brincantes, dentre eles, encontramos quatro bois, músicos e os demais personagens da narrativa. Uma das características visuais que mais se destacam nesta produção diz respeito aos ornamentalismos, profusão de imagens, em especial na “pele dos bois” que se encontram à frente, e, também, na indumentária e adereços dos brincantes.

As reflexões acerca da temática desenvolvida nas narrativas visuais dos participantes, em comparação com a narrativa do professor-artista Afrânio Pessoa, nos levaram as seguintes evidências: a temática da narrativa de Texturado, neste caso específico, encontra-se mais distanciada por se tratar de temática universal, embora, em outras obras, Afrânio tenha representado o tema do romance; a temática de Colorístico, por sua vez, se aproxima um pouco mais da temática afraniana, ao pontuarmos o aspecto geográfico piauiense, entretanto, quando atentamos para a

temática histórica da Batalha do Jenipapo, há que se considerar, um sensível distanciamento do aspecto da cultura popular abordada no painel A Dança do boi do Piauí, embora as duas obras apresentem a valorização da história e da cultura do Piauí, respectivamente; por fim, o tema da narrativa de Espiralalar consubstanciado em uma lenda piauiense, encontra-se com maior proximidade temática da narrativa de Afrânio Pessoa, em face de ambas abordarem a cultura popular piauiense, especificamente, voltada para o patrimônio imaterial.

4.3.2.2 Dimensão Linha

Passaremos agora a refletir sobre outra dimensão – a linha. Na Figura 53, apresentamos fragmentos das narrativas visuais, ampliados e reunidos, para melhor visualização das análises comparativas que empreendemos entre as narrativas dos participantes e à de Afrânio Pessoa.

Figura 53 - Recortes da dimensão linha nas narrativas visuais



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)⁶².

A linha, enquanto elemento da visualidade (Ostrower, 2004), aparece nas narrativas visuais dos participantes, sob diferentes aspectos expressivos, identificados na narrativa visual de Afrânio Pessoa. São eles: como linha espiral, surge nos fragmentos narrativos de Texturado e Espiralalar; os demais, linha textura, linha

⁶² Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de pinturas dos participantes da pesquisa (detalhes), a saber: 52A - Colorístico, 52B – Espiralalar; e, 52C – Texturado. A Figura 52D foi cedida por Manoel Eduardo de Sousa Filho (Superintendência de Comunicação da UFPI).

contorno e linha caligráfica são encontradas em todos os fragmentos narrativos analisados.

Desta forma, podemos inferir que, no que tange à dimensão linha, todos os participantes, ex-discípulos do professor-artista Afrânio Pessoa, guardam proximidade com o trabalho afrâniano, assim, consideramos a existência de circularidade de saberes artísticos, quanto ao uso e à expressividade do elemento linha.

4.3.2.3 Dimensão Forma

Em relação ao elemento da linguagem visual forma, apresentamos a Figura 54 com fragmentos narrativos de Colorístico, Espiralar e Texturado, a fim de promovermos comparação com os fragmentos narrativos de Afrânio Pessoa.

Figura 54 – Recortes da dimensão forma nas narrativas visuais



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)⁶³.

Quanto ao elemento forma (Dondis, 2000), identificamos similaridade expressiva com os fragmentos narrativos de Afrânio Pessoa, apenas em dois participantes, Texturado e Espiralar. Destacamos que todos são estilizados e apresentam ênfases formais (Ostrower, 2004). Outra característica comum a todos os fragmentos narrativos reside nos olhos amendoados (ou puxados nas extremidades), cujos cílios aparecem sob o caráter ornamental, longilíneos ou espiralados. O nariz,

⁶³ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de pinturas dos participantes da pesquisa, a saber: 52A - Colorístico, 52B – Espiralar; e, 52C – Texturado. A Figura 52D foi cedida por Manoel Eduardo de Sousa Filho (Superintendência de Comunicação da UFPI)

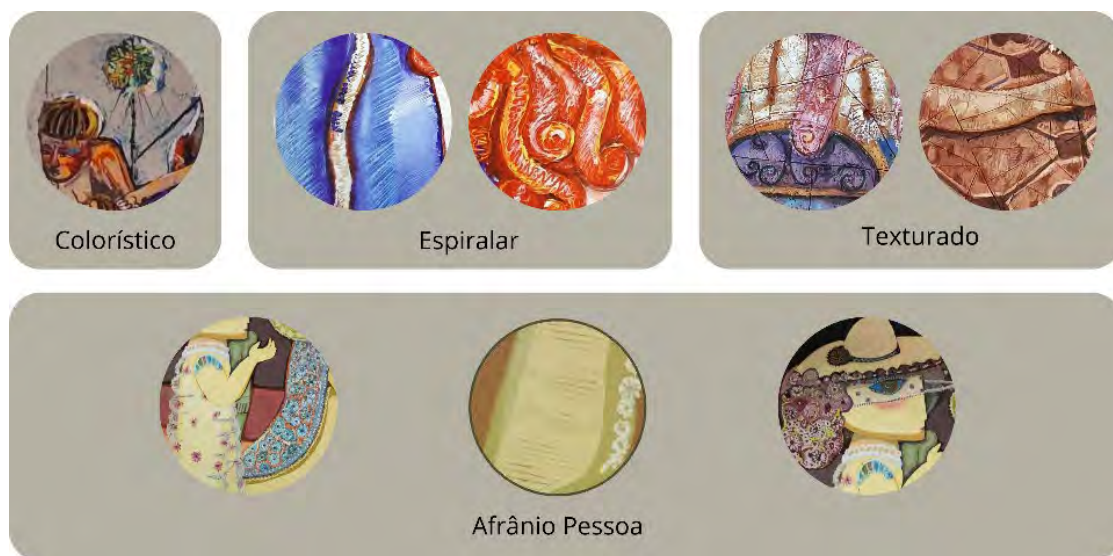
em todos os fragmentos, surge de forma fina e alongada, enquanto a boca, aparece muito pequena, quase vestigial. Por fim, quanto à forma triangular da cabeça, o fragmento narrativo de Espiralizar apresenta maior proximidade em relação à narrativa de Afrânio Pessoa.

Neste aspecto da dimensão forma, ambos os participantes apresentam proximidade com a obra afraniana, porém, em razão do formato triangular da cabeça, neste caso específico, Espiralizar é a que mais se conecta com a produção pictórica de Afrânio. Daí, inferimos que as circularidades de saberes artísticos, do ponto de vista da forma, ocorrem em os ambos os participantes, porém, de forma mais intensa, em Espiralizar.

4.3.2.4 Dimensão Textura

O elemento da linguagem visual textura (Dondis, 2000) foi ampliado a partir dos fragmentos narrativos dos participantes da pesquisa e de Afrânio Pessoa, apresentados na Figura 55.

Figura 55 – Recortes da dimensão textura nas narrativas visuais



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)⁶⁴.

⁶⁴ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de pinturas dos participantes da pesquisa, a saber: 52A - Colorístico, 52B – Espiralizar; e, 52C – Texturado. A Figura 52D foi cedida por Manoel Eduardo de Sousa Filho (Superintendência de Comunicação da UFPI)

A análise comparativa entre os recortes das narrativas visuais dos participantes e os de Afrânio Pessoa, revelou que todos eles apresentam texturas. Em Colorístico aparece apenas a textura visual, enquanto Espiral e Texturado, apresentam texturas visuais e táteis. Além dessas características podemos depreender uma textura de caráter ornamental, bem como uma textura promovida pela retirada de camada de tinta, através da incisão, também presentes em ambos.

A expressividade e variação com que o elemento dimensional textura foi identificado nos recortes narrativos dos participantes e nos de Afrânio Pessoa, nos levaram a compreender que circularidades de saberes artísticos permearam as produções dos investigados.

4.3.2.5 Dimensão Cor

Por fim, trazemos a dimensão cor (Ostrower, 2004), dando sequência às análises anteriores. Desta forma, apresentamos na Figura 56, os recortes narrativos de Afrânio Pessoa e dos participantes da pesquisa.

Figura 56 - Recortes da dimensão cor nas narrativas visuais



Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora (2024)⁶⁵.

⁶⁵ Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de pinturas dos participantes da pesquisa, a saber: 52A - Colorístico, 52B – Espiral; e, 52C – Texturado. A Figura 52D foi cedida por Manoel Eduardo de Sousa Filho (Superintendência de Comunicação da UFPI)

Encontramos nos recortes narrativos de todos os participantes, similaridades colorísticas relativamente aos da narrativa visual afraniana. Apesar de os participantes Colorístico e Espiralar apresentarem expressividade cromática de maior intensidade na sua produção em geral, inclusive, nas narrativas selecionadas para esta análise, identificamos que, no recorte da narrativa de Colorístico, as cores são mais atenuadas, ocres rosados, verdes azulados e cinzas coloridos, mais próximas da paleta de Afrânio Pessoa.

Por outro lado, no recorte narrativo da participante Espiralar as cores permanecem saturadas, apesar da pouca presença dos ocres rosados e do uso de ocres alaranjados mais fortes. Ao atentarmos para a produção pictórica de Texturado, bem como para o recorte narrativo desta análise, observamos que a paleta deste participante é muito próxima da paleta de cores de Afrânio Pessoa, no que se refere aos ocres rosados, aos verdes azulados, aos cinzas coloridos e, até mesmo, aos tons.

Neste sentido, inferimos que os participantes apresentam, ainda que em pequenos detalhes, semelhanças cromáticas com a produção pictórica de Afrânio Pessoa. Destacamos, porém que, no caso de Texturado, essas similaridades ocorrem com mais proeminência, tornando-o o mais próximo das produções afranianas, no que se refere à cor. Daí poderemos asseverar que Texturado é o participante que apresenta maior indício das circularidades de saberes artísticos, atinentes à esta dimensão.

Após realizarmos os cruzamentos entre as narrativas orais e as narrativas visuais, no âmbito do território de análise forma-conteúdo, precisamos tecer algumas considerações parciais, uma vez, que as duas narrativas se complementaram na compreensão acerca das circularidades de saberes artísticos. Neste sentido, alguns aspectos omitidos nas falas dos participantes puderam ser identificados e analisados quando da articulação com os recortes das narrativas visuais, em comparação com as do professor-artista Afrânio Pessoa.

Neste sentido, de algum modo, a maneira expressiva com que Afrânio Pessoa usou os elementos da linguagem visual (linha, forma, textura e cor) foi reverberada nas produções artísticas de seus ex-discentes. Daí, identificarmos estes elementos, semelhantemente, nos recortes narrativos analisados, dentre os quais destacamos alguns deles, que, ao nosso ver, caracterizam, com maior intensidade, as circularidades de saberes artísticos: a linha espiral; as formas estilizadas, sobretudo no formato triangular dos rostos (olhos amendoados, nariz alongado e fino, e, boca

muito pequena); as texturas visuais e táteis, sendo estas, produzidas com técnicas diferentes (aplicação espessa de tinta, com adição de areia, massa ou outros materiais, ou ainda, com incisão sobre as camadas de tinta úmida); e, por último, as cores ocre (rosados e alaranjados) e os cinzas coloridos. Acrescentamos a estas circularidades, a presença intensa dos ornamentalismos.

Nesta perspectiva, identificamos que, sob o ponto de vista da expressividade dos elementos da linguagem visual, as narrativas de Texturado e de Espiralar, demonstraram, respectivamente, maior indício das circularidades de saberes artísticos.

Quanto à dimensão tema, identificamos que todos os participantes, receberam, de algum modo, influência afraniana, mas, evidenciamos que as narrativas de Espiralar expressam, em maior grau, as circularidades de saberes artísticos, sob a perspectiva temática.

Ressaltamos, sobretudo, que estas circularidades de saberes artísticos não significam que os ex-discentes de Afrânio Pessoa apenas assimilaram seus modos técnicos ou estilísticos de produção artística, mas, que as atuações dele, como professor e como artista, se consubstanciaram em dispositivos de inspiração. Assim, identificamos, estas circularidades, articuladas à personalidade e identidade artística de cada participante, de forma que, ao mesmo tempo que elas se conectam com a produção afraniana, têm suas marcas identitárias próprias.

4.4 TERRITÓRIO DE ANÁLISE PATRIMÔNIO CULTURAL

No território de análise denominado patrimônio cultural, consideramos, sob a perspectiva teórica de Martins, Picosque e Guerra (2010), que a produção artística é um bem cultural material ou imaterial. Por esta razão, os fragmentos narrativos de todos os participantes da pesquisa foram analisados a partir dos seguintes elementos característicos: Conservação/Desvalorização da obra artística, citado por Espiralar; Cultura popular, mencionado por Colorístico e Afeto; e, nas narrativas de Texturado e Afeto, encontramos patrimônio cultural piauiense.

Neste sentido, demonstramos no Quadro 4 um panorama dos excertos narrativos de cada participante, com os respectivos elementos característicos, referentes ao território de análise patrimônio cultural.

Quadro 4 Análise das narrativas orais do território patrimônio cultural

Território de análise – patrimônio cultural		
Participante	Excertos Narrativos	Elementos Característicos
Espiralar	“Tinha um painel do Afrânio que ficava na sede da antiga CEPISA. Ele estava muito acabado! Então, eu fui convidada para fazer parte de uma equipe que ia concorrer para fazer a restauração. O painel estava tão danificado que a gente, quando foi fazer a visita técnica, tinha que pegar os 1caquinhos1, porque na hora que a gente estava abrindo o painel, estavam caindo os pedacinhos da pintura. E a gente botou dentro de uma caixinha. Eu fiquei muito triste porque... não deram muito valor e a restauração não aconteceu”.	Conservação/desvalorização da obra artística
Colorístico	“Sobre as temáticas que o Afrânio trazia em suas obras, o popular era muito forte, era muito frequente. Cenas e elementos do mercado central, os tons terrosos que lembram muito a cerâmica...”	Cultura popular Patrimônio cultural piauiense
Texturado	“O Afrânio... só quem não quer falar a verdade. Para quem mora em Teresina, quem é do Piauí, as primeiras referências de artista, foram o Afrânio e o Nonato! Da primeira geração. Não tem como você se esquivar disso. Eu lembro quando eu vi aquele painel lá na CEPISA, todo mundo ia lá para ver. Virou um ponto de visitação de arte. Chamou atenção de todo mundo. Todo mundo que era ligado em arte teve que ir ver o painel”.	Patrimônio cultural piauiense
Afeto	“Ele [Afrânio] tinha um apego muito grande a Nossa Senhora de Lourdes. Era a devoção. Tanto que ele fez uma pequena gruta na casa dele. Daí, todo o trabalho do <i>Aidim</i> tem muita conotação religiosa, tem muita conotação do Nordeste. Ele dizia que o expressionismo dele era todo desenvolvido com temáticas do Nordeste, porque são as raízes”.	Patrimônio cultural piauiense Cultura popular

Fonte: Dados da Pesquisa (2024).

Um dos elementos característicos identificado nos fragmentos narrativos de Espiralizar diz respeito à dualidade entre a conservação e a desvalorização da obra artística. Ao trazer estes aspectos, a participante se refere, de modo específico, à produção artística de Afrânio Pessoa mais conhecida em Teresina, ou seja, um dos painéis fixados no prédio da antiga CEPISA, na década de 70, denominado Sinfonia de luz. Em visita técnica com uma equipe que estava concorrendo para fazer a restauração da obra, a participante notou que seu estado de degradação estava muito avançado. Sobre isto, ela narrou:

o painel estava tão danificado que a gente, quando foi fazer a visita técnica, tinha que pegar os “caquinhos”, porque na hora que a gente estava abrindo o painel, estavam caindo os pedacinhos da pintura. E a gente “botou” dentro de uma caixinha. Eu fiquei muito triste... porque não deram muito valor e a restauração não aconteceu (Espiralizar).

A narrativa de Espiralizar é um flagrante exemplo de como a obra artística, que faz parte do patrimônio cultural, é desvalorizada no Piauí, haja vista, que todos os demais painéis de Afrânio Pessoa, que estavam na CEPISA também foram destruídos. E o mesmo ocorreu com os painéis do artista que estavam situados em outros prédios públicos da capital piauiense, com exceção, apenas, do painel da UFPI.

De acordo com o Iphan (2012), podemos inferir que este conjunto de perdas sistemáticas e consideráveis revela a ausência de políticas públicas relativas à preservação e conservação das obras de arte, da memória e da história piauienses, decorrentes das fragilidades nos laços de pertencimento identitário, histórico e cultural do povo com o seu legado patrimonial.

Contudo, há que se pontuar que a mobilização de pessoas e instituições ligadas à arte e cultura do Piauí, que ocorrera naquela ocasião referida por Espiralizar, indicia circularidades de saberes artísticos, ainda que de forma germinal, pois a escolha pela valorização do patrimônio cultural “[...] é feita a partir daquilo que as pessoas consideram ser mais importantes, mais representativo da sua identidade, da sua história, da sua cultura” (Iphan, 2012 p. 14). Nossa inferência se pauta também no fato de que Afrânio Pessoa, como professor e como artista, incentivou esta valorização da cultura popular piauiense, patrimônio do povo.

Ainda sobre a relevância dos painéis da CEPISA no cenário piauiense, encontramos outro fragmento narrativo, porém classificado sob a perspectiva do patrimônio cultural. Assim, Texturado narrou, que logo após ser produzido o conjunto

pictórico composto pelos painéis, “virou um ponto de visitação de arte. Chamou atenção de todo mundo. Todo mundo que era ligado em arte teve que ir ver o painel” (Texturado). Deste modo, um espaço que consistia em uma empresa prestadora de serviços, passou a desempenhar também uma ação de natureza cultural, de forma que, se consolidou como patrimônio artístico do Piauí. Isto revela a circularidade de saberes artísticos, advindos das práticas de Afrânio Pessoa.

O participante acrescentou que Afrânio Pessoa, ao lado de Nonato Oliveira, foi a primeira referência de artista no Piauí. Um ponto de convergência entre esses dois artistas, reside no fato de que muitas de suas produções, se caracterizam pelo aspecto monumental, pelas temáticas de cunho popular e, por terem sido situadas em locais públicos, acessíveis à população (Araujo; Sampaio, 2005). Além destes fatores, lembramos que Teresina na década de 70, era muito carente de ações culturais e galerias de arte (Coêlho, 2003). Isto indicia para o que denominamos de acesso democrático à arte.

Sobre as narrativas dos participantes Colorístico e Afeto, acerca das temáticas desenvolvidas por Afrânio Pessoa, entendemos que do ponto de vista mais geral, elas apontam para a ideia de cultura popular, em especial em termos de frequência e intensidade. Enquanto Colorístico, percebe nas “cenas e elementos do mercado central, os tons terrosos que lembram muito a cerâmica” (Colorístico). Nesse mesmo sentido, Afeto destaca que “todo o trabalho do *Aidim*⁶⁶ [Afrânio] tem muita conotação religiosa [...]. Ele dizia que o expressionismo dele era todo desenvolvido com temáticas do Nordeste, porque são as raízes” (Afeto). Essas narrativas que, em princípio remetem à cultura popular, após reflexão, nos levam a também compreendê-las, como patrimônio cultural, na perspectiva de que este se erige pelos valores e significados a ele atribuído (Iphan. 2012).

Diante do exposto, consideramos relevante esta ideia de patrimônio cultural no contexto das práticas do professor-artista Afrânio Pessoa, haja vista ocupar lugar de destaque como temática recorrente das suas produções, contribuindo para a valorização das riquezas culturais, para a construção de processos identitários, bem como para o estreitamento dos laços de pertença com a piauiensidade (Nunes, 2003; Mendes, 2003; Vilhena Filho, 2003) através das circularidades de saberes artísticos (Sordi e Ludke, 2009; Sampaio *et al*, 2021).

⁶⁶ O termo *Aidim* neste trabalho, diz respeito ao modo carinhoso com que Afeto tratava Afrânio Pessoa.

4.5 TERRITÓRIO DE ANÁLISE CONEXÕES TRANSDISCIPLINARES

Este território de análise - conexões transdisciplinares, é composto pelos fragmentos narrativos de apenas uma participante, codinominada Afeto. A escolha desta participante ocorreu não só em virtude de ela pertencer ao seio familiar de Afrânio Pessoa, desde tenra idade, como também pelo fato de que toda sua vida acadêmica, desde a especialização até o doutorado, se construiu tendo as produções artísticas de Afrânio como objeto de investigação.

Este território tem como característica sua maior subjetividade nas análises das narrativas. Outro aspecto digno de nota é que ele se mostrou como o mais dinâmico pelo fato de ter conferido visibilidade à pessoa do Afrânio, desvelando aspectos da vida pessoal, familiar, artística e docente, que contribuíram para promovermos conexões entre os vários territórios de análise, razão pela qual, o concebemos como uma rede rizomática (Martins; Picosque; Guerra, 2010).

Os elementos característicos que foram evidenciados neste território, derivaram das narrativas de Afeto, são eles: relações familiares; religiosidade; processo de produção artística; afinidades; viagens; e formação/docência. Neste sentido, demonstramos no Quadro 5, um panorama dos excertos narrativos da participante, com os respectivos elementos característicos, referentes ao território de análise conexões transdisciplinares.

Quadro 5 Análise das narrativas orais do território conexões transdisciplinares

Território de análise – conexões transdisciplinares		
Participante	Excertos Narrativos	Elementos Característicos
Afeto	“Desde menina, a gente tinha uma relação muito próxima. O <i>Aidim</i> [Afrânio Pessoa] era muito mais do que um padrinho. Ele era o pai, era o meu centro, a figura masculina da minha vida. Tem coisas que... eu sinto muita saudade!”. [voz embargada].	Relações familiares
	“O que ele deixou mais forte em mim foi a questão da religião. Eu me lembro dele, de quando a vovó ainda era viva... Toda noite ele se sentava na rede e embalava bem forte para se refrescar do calor de Teresina. E ali ele rezava, toda noite, depois do jantar. Era assim... a vovó em um quarto deitada, ele no outro, na rede, e eu sentada em um baú antigo... a mamãe se sentava numa mala, e ele, “puxando” o terço. Toda noite a gente rezava o terço. Ele sabia todos os mistérios!”.	Religiosidade Relações familiares

	<p>“Dona do Carmo era uma vizinha muito religiosa e, tinha ele [Afrânio] como um filho. Então, eles iam para a missa todo dia, geralmente na Igreja de São Benedito, às seis horas da manhã. Eu me lembro, inclusive, que ele me deu um quadro que ele fez sobre a procissão do Senhor Morto... porque todo ano a gente ia para a solenidade da Igreja na Semana Santa”.</p>	
	<p>“Quando ele terminava de almoçar, ia para o ateliê... e pronto! Ali “morria o mundo”! Ele não atendia nem o telefone e, quando atendia, o telefone ficava todo colorido, todo manchado de tinta das mãos dele”.</p>	Processo de produção artística
	<p>“Existia uma vizinha, a dona Maria do Carmo, que ia toda noite, sentar na calçada da casa da vovó, porque na década de setenta isso era comum em Teresina. Era interessante porque essa vizinha, gostava muito de viajar... conhecia a Europa... e naquela época isso era coisa de “outro mundo”. Então, dona Do Carmo, se sentava em uma cadeira de balanço e falava muito sobre as viagens, sobre reis, rainhas, santos... falava das aparições de Nossa Senhora. E eu, menina, sentada na minha cadeirinha, ficava atenta naquelas histórias, ouvindo aquilo e com aquele desejo de conhecer a Europa! Então, a gente encontrava, muitas vezes, a figura de dona Maria do Carmo retratada, inconscientemente ou conscientemente, não sei... nas pinturas do <i>Aidim</i>. Ele gostava muito dessas reuniões na calçada, dessas conversas”.</p>	Afinidades
	<p>“E, o <i>Aidim</i> tinha essas coisas, ele me criou viajando na imaginação dele. Não se concebia, a gente ter umas férias da década de noventa em diante e não viajar! E ele não viajava só! Viajava em grupo... eu, a mamãe e a titia. Em minha primeira viagem eu fiz com 23 anos, a gente foi para a Terra Santa. A gente fez todos aqueles passos...”.</p>	Viagens
Afeto	<p>“A gente estava na viagem, mas dentro da viagem a gente viajava ainda mais. Por exemplo... quando a gente ia para um museu, eu me sentia como se eu tivesse dentro das obras de arte, apreciando de dentro das telas. Tem um filme do Akira Kurosawa, <i>Dreams</i>, que o aluno, de repente, entra na tela. Eu me sentia daquele jeito. A gente viajava!”.</p> <p>“Quando eu fui pela primeira vez para a Terra Santa, a gente foi para Fátima, Portugal e depois para a Terra Santa. A primeira viagem que fizemos para a Europa foi em 1994. Depois, fizemos muitas viagens. Fomos para Lourdes, no sul da França, já quase na divisa com a Espanha, para Madri, para as Ilhas Gregas...”.</p> <p>“Quando eu era menina, ele inventava e contava muitas histórias para mim. Como ele viajou muito de navio [...], criava histórias e colocava a gente no enredo... Então, ele era o Capitão <i>Aidim</i> e eu era a Mariazinha. Isso aguçava muito a minha</p>	Viagens

	imaginação. E ele aguçava também a imaginação dos alunos, quando os levava para olhar o formato das nuvens”.	
	“Ele fez um curso na escola de Belas Artes que tinha premiações cujos critérios eram as observações dos processos artísticos. Essas premiações eram dadas como diploma de mestrado ou doutorado. O <i>Aidim</i> teve essa premiação... ele recebeu uma medalha de prata... Só que, na UFPI, não foi reconhecida. E o Píndaro recebeu a premiação que o levou para Europa, que equivalia ao doutorado”.	Formação/Docência

Fonte: Dados da Pesquisa (2024).

Dentre os elementos característicos decorrentes dos fragmentos narrativos de Afeto, apontamos a religiosidade e as viagens como os que promoveram maior conectividade, ligando as múltiplas ações empreendidas pelo professor-artista Afrânio Pessoa e, perpassando pelas diferentes dimensões que compõem a pessoa, o pai, o padrinho, o filho, o vizinho, o devoto, o artista, o viajante, o contador de histórias, e, o professor.

Apesar destes elementos terem sido destacados pela transversalidade que lhes caracterizam, consideramos oportuno colocar em tela, inicialmente, os fragmentos narrativos de Afeto, sob o elemento característico relações familiares, os quais configuram Afrânio, na pessoa da intimidade doméstica, nos laços afetivos e familiares. Sobre tais relações, Afeto descreve com emoção e com a voz embargada, o lugar por ele ocupado, ao narrar que seu *Aidim* era “[...] muito mais do que um padrinho, [...] era o pai, era o meu centro, a figura masculina da minha vida” (Afeto).

Além desta percepção geral, Afeto nos dá a ver outro aspecto das relações familiares vivenciado cotidianamente através do ritual (Pinheiro, 2009), ritual este, referente à oração em família, cada um em diferentes pontos da casa, mas ao mesmo tempo, rezando o terço juntos. Aqueles momentos, foram, então, rememorados na construção narrativa de Afeto: “era assim... a vovó em um quarto deitada, ele [Afrânio] no outro, na rede, e eu sentada em um baú antigo... a mamãe se sentava numa mala, e ele, ‘puxando’ o terço. Toda noite a gente rezava o terço” (Afeto). A intensidade destas memórias, levaram Afeto afirmar que “o que ele [Afrânio] deixou mais forte [nela] foi a questão da religião”(Afeto). Esse costume de rezar o terço, cotidianamente, em família, revela a estreita conexão entre a família e a religiosidade. Daí, em nossa percepção, a inspiração religiosa de Afrânio Pessoa, materializada em suas produções artísticas.

É esta religiosidade, o elemento característico que conecta Afrânio à família, à vizinhança, às viagens, ao tempo em que se liga às produções artísticas e às raízes culturais nordestinas em específico, às piauienses. A dimensão religiosidade constitui, portanto, um importante marcador identitário das raízes nordestinas, e, no contexto piauiense, é ainda mais significativa. Esta relevância se consubstanciou no reconhecimento das manifestações religiosas, aprovadas em lei desde 2023, como Patrimônio Cultural Imaterial do Piauí (D'Angelles, 2024).

A religiosidade de Afrânio era tamanha que só rezar o terço em família, não bastava. Afeto recorda que “Dona do Carmo era uma vizinha muito religiosa que tinha ele [Afrânio] como um filho. Então, eles iam para a missa todo dia, geralmente na Igreja de São Benedito, às seis horas da manhã” (Afeto). Esse fragmento narrativo demonstra que a religiosidade de Afrânio transbordou da família para a vizinhança.

Outro elemento característico deste território, encontrado nas narrativas de Afeto, foi denominado de processo de produção artística, o qual também emergiu sob a forma de um ritual, um costume referente à sua prática artística, revelada nas memórias desta participante: “Quando ele terminava de almoçar, ia para o ateliê... e pronto! Ali “morria o mundo”! Ele não atendia nem o telefone e, quando atendia, o telefone ficava todo colorido, todo manchado de tinta das mãos dele!” (Afeto). Este “morrer do mundo” mencionado por Afeto, ao nosso ver, remete à solidão necessária, como etapa do processo de criação do fazer artístico, segundo (Guinski; Rodas, 2020). Esta solidão para nós, consistiu na intensidade com que Afrânio costumava se entregar aos seus afazeres, transformando-os em hábito, uma espécie de devoção expressionista, que perpassava as ações de sua vida, como modos de se conduzir no mundo.

O quarto elemento característico que surgiu nas falas de Afeto foi denominado de afinidades, em razão de sua referência ter sido uma vizinha com quem Afrânio tinha muita ligação afetiva e com ela partilhava de muitos gostos. Por este motivo, Afeto narra uma cena cotidiana dessa amizade, que envolvia toda a família:

era interessante porque essa vizinha, gostava muito de viajar... conhecia a Europa... e naquela época isso era coisa de “outro mundo”! Então, dona Do Carmo, se sentava em uma cadeira de balanço e falava muito sobre as viagens, sobre reis, rainhas, santos... falava das aparições de Nossa Senhora... (Afeto).

Estas vivências afetivas marcadas pelas histórias de dona Do Carmo moveram não só a cadeira de balanço na qual ela se sentava, para além disso, mobilizaram os

sonhos de viagem de Afrânio, alimentados pelos temas religiosos das histórias e pela sede de conhecer lugares distantes, além-mar. Daí, podemos inferir que as relações com dona Do Carmo contribuíram para o desencadear de um novo hábito, ou seja, as muitas viagens realizadas por Afrânio, a partir da década de 90, quando ele já era professor da UFPI e artista reconhecido pela crítica brasileira. Sobre isto, Afeto conta que em sua primeira viagem, eles foram para a Terra Santa e, acrescenta:

depois, fizemos muitas viagens. Fomos para Lourdes, no sul da França [...], para Madri, para as Ilhas Gregas... [...]. Não se concebia, a gente ter umas férias, da década de noventa em diante, e não viajar! E ele não viajava só! Viajava em grupo... eu, a mamãe e a titia (Afeto).

Quer dizer, as viagens eram sempre em família. Estas diversas relações entre a família, vizinhos (em especial dona Do Carmo), religiosidade e as viagens se articularam em circularidades, que perpassaram o fazer artístico de Afrânio Pessoa, não somente pelas temáticas por ele abordadas, mas pelas inspirações e pelos encontros com as diferentes culturas, dos lugares visitados nas viagens que ele realizou. Ressaltamos que, apesar dessas diversas trajetórias, Afrânio não se distanciou de suas raízes, da mesma forma que não se afastou de sua família.

Além das viagens reais Afeto apresentou em suas narrativas, outro tipo de viagem – a metafórica, inserida na viagem real, tal como narrado nos excertos a seguir:

a gente estava na viagem, mas *dentro da viagem, a gente viajava ainda mais*. Por exemplo... quando a gente ia para um museu, eu me sentia como se eu tivesse dentro das obras de arte [...]. Quando eu era menina, *ele inventava e contava muitas histórias para mim. Como ele viajou muito de navio [...], criava histórias e colocava a gente no enredo... Então, ele era o Capitão Aidim e eu era a Mariazinha. Isso aguçava muito a minha imaginação* (Afeto, grifo nosso).

O primeiro destaque do excerto narrativo de Afeto revela sua própria viagem metafórica, inspirada pela viagem real e pelo encontro com obras de arte. Essa viagem imaginativa, funcionou como dispositivo criativo. Já o segundo destaque refere à outras viagens metafóricas, a partir das histórias de viagens inventadas por Afrânio, nas quais ele colocava Afeto e a si próprio, dentro do enredo. Ao nosso ver, esses textos narrativos consistiam em exercícios que promoviam a estimulação dos processos criativos e imaginativos em diferentes linguagens (Guinski; Rodas, 2020).

O último elemento característico do território de Análise conexões transdisciplinares, foi denominado de professor/formação. Apesar desta denominação, nós o associamos este território, e não, ao território professor, artista,

professor-artista, em razão do modo como a UFPI percebia, diferentemente, o artista e o docente. É paradoxal o fato de que Afrânio foi admitido como professor de Pintura porque tinha bacharelado na área em uma Instituição renomada como a ENBA, contudo, a UFPI não reconheceu o título de medalha, por ele recebido, conforme afirma Dias (2019). Sobre este delicado assunto, encontramos o seguinte fragmento narrativo de Afeto:

Essas premiações eram dadas como diploma de mestrado ou doutorado. O *Aidim* teve essa premiação... ele recebeu uma medalha de prata... Só que, na UFPI, não foi reconhecida. E o Píndaro recebeu a premiação que o levou para Europa, que equivalia ao doutorado (Afeto).

Compartilhamos do ressentimento de Afeto pelo não reconhecimento da premiação, ao qual Afrânio fazia *jus*, quando o mesmo prêmio foi reconhecido pela ENBA, ao admitir o artista Píndaro Castelo Branco com o título de doutor (Dias, 2019).

Por fim, diante das reflexões acerca dos elementos característicos deste território de análise, conexões transdisciplinares, destacamos a religiosidade e as viagens, como rizomas (Martins, Picosque e Guerra, 2010) que estabeleceram múltiplas conexões com os demais territórios, daí, as circularidades aparecerem como considerações parciais nestes cruzamentos.

4.6 TERRITÓRIO DE ANÁLISE PROFESSOR, ARTISTA, PROFESSOR-ARTISTA

O território professor, artista, professor-artista surgiu de fragmentos narrativos que revelam aproximações e semelhanças entre as práticas artísticas ou docentes dos participantes da pesquisa e as práticas de Afrânio Pessoa. Ao nosso ver, tais semelhanças e aproximações se relacionam, diretamente, com a identificação profissional que estes participantes atribuíram à Afrânio e a si próprios, decorrentes, principalmente, de suas atuações, seja como professor, seja como artista, ou muitas vezes, de forma indissociável.

Diante da complexidade temática e das conexões que este território estabelece, definimos, para compor o quadro dos elementos característicos, aquelas que consideramos mais relevantes: filiação (docente e ou artística); prática docente em arte; professor; artista; e, professor-artista. Esta última temática, alude ao aspecto da identificação profissional.

Através da temática filiação buscamos compreender se os ex-discentes de Afrânio Pessoa se veem, de algum modo, influenciados por suas práticas, docentes ou artísticas. Já as reflexões acerca da prática docente em arte, referem às ações da prática docente de Afrânio Pessoa, na sala de aula ou fora dela, antes, durante ou depois da realização das aulas. Esta temática emergiu das narrativas dos seus ex-discentes, assim como das narrativas da participante Afeto, que por sua vez, foram fundamentais para a compreensão das práticas de Afrânio Pessoa vivenciadas para além do âmbito da UFPI.

Então, demonstramos no Quadro 6 um panorama dos excertos narrativos dos participantes, referentes ao território de análise professor, artista, professor-artista com seus respectivos elementos característicos.

Quadro 6 Análise das narrativas orais do território professor, artista, professor-artista

Território de Análise – professor, artista, professor-artista		
Participante	Excertos Narrativos	Elementos Característicos
Espiralizar	<p>“[...] eu quero passar o que eu aprendi para os meus alunos, dessa forma: eu apresento a teoria e mostro a prática. E foi isso que eu aprendi com Afrânio”.</p> <p>“Eu trouxe para minha vida, para minha forma de pintar, as coisas que eu aprendi aqui com Prof. Afrânio. Ele foi para mim, uma inspiração que abriu os horizontes. Eu comecei a ver a arte de outra forma. E quando eu fiz a minha primeira pintura inspirada no Afrânio, eu vi que era aquilo ali que eu queria para minha vida. Aí, eu pensei: “pronto, encontrei o meu estilo!” Foi um “estalo”. Logo depois, eu pintei o “Cabeça-de-Cuia”. Então, eu li a lenda para me apropriar do tema. Eu via que as pinturas do Afrânio tinham uma história”.</p>	<p>Filiação (docente) (artística)</p>
	<p>“[...] tinha dias que ele contava histórias da vida dele e isso inspirava. E muito! A gente ficava aqui pintando e ele contando histórias... Ele falava muito sobre a Maria, sobre as viagens que eles faziam juntos. Isso era bom porque eram experiências que ele viveu. [...] A pintura não existia sem a experiência dele, sem a história de vida dele”.</p>	<p>Prática docente em arte</p>
	<p>“Existem dois Afrânios, mas eu não fiz essa divisão. Para mim, ele era o artista e o professor, aqui na sala”.</p> <p>“Na minha cabeça, quando eu fiz o vestibular, era para licenciatura. Eu ia ser professora! Quando eu entrei na UFPI, eu me encantei com a arte. Então eu pensei: eu vou ser professora, mas também eu vou ser artista”.</p>	<p>Professor-artista</p>

Colorístico	“Dentre os professores que eu tive aqui, no âmbito da universidade, durante a minha formação, o Afrânio foi o que mais me influenciou, como professor e como artista. E ainda hoje me influencia”.	Filiação (artística)
	“[...] a maneira como ele passeava na sala... eu sou muito isso. Eu acho que levei isso, inclusive, para o Ensino Fundamental e Médio. Eu ia de carteira em carteira. E agora, estou fazendo isso na sala de aula (sala de pintura), na UFPI. E isso me lembra, me remete ao Afrânio Castelo Branco”.	(docente)
	“Aqui na universidade eu tive alguns professores muito bons, dentre eles o professor Afrânio, que eu faço questão de destacar aqui”.	Professor
	“Eu admirava muito o jeito do professor Afrânio trabalhar, porque ele adotava uma metodologia diferente, ele narrava histórias da vida dele, da vida profissional. Ele narrava em sala de aula ao mesmo tempo que ensinava as técnicas de pintura”.	Prática docente em arte
Texturado	“Tem muita gente que nega, que não tem muita influência, mas quem passou pelo Afrânio... recebeu influência. Claro que no decorrer da produção artística, todo mundo vai “tomar sua estrada”. Mas, lá na juventude, todo o mundo sofreu influência dele”.	Filiação (artística)
	“A primeira obra de arte que eu vi ao vivo, foi do Afrânio”. “Eu sempre achei difícil ensinar arte. Você até pode ensinar as técnicas! Mas, ensinar arte é difícil!”.	Artista
Afeto	“[...] eu ficava assistindo as aulas, carregando as coisas que ele levava... Meu Deus! Era uma sacola cheia de livros, para os alunos usarem como referência... e quando ele montava um modelo de natureza morta? levava tudo de casa, saía “arrastando” tudo, ele não podia ver nada!”.	Prática docente em arte

Fonte: Dados da pesquisa (2024).

Com base nesta organização, iniciamos nossas análises interpretativas dos excertos narrativos pelos elementos característicos denominados de professor, artista e professor-artista, considerando que ao mencionar cada um desses termos, os participantes revelam como percebem ou como identificam profissionalmente, tanto Afrânio Pessoa, como a si próprios. Daí, a escolha destes vocábulos para compor um dos elementos característicos deste quadro.

Assim, no tocante a essas três diferentes visões, trouxemos alguns fragmentos narrativos que apresentam perspectivas distintas. A narrativa de Colorístico diz o seguinte: “aqui na universidade eu tive alguns professores muito bons, dentre eles o professor Afrânio, que eu faço questão de destacar aqui” (Colorístico). Nesta fala, é

evidente que o participante, em maior medida, percebe Afrânio como Professor. Entendemos que isto pode ser decorrente da relação de afetividade e proximidade que marcou a convivência entre Colorístico e Afrânio Pessoa na sala de aula. Em outro fragmento, o mesmo participante se refere à Afrânio como “um grande mestre” (Colorístico), o que denota grande admiração e reverência, que tanto pode ser relacionada ao professor, quanto ao artista, revelando que na percepção de Colorístico, Afrânio era visto sob os dois enfoques profissionais, porém, separadamente.

Por outro lado, a percepção de Espiralar é essencialmente diferente. Ela narrou: “existem dois Afrânios, mas eu não fiz essa divisão. Para mim, ele era o artista e o professor, aqui na sala” (Espiralar). A participante aponta para a ideia de professor-artista (Sampaio; França-Carvalho, 2022), ou seja, para ela, o professor e o artista são indissociáveis na pessoa do Afrânio.

Esta percepção de professor-artista provocou em Espiralar, mudanças significativas quanto ao seu modo de perceber a licenciatura em arte, não apenas adensando sua opção pela docência, mas abrindo outras possibilidades. Sobre isto, a participante narrou: “[...] quando fez o vestibular era para licenciatura. Eu ia ser professora! Quando eu entrei na UFPI, eu me encantei com a arte. Então, eu pensei: eu vou ser professora, mas também eu vou ser artista” (Espiralar). Essa narrativa revela que a participante percebeu pontos de convergências entre os campos da arte e da docência, que eles não são excludentes, que, ao contrário, são complementares. Afrânio pessoa era a referência de professor-artista para Espiralar e isso inspirou sua própria identificação profissional.

Outro ex-discente, Texturado, ao destacar a influência do trabalho de Afrânio Pessoa sobre aqueles que foram seus discentes, direciona o foco, exclusivamente, sobre o fazer artístico:

Tem muita gente que nega, que não tem muita influência, mas quem passou pelo Afrânio... recebeu influência. Claro que no decorrer da produção artística, todo mundo vai “tomar sua estrada”. Mas, lá na juventude, todo o mundo sofreu influência dele (Texturado)

Nesta narrativa, o participante ressalta que a influência inicial não perdurou ao longo da carreira desses novos artistas, mas abriu possibilidades para cada um construir sua própria identidade artística. Assim, Texturado expressa claramente sua percepção sobre Afrânio Pessoa e seus ex-discentes, como artistas. Incluindo a si

mesmo. Essa identificação profissional de Afrânio é ainda enfatizada em outro fragmento, quando Texturado diz já ter visto muitas obras de arte, porém, em livros, acrescentando: “a primeira obra de arte que eu vi ao vivo, foi do Afrânio” (Texturado).

Ao analisar esta narrativa, evidenciamos duas importantes decorrências: a primeira, é a inegável influência de Afrânio Pessoa, no início da carreira de todos os artistas piauienses que foram seus alunos ou que conheceram seu trabalho. A segunda, é que, apesar de ter sido discente de Afrânio Pessoa, Texturado o percebe, prioritariamente, como Artista. Além disso, o participante não tem afinidade com a docência, revelando sua identificação profissional, unicamente, como artista.

Quanto ao elemento filiação, refletimos, primeiramente sobre a fala de Espiralar, a qual aponta para as duas perspectivas: artística e docente. Esta última encontra-se marcadamente, no seguinte fragmento narrativo: “[...] eu quero passar o que eu aprendi para os meus alunos, dessa forma: eu apresento a teoria e mostro a prática. E foi isso que eu aprendi com Afrânio” (Espiralar). Apesar de conciso, o fragmento narrativo da participante evidencia seu desejo de ensinar o que aprendeu, através da articulação teoria-prática, ou seja, da prática docente em arte inspirada no professor Afrânio Pessoa. Espiralar faz questão de enfatizar sua inspiração ao dizer que foi com Afrânio que aprendeu essa metodologia de ensino.

Isso denota que a prática docente desenvolvida por Afrânio se conecta à filiação docente de Espiralar, uma vez que ela, até hoje, ainda se encontra motivada a colocar em circularidades os conhecimentos e metodologias que aprendeu com seu professor.

Contudo, Espiralar aponta, igualmente, para a relevância de Afrânio Pessoa em sua trajetória artística. Ela afirma que mudou o seu modo de perceber a arte, inspirada em Afrânio: “Ele (Afrânio) foi para mim, uma inspiração que abriu os horizontes. Eu comecei a ver a arte de outra forma” (Espiralar). Em outro trecho de sua narrativa Espiralar recorda quão grande foi esta inspiração, quando da composição da sua primeira pintura: “quando eu fiz a minha primeira pintura inspirada no Afrânio, eu vi que era aquilo ali que eu queria para minha vida” (Espiralar). A força dessa inspiração recaiu sobre a filiação artística, em especial, sobre a adesão estilística, revelada na seguinte narrativa: “eu pensei: ‘pronto, encontrei o meu estilo!’ Foi um ‘estalo’” (Espiralar).

Além da filiação quanto ao estilo artístico, podemos ainda apontar outra aproximação entre Espiralar e Afrânio Pessoa: o gosto temático pela cultura popular

piauiense, em especial, pelo patrimônio imaterial das lendas. Sobre isto, ela afirma: “Logo depois, eu pintei o “Cabeça-de-Cuia”. Então, eu li a lenda para me apropriar do tema. Eu via que as pinturas do Afrânio tinham uma história”. (Espiralar).

Nesta linha, as narrativas de Espiralar evidenciam a forte referência de Afrânio Pessoa na sua filiação, sob o duplo aspecto: artístico e docente. Daí, identificarmos que as circularidades de saberes das práticas afranianas são reverberadas nas práticas desta participante.

Considerando outro elemento característico deste território de análise, a prática docente em arte, desenvolvida por Afrânio Pessoa em sua atuação como professor do curso de Educação Artística, é relevante a perspectiva do participante Colorístico. Ele relata, admirado, sobre a metodologia de Afrânio Pessoa, de ensinar pintura e ao tempo narrar histórias vivenciadas no âmbito da vida profissional:

eu admirava muito o jeito do professor Afrânio trabalhar, porque ele adotava uma metodologia diferente, ele narrava histórias da vida dele, da vida profissional. Ele narrava em sala de aula ao mesmo tempo que ensinava as técnicas de pintura (Colorístico).

Esta maneira tão singular de ministrar suas aulas fez com que Afrânio fosse lembrado por todos os participantes da pesquisa, provavelmente, pelos vínculos que essas narrativas promoviam em seus discentes, pois, ao aliar a prática artística às suas narrativas, prendia a atenção de seus alunos e estimulava sua imaginação. Ao ouvi-las, os alunos nelas mergulham, enquanto pintavam.

Daí, associarmos a prática docente de Afrânio, com a mobilização dos saberes da ação docente, envolvendo a reinvenção do seu próprio modo de usar as técnicas, procedimentos e recursos, de forma inventiva (França-Carvalho, 2007). Colorístico aborda, tal qual Espiralar, sobre sua adoção, em relação a algumas ações da prática docente do professor Afrânio:

[...] a maneira como ele passeava na sala... eu sou muito isso. Eu acho que levei isso, inclusive, para o Ensino Fundamental e Médio. Eu ia de carteira em carteira. E agora, estou fazendo isso na aula de pintura, na UFPI. E isso me lembra, me remete ao Afrânio Castelo Branco (Colorístico).

Inferimos, então, que este fragmento narrativo, apresenta circularidades relativas à prática docente afradiana, reverberadas nas práticas de Colorístico, e, adaptadas aos diferentes níveis de ensino nos quais ele já atuou.

Ainda nesta perspectiva da prática docente em arte, destacamos os fragmentos narrativos de Afeto, uma participante que não foi discente de Afrânio, mas que o acompanhava, sistematicamente, quando ele ia para a UFPI, ministrar aulas de pintura no Curso de Educação Artística, ajudando-o a transportar os muitos materiais, do carro para a sala de aula e vice e versa. Afeto lembrou de quando aguardava Afrânio terminar a aula para voltar com ele para casa:

“[...] eu ficava assistindo as aulas, carregando as coisas que ele levava... Meu Deus! Era uma sacola cheia de livros, para os alunos usarem como referência... E quando ele montava um modelo de natureza morta? Levava tudo de casa, saía “arrastando” tudo! Ele não podia ver nada! (Afeto).

Nessa narrativa, a participante Afeto nos mostra as mobilizações que Afrânio empreendia, segundo os objetivos para determinadas aulas, ou de acordo com o estímulo que ele queria despertar nos discentes. Para Afeto, Afrânio levava os diversos objetos de sua casa, a fim de realizar sua prática docente conforme havia imaginado, partindo dos objetos reais para a estimulação da criatividade.

Além disso, devemos considerar que entre esses, ganham destaque alguns objetos marcadores da cultura popular piauiense, usados no cotidiano, como candeeiro, bule, ex-votos e outros (Dias, 2019). Entendemos assim, a importância de evocarmos o pensamento de França-Carvalho (2007) acerca da mobilização dos saberes da ação docente para caracterizar a prática docente em arte de Afrânio Pessoa. A singularidade do modelo de ensino afrâniano representa uma inovação, sobretudo para o contexto do Piauí da década de setenta, além de estimular o gosto e a valorização da cultura popular do estado.

É singular o fato de que essa temática da cultura popular, inspirou três participantes da pesquisa que foram discentes de Afrânio Pessoa, o que revela a ampla filiação artística. Porém, ao tratarmos da filiação docente, não ocorre da mesma forma. Destacamos o significativo afastamento de Texturado quanto à atuação docente. Para ele, o ensino de arte é percebido como desafiador, conforme podemos ver na seguinte narrativa: “Eu sempre achei difícil ensinar arte. Você até pode ensinar as técnicas! Mas, ensinar arte é difícil!” (Texturado). Este fragmento nos revela a opção de Texturado pela produção artística, profissão desenvolvida em tempo integral.

Em síntese, podemos dizer que, dos três ex-discentes de Afrânio Pessoa, dois deles desenvolvem a filiação artística e docente, atuando como professores-artistas, enquanto um, seguiu a filiação, exclusivamente, artística.

Os saberes docentes reverberados nas práticas de seus ex-discentes dizem respeito, prioritariamente, às metodologias afranianas de caráter inovador, articulando teoria e prática, bem como à valorização da temática popular piauiense, compreendendo o patrimônio material e imaterial, enquanto os saberes artísticos dizem respeito, especialmente, ao caráter estilístico da produção artística.

De modo geral, as narrativas revelam transbordamentos e circularidades de saberes docentes e artísticos, advindos das práticas do professor-artista Afrânio Pessoa e reverberadas nas práticas dos seus ex-discentes. Tais transbordamentos e circularidades estão apresentados nas Considerações Finais sob a ótica de nossas próprias subjetivações.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolver esta tese sobre as circularidades de saberes advindas das práticas do professor-artista Afrânio Pessoa se constituiu em grande desafio, especialmente, quando da compreensão das articulações estabelecidas entre estes saberes, originados em dois campos distintos, da arte e da docência, e, portanto, com caracteres diferentes, porém, interrelacionados no singular contexto de Afrânio Pessoa, consubstanciados nas práticas do professor-artista.

Por outro lado, este processo investigativo possibilitou prazer, satisfação e fortalecimento de afetividades, relativos à lugares, pessoas e vivências. Tudo isso, através das revisitações que a investigação promoveu, como ao ateliê de pintura, onde, outrora, estávamos na condição de discente, e, agora, como pesquisadora, tendo a oportunidade de ressignificar experiências vivenciadas naquelas aulas, sob outros olhares, mesclados entre a emoção e a compreensão interpretativa. Outras revisitações, mais abstratas, se concentraram nas memórias, reconstruídas e subjetivadas nas narrativas dos participantes da pesquisa, compartilhadas por nossas próprias lembranças.

Ressaltamos, porém, que essa implicação pessoal, não consistiu em obstáculo para o rigor técnico do processo investigativo, realizado em contínua interlocução com a literatura que embasou teórica e metodologicamente a pesquisa. Os diálogos estabelecidos permitiram aprofundamentos teóricos, ao mesmo tempo em que suscitaram alguns questionamentos, dos quais decorreram as questões norteadoras desta proposta investigativa.

A primeira delas, construída sob a ótica da formação, traz a seguinte pergunta: Como o artista Afrânio Pessoa, com formação em bacharelado, tornou-se professor-artista? Ao buscarmos respostas para esta questão, precisamos refazer suas trajetórias, para melhor visualizar os movimentos ocorridos neste processo, movimentos estes, compreendidos aqui como circularidades.

Assim, a trajetória histórica de Afrânio revela que ele, ainda enquanto criança, já possuía sensibilidade e habilidades artísticas, um gosto especial pela arte, que por sua vez, favoreceram, na fase adulta, sua decisão crucial de mudar a área de sua formação acadêmica, optando, em definitivo, pelo bacharelado em Pintura. Disto decorreu a formação do artista, alicerçada na teoria e desenvolvida na prática. Seu retorno à Teresina com a formação artística concluída, e, sua produção, ligada,

sobretudo às suas raízes culturais nordestinas e piauienses, abriram caminhos para o ingresso de Afrânio Pessoa no corpo docente da UFPI, em particular, no curso de Licenciatura em Educação Artística, o que permitiu a formação do professor, através da experiência, no exercício da prática docente.

Neste sentido, as práticas de Afrânio Pessoa, desenvolvidas simultaneamente, nesses dois diferentes campos do saber, docente e artístico, promoveram articulações entre si, de tal modo, que confluíram para a complexa constituição do professor-artista. Consideramos que estes movimentos ocorreram em circularidades, haja vista que eles se entrecruzaram, mutuamente, sem solução de continuidade.

A segunda questão norteadora diz respeito às práticas do professor-artista. Assim, interrogamos: O que caracteriza as práticas do professor-artista Afrânio Pessoa? Para respondê-la, nos valem, inicialmente, da premissa de que estas práticas conectaram as atividades da docência e da produção artística. Nesse sentido, podemos afirmar que tais práticas, no contexto das atividades de Afrânio Pessoa, se desenvolveram, essencialmente, a partir de três características, evidenciadas, igualmente, nos dois campos do saber, ou seja, na prática docente e na prática artística: inventividade, criatividade e experimentalismo.

A terceira questão norteadora foi construída sobre a ideia de circularidades de saberes: Que circularidades de saberes podem ser identificadas nas práticas do professor-artista Afrânio Pessoa? Dos estudos e reflexões desenvolvidos em torno desta questão, depreendemos que estas circularidades tiveram como ponto de partida, a inspiração que o professor, artista e amigo Henrique Cavalleiro exerceu sobre Afrânio, durante sua convivência na graduação desenvolvida na Escola Nacional de Belas Artes.

Esta inspiração ocorreu, quanto aos saberes artísticos, sobretudo no que tange aos experimentalismos e ao expressionismo, enquanto estilo histórico, adotados por Afrânio Pessoa no decurso de sua produção artística. Já, ao considerarmos os saberes da docência, especificamente, da docência em arte, três atitudes descritas como metodologias, desenvolvidas por Cavalleiro, foram identificadas nas práticas da docência afraniana. Primeiro, a articulação teoria e prática, em que imagens de pinturas de grandes mestres eram usadas como dispositivo criativo. Ou seja, os discentes eram provocados a observar as técnicas desenvolvidas nas pinturas consagradas, devendo exercitá-las em seguida, mas recriando apenas detalhes da composição, de modo que empregassem sua subjetividade. A segunda atitude de

Cavalleiro que inspirou a prática docente de Afrânio, diz respeito à interferência direta nas atividades artísticas dos discentes, como demonstração técnico-artística. E, a terceira, é relativa às aulas executadas ao ar livre, em que a paisagem local servia de inspiração para os exercícios pictóricos.

Ao compreendermos as trajetórias formativas de Afrânio Pessoa e identificarmos as circularidades de saberes presentes no contexto dessas práticas, uma inquietação surgiu acerca da possibilidade de novas circularidades, agora, possivelmente reverberadas nas práticas dos seus ex-discentes. Neste sentido, assim construímos a questão da pesquisa: Como as circularidades de saberes se manifestam nas práticas de ex-discentes do professor-artista Afrânio Pessoa? A especificidade, e, ao mesmo tempo, a complexidade dessa pergunta investigativa, exigiu que percorrêssemos os achados de cada território de análise, adotado ou criado como categorias analíticas, para que, então, pudéssemos chegar à compreensão desse fenômeno.

Inicialmente, enfatizamos que os territórios linguagens artísticas e saberes estéticos e culturais, em razão de sua abrangência, encontram-se diluídos nos demais territórios de análise, tangenciados por eles, ao mesmo tempo em que os atravessa continuamente. Ademais, identificamos circularidades de saberes, artísticos e docentes, com frequência e prevalência muito particulares, em cada território. Enfim, outra característica destas circularidades, consiste na interrelação dos saberes, emergidos com expressividade semelhante, e, de maneira simultânea, em diferentes territórios. Assim, as análises permanecem abertas a novas interpretações e a novas conexões que, por sua vez, podem provocar movimentos migratórios indefinidos dos saberes, entre os diferentes territórios. Estas interpretações estão apresentadas a seguir, de forma sintética, considerando-se cada território de análise.

Iniciando pelo território processo de criação, ressaltamos que foram identificadas circularidades relativas, exclusivamente, aos saberes artísticos, em decorrência da natureza mesma do território. Estas circularidades foram manifestadas nas práticas dos ex-discentes, através da inspiração que o professor-artista Afrânio Pessoa exerceu sobre eles, a qual concebemos como motivação para a prática artística. Deste modo, foram manifestados saberes referentes às técnicas, marcadas pela subjetividade e pelo desenvolvimento de técnicas pessoais, à semelhança do que ocorreu na produção artística de Afrânio. Além destes, outros saberes artísticos foram identificados em movimentos de circularidades no processo criativo dos ex-discentes

de Afrânio, como os experimentalismos (técnicos, materiais e estéticos); a inventividade, a inesgotabilidade e a emergência criativa.

Quanto às circularidades mobilizadas no âmbito do território de análise materialidade, os saberes referentes à textura são majoritários nas práticas dos ex-discentes de Afrânio Pessoa, manifestada tanto como elemento da linguagem visual, quanto como matéria em si, considerando-se sempre, o caráter de sua plasticidade. Assim, podemos afirmar, que estão presentes nestas circularidades, texturas visuais e táteis. Nesta última, há uma intrínseca relação com a adição de elementos não convencionais à tela, como areia, tecido ou outros objetos. Isto evidencia os experimentalismos adotados na prática artística de Afrânio Pessoa e ensinados em suas aulas. Estes saberes, então, transitam, igualmente, por outros territórios, como o processo de criação, por exemplo. Por fim, ressaltamos que estas circularidades relativas ao território materialidade, se estabelecem em processos de afinidade, de modo que, concebemos a materialidade da obra artística como um vínculo de empatia que se iniciou entre Afrânio e seu professor Cavalleiro, e, se estendeu ao longo da relação entre Afrânio e seus discentes.

O terceiro território de análise, forma-conteúdo, se constituiu em um ponto de conexão entre as narrativas orais e visuais, possibilitando uma interpretação mais ampliada acerca das circularidades de saberes, no que tange às questões formais da obra de arte, visto que as narrativas se complementaram no contexto desta pesquisa. A natureza própria do território indica que sua análise foi voltada para as práticas e saberes artísticos, assim como ocorreu em outros casos. Com base nas dimensões que serviram de referência para as análises, estabelecidas segundo os elementos da linguagem visual e segundo as temáticas abordadas nas pinturas, podemos afirmar que as circularidades foram manifestadas nas práticas dos ex-discentes de Afrânio Pessoa, com maior intensidade, a partir das seguintes adoções estilísticas: ênfases formais; forma estilizada; textura, sobretudo, tátil; cores ocres e cinzas coloridos. Quanto ao tema, prevaleceu o uso de objetos do cotidiano nordestino e piauiense, como elementos temáticos identitários das pinturas. Além destas, foram preponderantes, pinturas cujos temas remetem às lendas, à religiosidade, à festa e à cultura popular. Isto evidencia que as circularidades de saberes artísticos foram manifestadas também pela adoção de elementos da cultura popular, do patrimônio material e imaterial piauiense.

As circularidades de saberes atinentes ao território de análise patrimônio cultural estão intimamente ligadas às subjetividades do professor-Artista Afrânio Pessoa. No exercício da prática docente, esse destaque consistiu na utilização de elementos da cultura popular piauiense como dispositivo de criação artística e como inspiração temática. Já nas práticas artísticas, o destaque incide sobre as temáticas de sua produção artística, em especial, dos painéis realizados por Afrânio Pessoa em prédios públicos de Teresina, cujos temas abordam festas populares, lendas, religiosidade, e, a cultura popular, através de elementos do patrimônio material e imaterial piauienses. Essas temáticas, desenvolvidas tanto no campo artístico quanto no campo da docência, sinalizam para o adensamento e valorização das raízes culturais, para a construção de processos identitários de piauiensidade. Diante do exposto, identificamos que o professor-artista Afrânio Pessoa, na articulação de suas práticas, reúne, a um só tempo, o erudito e o popular, como marca de sua produção. Assim, as circularidades de saberes, neste território, estão manifestadas nas produções artísticas dos seus ex-discentes pela adoção destas mesmas temáticas.

O território de análise conexões transdisciplinares foi associado a apenas uma participante, a qual, não é ex-discente de Afrânio Pessoa, e sim, membro de sua família. Daí suas valiosas contribuições para a construção do perfil de Afrânio como pessoa, como artista e como professor. Enquanto pessoa, as principais marcas de Afrânio consistem na religiosidade; nos fortes vínculos familiares; na identidade nordestina, em especial, a piauiense; nos hábitos ritualísticos; e, nas viagens. Estas marcas caracterizaram intensamente toda sua vida e se interconectaram mutuamente, de modo que foram por nós concebidas como rizomas, que por seu turno, criaram entre si, significativas redes de conexões.

Entre essas redes, identificamos que o rizoma vínculos familiares se conectava às viagens realizadas por Afrânio Pessoa, sempre nas férias, com a família, em visitas à museus, espaços culturais e lugares sagrados. Daí, conexões, também, com a religiosidade e com os hábitos ritualísticos que caracterizavam suas práticas, como por exemplo: o seu costume de rezar em família, toda noite; a peculiar rotina de ir para o ateliê, diariamente, às quatorze horas, sempre sozinho, em busca da solidão para trabalhar; a aquisição de livros de arte, ilustrações, esculturas e objetos artísticos, durante as viagens.

Fato relevante sobre as conexões entre as viagens e a prática docente de Afrânio Pessoa é que muitas das aquisições eram usadas como recursos didáticos

nas aulas de Pintura. E, além disso, Afrânio narrava histórias vivenciadas nas viagens como dispositivo inspirador de criação artística durante as aulas, desencadeando laços afetivos com os seus discentes. Por outro lado, as viagens inspiravam também as histórias inventadas que Afrânio contava para sua afilhada (e filha do coração), na intimidade do cotidiano doméstico, os colocando como personagens das viagens imaginárias.

Note-se que do mesmo modo que Afrânio Pessoa utilizava as narrativas de viagens em suas aulas, as narrativas visuais de suas produções artísticas inspiravam seus discentes através das temáticas de cunho religioso ou da cultura popular, estabelecendo conexões com a religiosidade e com a identidade nordestina e piauiense. Essas temáticas eram estimuladas, dentre outras coisas, pelo uso de objetos do cotidiano da cultura popular, dentre eles os ex-votos, levado por Afrânio para a sala de aula, como dispositivo inspirador de criação artística.

Assim, a rede rizomática desenhada nesta tese, referente ao território conexões transdisciplinares, nos levou a perceber a indissociabilidade das três dimensões que compõem Afrânio – a pessoa, o artista e o professor, daí as circularidades, aqui, terem perpassado por esta tríade, a partir de uma emergência de fundamento ético relativa aos vínculos afetivos estabelecidos entre Afrânio e sua família, entre o professor e os discentes, e, entre o professor-artista e a valorização das raízes culturais piauienses.

Por fim, o último território revisitado foi o professor, artista, professor-artista. Nele, identificamos as práticas dos ex-discentes de Afrânio Pessoa, desenvolvidas sob duas perspectivas de identificação profissional, quais sejam: artista e professor-artista, sendo esta última, maioria. Assim, as circularidades de saberes foram manifestadas tanto em relação às práticas artísticas, quanto em relação à prática docente.

No que tange às circularidades de saberes relativas às práticas artísticas, todos os ex-discentes, participantes da pesquisa, apresentam filiação artística como aspecto essencial, haja vista que todos eles atuam como artistas. Quanto às circularidades de saberes docentes, a filiação é majoritária e articulada à filiação artística, daí constituírem-se em professores-artistas.

As discussões desenvolvidas em torno da questão problema nos trouxeram alguns pontos de argumentação relativos à tese que estabelecemos neste trabalho. Dentre eles, destacamos que a inventividade, a criatividade, o experimentalismo e os laços identitários piauienses que caracterizaram as práticas artísticas de Afrânio

Pessoa alimentaram, substancialmente, sua prática docente, através de práticas inovadoras e metodologias próprias de trabalho, como por exemplo as aulas ao ar livre, a montagem de naturezas-mortas com elementos da cultura popular piauiense, as narrativas de viagens como dispositivos de criatividade, bem como o incentivo à criação artística subjetiva.

Estes saberes da prática docente reverberaram como inspiração de novos saberes nas práticas artísticas. Assim, estas reflexões e argumentos corroboraram para a confirmação da tese de que, nas práticas do professor-artista Afrânio Pessoa, os saberes artísticos e docentes se articularam em processos de retroalimentação, ou seja, os saberes artísticos contribuía para a mobilização dos saberes docentes, e por sua vez, os saberes docentes, contribuía para o desenvolvimento dos saberes artísticos, de forma que eles se complementavam em um movimento de enriquecimento mútuo.

Diante destas considerações gostaríamos de patentear a importância da pessoa, do professor e do artista Afrânio, não somente para o curso de Educação Artística, mas para toda a Universidade Federal do Piauí, bem como para todo o estado, em razão do impacto que suas práticas provocaram, no campo da docência, da arte e da cultura piauiense, popular e erudita, ainda hoje reverberadas nas práticas dos artistas e professores-artistas por ele inspirados.

No que pese a relevância desta pesquisa para a academia, para a história da arte no Piauí e para a ciência, é importante ressaltar que sua abordagem e metodologia podem inspirar outras investigações de natureza similar que desejem lançar luz sobre outros professores-artistas cujos saberes são movimentados em circularidades, no âmbito da arte e de seu ensino. Ou ainda, pode constituir-se em ponto de partida para novas circularidades investigativas e maiores aprofundamentos sobre saberes e práticas do professor-artista Afrânio Pessoa.



REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. O método autobiográfico como produtor de sentidos: a invenção de si. **Revista Actualidades Pedagógicas**. n. 54/ Julio – deicembre 2009. Disponível em: <http://revistas.lasalle.edu.co/index.php/ap/article/viewFile/947/854>. Acesso em 28 set.2021.

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; PASSEGGI, Maria da Conceição. **Dimensões epistemológicas da pesquisa (auto)biográfica**: Tomo I. Natal, RN: EDUFRN; Porto Alegre: DIPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2012. (Coleção Pesquisa (Auto)Biográfica: temas transversais).

ADRIÃO NETO. **A epopéia do Jenipapo**. 2. ed. Teresina: Geração 70, 2006.

ARAÚJO, Cláudia Cybelli Rocha; SAMPAIO, Núbia Suely Canejo. O perfil da figura nordestina e seus elementos na pintura mural do Mestre Nonato Oliveira no espaço urbano de Teresina. In: INSTITUTO CAMILLO FILHO, **História da arte e da arquitetura no Piauí**. Teresina: ICF, 2005.

Arte no Brasil. São Paulo: Nova Cultural, 1982. 315 p.

SILVÉRIO DE ALMEIDA, Cleide Rita; ARONE, Mariangelica. **Autoformação, condição humana e dimensão estética**. EccoS Revista Científica, núm. 43, mayo-agosto, 2017, pp. 97-113. São Paulo, Brasil. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71552463007>. Acesso em: 29 nov.2024.

AYALA, Walmir. **Dicionário de Pintores Brasileiros**. Curitiba: UFPR, 1997.

BARATA, Mário. Contribuição ao estudo sobre as origens da arte moderna no Rio de Janeiro. In: **ARQUIVOS DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS-ARTES**. Rio de Janeiro: 1962. 121-130. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/arquivos/> Acesso em: 28 mai.2024.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. Anos oitenta e novos tempos. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil**. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Debates). BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane. Ensino da arte no Brasil: aspectos históricos e metodológicos. Rede São Paulo de Cursos de Especialização para o quadro do Magistério da SEESP Ensino Fundamental II e Ensino Médio. UNESP: São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40427/3/2ed_art_m1d2.pdf. Acesso em: 14 nov.2023

BASBAUM, Ricardo Roclaw. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BECKETT. Wendy. **História da Pintura**. São Paulo: Ática, 2006.

BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação Qualitativa em Educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Porto – Portugal: Porto Editora, 1994.

BOLÍVAR, Antonio. Dimensiones epistemológicas y metodológicas de la investigación (auto)biográfica. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; PASSEGGI, Maria da Conceição. **Dimensões epistemológicas da pesquisa (auto)biográfica**: Tomo I. Natal, RN: EDUFRN; Porto Alegre: DIPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2012. (Coleção Pesquisa (Auto)Biográfica: temas transversais).

BRAGA, Isis Fernandes. Escola Nacional de Belas Artes – turma de 1954 a 1959. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes**: revisão crítica de sua trajetória. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ: NAU Editora, 2016. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/edicoes-eba/> . Acesso em: 27 fev.2022.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRITTO, Jader de Medeiros; PALMA, Alexandre. **Escolinha de Arte no Brasil**: memória e legado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019.

BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Tradução: Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

CAMPOFIORITO, Quirino. **A Missão Artística Francesa e seus discípulos 1816 - 1840**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. (História da pintura brasileira no século XIX 2).

CARVALHO, Alisson. **Evaldo Oliveira: educação e arte de mãos dadas**. Disponível em: <https://www.geleiatotal.com.br/2021/10/12/evaldo-oliveira/>. Acesso em: 14 out.2024.

RODRIGUES, Luan. Artista piauiense é destaque em renomado concurso internacional de quadrinhos e animação no Kosovo. Disponível em: <https://www.geleiatotal.com.br/2025/01/17/artista-piauiense-e-destaque-em-renomado-concurso-internacional-de-quadrinhos-e-animacao-no-kosovo/>. Acesso em: 20 jan.2025.

CATTANI, Icleia Borsa. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 21-34.

CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes**: revisão crítica de sua trajetória. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ: NAU Editora, 2016. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/edicoes-eba/> . Acesso em: 27 fev.2022.

CLANDININ, D. Jean. CONNELLY, F. Michael. **Pesquisa narrativa**: experiências e história em pesquisa qualitativa. Tradução: Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFV. Uberlândia, MG: EDUFU, 2011.

COELHO, Pollyanna Jericó Pinto. Panorama das Artes Plásticas no Piauí. In: SANTANA, R. N. Monteiro de. (org.). **Apontamentos para a história cultural do Piauí**. Teresina: Halley, 2003.

CONNELLY, F. Michael; CLANDININ, D. Jean. Relatos de Experiencia e Investigación Narrativa. In: LARROSA, Jorge; ARNAUS, Remei; FERRER, Virgínia; LARA, Nuria Pérez de. **Déjame que te cuente**: ensayos sobre narrativa y educación. Barcelona: Laertes, S. A. de Ediciones, 1995.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000**: movimentos e meios. 3. ed. São Paulo: Alameda, 2009.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940 a 1960)**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2004.

D'ANGELLES, Katya. Lei reconhece a lenda do "Cabeça de Cuia" como patrimônio cultural. **Assembleia Legislativa do Estado do Piauí**, Teresina, 03 de out. de 2023. Seção Notícias. Disponível em: <https://www.al.pi.leg.br/institucional/noticias/lei-reconhece-a-lenda-do-cabeça-de-cuia-como-patrimonio-cultural> Acesso em: 27 ago. 2024.

D'ANGELLES, Katya. Leis aprovadas na Alepi reconhecem a força das tradições religiosas no Piauí. **Assembleia Legislativa do Estado do Piauí**, Teresina, 25 de mar. de 2024. Seção Npereiroticias. Disponível em: <https://www.al.pi.leg.br/institucional/noticias/leis-aprovadas-na-alepi-reconhecem-a-forca-das-tradicoes-religiosas-no-piaui> Acesso em: 05 ago. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUA TT ARI, Félix. **Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DIAS, Maria de Fátima Martins. **Afrânio Pessoa: quando os pincéis pintam a profissão e fazem escola**. 2014. 148 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2014. Disponível em: http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/4781/Maria_Fatima_Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf?sequence=1. Acesso em: 24 out.2022.

DIAS, Maria de Fátima Martins. **O mítico e o onírico na estética de Afrânio Pessoa e Martha Telles**. 2019. 535 f. Tese (Doutorado em História, Especialidade de História da Arte) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção a).

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Tradução: Paulo Polzonoff Jr. *et al.* Rio de Janeiro: Sextane, 2011.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução: Joice Elias Costa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FRANÇA-CARVALHO, Antonia Dalva. **A Racionalidade Pedagógica da Ação dos Formadores de Professores: um estudo sobre a epistemologia da prática docente nos cursos de licenciatura da Universidade Federal do Piauí**. 2007. 238 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo; HORTON, Myles. **O caminho se faz caminhando: conversas sobre educação e mudança social**. 6. Ed. Vozes: São Paulo, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Tradução: Flávio Paulo Meurer. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GAMBOA, Silvio Sánchez. **Pesquisa em Educação: métodos e epistemologias**. 3ª ed. Chapecó: Argos, 2018.

GATTI, Bernardete e ANDRÉ, Marli. A relevância dos métodos de pesquisa qualitativa em Educação no Brasil. In: **Metodologias da pesquisa qualitativa em educação: teoria e prática**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GODOY, A. S. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **RAE-Revista de Administração de Empresas**, [S. l.], v. 35, n. 3, p. 20–29, 1995. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/rae/article/view/38200>. Acesso em: 18 jun. 2024.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A História da Arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 9 ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

GUIMARÃES, Leda. **Narrativas visuais**: ferramentas estéticas/investigativas na experiência docente. *Educação & Linguagem*, São Paulo, v. 13, n. 22, p. 1-22, 2010. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/19085> Acesso em: 20 mai.2023.

GUINSKI, Rodrigo Stromberg ; RODAS, Janina. **Poéticas híbridas nas artes visuais**. Curitiba: InterSaberes, 2020. (Série Teoria e Prática das Artes Visuais).

H. ROCHA GALEIRA DE ARTE. **Catálogo da exposição Rouge do artista Albino realizada de 17 de novembro a 14 de janeiro de 2012**. Rio de Janeiro, 2013. 15 p. Disponível em: https://issuu.com/hrochagal/docs/albino_-_rouge_-_catalogo. Acesso em: 09 set.2024.

IABELBERG, Rosa. **Arte-educação modernista e pós-modernista**: fluxos. São Paulo: 2015. 258 p. Tese (Doutorado em Livre-Docência). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/48/tde-16082016-161014/publico/lavalbergRosaTeseLD.pdf> Acesso em: 21 dez.2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). **Patrimônio Cultural Imaterial**: para saber mais / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 3. ed. Brasília, DF: Iphan, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/cartilha_1_parasabermas_web.pdf. Acesso em: 20 dez.2023

JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin W. Entrevista Narrativa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução: Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.

KRAUSS, Rosalid. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 17, n.17, p. 128-137, 2022. (Reedição). Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402> Acesso em: 15 jan.24.

MARTINS, Mírian Celeste; PICOSQUE, Gisa; GUERRA, Maria Terezinha Telles. **Teoria e Prática do Ensino de Arte**: a língua do mundo. São Paulo: FTD, 2010. (Coleção teoria e prática).

MENDA, Mari Elizabeth; SANTOS, Vanessa Costa. 80 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

MENDES, Maria Cecília. As lendas do Piauí. In: SANTANA, R. N. Monteiro de. (org.). **Apontamentos para a história cultural do Piauí**. Teresina: Halley, 2003.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O Desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 26. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MORAES, D. L. O que é Piauiensidade. **GP1**. Teresina, 23 dez. 2012: Disponível em: <http://www.gp1.com.br/colunistas/o-que-e-piauiensidade-280919.html>. Acesso em: 09 dez.2024.

MOURA, Alexandre Pajeú; COSTA, Emiliana Rodrigues. A Síntese das artes no contexto regional do edifício da Companhia Energética do Piauí: o caso "Sinfonia da Luz". In: **13º Seminário Docomomo Brasil: arquitetura moderna brasileira. 25 anos do Docomomo Brasil. Todos os mundos, um só mundo. Anais...** Salvador, UFBA, 2019. Disponível em: <http://www.inscricoes13docomomobrasil.ufba.br/>. Acesso em: 20 jul.2023.

MUYLAERT, Camila Junqueira, SARUBBI JR, Vicente ; GALLO, Paulo Rogério. Entrevistas Narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, v. 48, n. spe2, p. 184–189, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/reeusp/a/NyXVhmXbg96xZNPWt9vQYct/?lang=pt#> Acesso em: 09 set.2023.

NÓVOA, António. **Vidas de Professores**. Tradução: Maria dos Anjos Caseiro; Manuel Figueiredo Ferreira. Porto: Porto Editora, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 24. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

NUNES, Maria Cecília Silva de Almeida. Revisitando a Cultura Popular no Piauí: marcas do passado nas manifestações presentes. In: SANTANA. R. N. Monteiro de. (org.). **Apontamentos para a História Cultural do Piauí**. Teresina: FUNDAPI, 2003.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. (2008). A pesquisa narrativa: uma introdução. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, 8 (2), 261-266. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1984-63982008000200001> Acesso em: 13 out.2023.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. (Coleção Didática)

PEREIRA, Sônia Gomes. Repensando a trajetória de 200 anos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: Revisão Historiográfica e estado da questão. In: CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes: revisão crítica de sua trajetória**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ: NAU Editora, 2016. Disponível em: <https://eba.ufrj.br/edicoes-eba/> . Acesso em: 27 fev.2022.

PERRENOUD, P. **Ensinar: agir na urgência, decidir na incerteza**. 2. ed. Tradução Claudia Schilling. Porto Alegre: Artmed, 2001.

PIAUI. Universidade Federal do Piauí. Conselho Universitário. **Resolução nº 170/08 – Aprova Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Artes Visuais/UPFI – Campus “Ministro Petrônio Portella**. Teresina, 2008.

PILLAR, Analice Dutra. A Educação do olhar no ensino de arte. In: BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **Inquietações e mudanças no ensino de arte**. São Paulo: Cortez, 2002. 71-82.

PIMENTA, Selma Garrido. Formação de professores: identidade e saberes da docência. In: PIMENTA, Selma Garrido. (Organizadora). **Saberes pedagógicos e atividade docente**. São Paulo: Cortez Editora, 1999. (p. 15 a 34).

PINEAU, Gaston. **Temporalidades na formação: rumo a novos sincronizadores**. Tradução: Lucia Pereira de Sousa. São Paulo: TRIOM, 2003.

PINHEIRO, Áurea; MOURA, Cássia. **Celebrações/Celebrations**. Teresina: Educar artes e ofícios, 2009.

PINTO, Ana Lúcia Guedes; SILVA, Leila Cristina Borges da; GOMES, Geisa Genaro. **Memórias de leitura e formação de professores**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário de Artes Plásticas do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RIZZI, Maria Christina de Souza. Caminhos Metodológicos. In: BARBOSA, Ana Mae. (Org.). **Inquietações e mudanças no ensino de arte**. São Paulo: Cortez, 2002. 63-70

SÁ FILHO, Bernardo Pereira de. Para uma História Cultural. In: SANTANA, R. N. Monteiro de. (org.). **Apontamentos para a história cultural do Piauí**. Teresina: Halley, 2003.

SAMPAIO, Núbia Suely Canejo Sampaio; FRANÇA-CARVALHO, Antonia Dalva. **Educação Cultura e Arte: conexões rizomáticas na pintura “A Dança do boi do Piauí” de Afrânio Pessoa**. Revista EPEduc - Epistemologia e Práxis Educativa. Teresina, PI, v. 05, n.01, jan-abr. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/epeduc/article/view/13514/8159> Acesso em: 14 dez.2022.

SAMPAIO, Núbia Suely Canejo; FRANÇA-CARVALHO, Antonia Dalva. Licenciatura em Artes Visuais no Piauí: movimentos e reformulações do currículo. In: **CONFAEB Maranhão: Territórios da Arte na Educação Contemporânea**. Anais... São Luís-MA, UFMA, 2023. Disponível em: www.even3.com.br/anais/confaeb2023. Acesso em: 22 jul.2024.

SAMPAIO, Núbia Suely Canejo; PEDROSA, Carla Teresa da Costa. Escolinha de Arte do Brasil: aspectos históricos e pedagógicos. In: LIMA, Maria Divina Ferreira; MOURA, Maria da Glória Carvalho (Organizadoras). **Formação de Professores e Produção do Conhecimento: Livro 1 - História da Educação**. Teresina: EDUFPI, 2021.

SAMPAIO, Núbia Suely Canejo; PEDROSA, Carla Teresa da Costa; CARVALHO, Marta Susany Moura; SOUSA, Santiago Sena. Missão Artística Francesa: circularidades de saberes estéticos e institucionalização do ensino de arte no Brasil. In: LIMA, Maria Divina Ferreira; MOURA, Maria da Glória Carvalho (Organizadoras). **Formação de Professores e Produção do Conhecimento: Livro 1 – História da Educação**. Teresina: EDUFPI, 2021.

SAMPAIO, P. Invisíveis até deixar de existir. **Oito Meia**, Teresina, 15 jan. 2019. Seção Disponível em: <https://www.oitomeia.com.br/estilo-de-vida/2019/01/15/invisiveis-ate-deixar-de-existir>. Acesso em: 24 mar. 2023.

SANDÍN ESTEBAN, Maria Paz. **Pesquisa qualitativa em educação: fundamentos e tradições**. Tradução: Miguel Cabrera. Porto Alegre: AMGH, 2010.

SCHÜTZE, Fritz. Pesquisa biográfica e entrevista narrativa. In: WELLER, Wivian; PFAFF, Nicolle. **Metodologias da pesquisa qualitativa em Educação**. (org.). 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SENA, YALA. Morre Afrânio Castelo Branco, um dos maiores artistas plásticos do Brasil. Teresina, 26 de jun. de 2017. Seção Entretenimento. Disponível em: <https://cidadeverde.com/noticias/250590/morre-afranio-castelo-branco-um-dos-maiores-artistas-plasticos-do-brasil> Acesso em: 05 de ago. de 2024.

SORDI, Mara Regina Lemes de; LUDKE, Menga. **Da Avaliação da Aprendizagem à Avaliação Institucional**: aprendizagens necessárias. Avaliação. Campinas; Sorocaba, SP, v. 14, n. 2, p. 253-266, jul. 2009.

TARDIF, Maurice. **Saberes Docentes e Formação Profissional**. Tradução: Francisco Pereira. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. **Em busca de uma identidade cultural teresinense**. In: SANTANA, R. N. Monteiro de. (org.). Apontamentos para a História Cultural do Piauí. Teresina: FUNDAPI, 2003.

WELLER, Wivian; PFAFF, Nicolle. Pesquisa qualitativa em Educação: origens e desenvolvimentos. In: WELLER, Wivian; PFAFF, Nicolle. **Metodologias da pesquisa qualitativa em Educação**. (org.). 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

XEXÉO, Pedro Martins Caldas. As Artes Visuais e a Missão Francesa no Brasil do século XIX. In: BANDEIRA, Julio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto (org.). **A Missão Francesa**. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

Referências das Figuras

Figura 1 - **Produções escultóricas do participante Texturado**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora, a partir de fotografias autorais das seguintes produções escultóricas do participante Texturado: 1A - Relevo de cerâmica (fonte de água); 1B - Relevo de cerâmica em forma orgânica (detalhe); 1C - Escultura de vulto redondo em cerâmica policromada, com temática religiosa; 1D – Escultura em fio de metal soldado, com temática religiosa.

Figura 2 - **Processo poético contendo o suporte feito de placas de cerâmica em relevo (primeiro momento) e pintura sobre o suporte (segundo momento)**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora, a partir de fotografias autorais, apresentando o processo de produção poética do participante Texturado (Pintura sobre suporte em placas de cerâmica).

Figura 3 - **Pintura produzida pelo participante Texturado com detalhes ampliados**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografia (Bia Pinho, 2024) da pintura Namoro na Praça, Técnica Mista, s/d.

Figura 4 - **Pintura produzida pelo participante Texturado com detalhes ampliados**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografia autoral da pintura Sem Título, Óleo sobre tela, 2023, do participante Texturado.

Figura 5 - **Variações de representação do corpo-cultura na produção artística de Colorístico**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir das obras Num-se-pode (5A), Um rosto para Mandu Ladino (5B), e “Sem título” (5C), capturadas em rede social do participante Colorístico. Disponível em: <https://www.facebook.com/evaldo.oli/> Acesso em: 22 jul.2023.

Figura 6 - **Desenhos do participante Colorístico com representações do corpo-máquina**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de obras do participante Colorístico capturadas em sua rede social. Disponível em: <https://www.facebook.com/evaldo.oli/> Acesso em: 22 jul.2023.

Figura 7 - **Pinturas do participante Colorístico com representações do corpo-sensualidade**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de obras do participante Colorístico capturadas em sua rede social. Disponível em: <https://www.facebook.com/evaldo.oli/> Acesso em: 22 jul.2023.

Figura 8 - **Pinturas do participante Colorístico com tema religioso**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de obras do participante Colorístico capturadas em sua rede social. Disponível em: <https://www.facebook.com/evaldo.oli/> Acesso em: 22 jul.2023.

Figura 9 - **Pinturas do participante Colorístico com o tema paisagens do Piauí**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de obras do participante Colorístico capturadas em sua rede social. Disponível em: <https://www.facebook.com/evaldo.oli/> Acesso em: 22 jul.2023.

Figura 10 - **Pintura do participante Colorístico - original e com intervenção**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de duas fotografias da pintura Sangrando, do participante Colorístico, em momentos distintos. A Figura 10A: capturada em sua rede social. Disponível em: <https://www.facebook.com/evaldo.oli/> Acesso em: 22 jul.2023. Figura 10B: Acervo particular de Colorístico.

Figura 11 – **Pinturas do participante Colorístico**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias capturadas em rede social do participante Colorístico. Disponível em: <https://www.facebook.com/evaldo.oli/> Acesso em: 22 jul.2023.

Figura 12 – **Técnicas artísticas desenvolvidas por Colorístico**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias capturadas em rede social do participante Colorístico. Disponível em: <https://www.facebook.com/evaldo.oli/> Acesso em: 22 jul.2023. (Pinturas)

Figura 13 – **Trabalhos de Colorístico desenvolvidos em processos de criação híbridos**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias do acervo particular do participante Colorístico (Poéticas).

Figura 14 – **Cartazes produzidos a partir de pinturas da participante Espiral**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de imagens digitalizadas de portfólio profissional do acervo particular de Espiral (Cartazes).

Figura 15 – **Detalhes de cartazes produzidos a partir de pinturas da participante Espiral**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de imagens digitalizadas de portfólio profissional (Detalhe) do acervo particular de Espiral (Cartazes).

Figura 16 – **Pinturas com temática religiosa da participante Espiral**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de Pinturas do cerço pessoal da participante Espiral.

Figura 17 – **Pinturas da participante Espiral com temática de paisagem**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias autorais de pinturas produzidas pela participante Espiral.

Figura 18 – **Pintura da participante Espiral - Frida, gênero retrato, acrílica sobre tela**. Fonte: Acervo pessoal da participante Espiral.

Figura 19 – **Pinturas da participante Espiralar, com temática sobre o carnaval.** Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de pinturas do acervo pessoal da participante Espiralar.

Figura 20 – **Detalhes de pinturas da participante Espiralar, com temática sobre o carnaval.** Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de pinturas (detalhe) do acervo pessoal da participante Espiralar.

Figura 21 - **Pinturas da participante Espiralar com tema lendas.** Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de imagens digitalizadas de portfólio profissional do acervo particular de Espiralar (Pintura).

Figura 22 - **Perfil dos Participantes da Pesquisa - Categoria I - Ex-discentes.** Fonte: Elaborado pela pesquisadora, 2024.

Figura 23 – **Perfil da participante da pesquisa - categoria II – família.** Fonte: Elaborado pela pesquisadora, 2024.

Figura 24 - **Ambientação das entrevistas narrativas.** Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir fotografias autorais, 2024.

Figura 25 - **Garrafas personalizadas entregues aos participantes da pesquisa após a realização das entrevistas narrativas.** Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora, 2024.

Figura 26 - **Painel A Dança do boi do Piauí, de Afrânio Pessoa, 1973 (narrativa visual).** Fonte: Manoel Eduardo de Sousa Filho (Superintendência de Comunicação da UFPI).

Figura 27 - **Pintura do participante Texturado. Sem Título, 2024 (narrativa visual).** Fonte: Elaborado pela pesquisadora, 2024.

Figura 28 - **Pintura do participante Colorístico. O povo na batalha do Jenipapo, 2023 (narrativa visual).** Fonte: Acervo pessoal do participante Colorístico.

Figura 29 - **Pintura da participante Espiralar. Num-se-Pode, 2003 (narrativa visual).** Acervo pessoal da participante Espiralar.

Figura 30 - **Sala 452 (ateliê de pintura) - lócus das entrevistas narrativas.** Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias autorais, 2024.

Figura 31 - **Modelos escultóricos para estudo de desenho e pintura.** Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias autorais, 2024.

Figura 32 - **Territórios de análise das narrativas orais.** Fonte: Dados da pesquisa, 2024.

Figura 33 - **Processo de triangulação.** Fonte: Dados da pesquisa, 2024.

Figura 34 - **Círculo hermenêutico do percurso analítico das narrativas orais.** Fonte: Dados da pesquisa, 2024.

Figura 35 - **Dimensões das narrativas visuais associadas aos territórios de análise.** Fonte: Dados da pesquisa, 2024.

Figura 36 - **Círculo hermenêutico do percurso analítico das narrativas visuais.** Fonte: Dados da pesquisa, 2024.

Figura 37 - **Momentos da pesquisa.** Fonte: Dados da pesquisa, 2024.

Figura 38 - DIAS, Maria de Fátima Martins. O mítico e o onírico na estética de Afrânio Pessoa e Martha Telles. 2019. 535 f. Tese (Doutorado em História, Especialidade de História da Arte) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019. **Painel Sinfonia de luz, 1973-1974**, p. 230 (Pintura).

Figura 39 - DIAS, Maria de Fátima Martins. O mítico e o onírico na estética de Afrânio Pessoa e Martha Telles. 2019. 535 f. Tese (Doutorado em História, Especialidade de História da Arte) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019. **Painel Vôo dos pássaros, 1975**, p. 263 (Pintura).

Figura 40 - DIAS, Maria de Fátima Martins. O mítico e o onírico na estética de Afrânio Pessoa e Martha Telles. 2019. 535 f. Tese (Doutorado em História, Especialidade de História da Arte) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019. **Afrânio Pessoa pintando o painel Navio gaiola, em 1985**, p. 274 (Fotografia).

Figura 41 – **Síntese cartográfica da trajetória formativa de Afrânio Pessoa: Constituição do artista.** Elaborado pela pesquisadora, 2024.

Figura 42 - **Síntese cartográfica da trajetória formativa de Afrânio Pessoa: Constituição do professor e do professor-artista.** Elaborado pela pesquisadora, 2024.

Figura 43 - DIAS, Maria de Fátima Martins. O mítico e o onírico na estética de Afrânio Pessoa e Martha Telles. 2019. 535 f. Tese (Doutorado em História, Especialidade de História da Arte) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019. **Desenho a lápis de cor realizado por Afrânio Pessoa em 1942**, p. 279 (Desenho).

Figura 44 - **Presépio natalino produzido por Afrânio Pessoa em 1998, em seu ateliê.** Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografia. Fonte: DIAS, Maria de Fátima Martins. O mítico e o onírico na estética de Afrânio Pessoa e Martha Telles. 2019. 535 f. Tese (Doutorado em História, Especialidade de História da Arte) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019 (Anexo 3.1).

Figura 45 - **Pinturas de Afrânio Pessoa.** Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias diversas: Figuras 45A, 45B, 45D - Acervo pessoal da participante Afeto; Figura 45C - DIAS, Maria de Fátima Martins. O mítico e o onírico na estética de Afrânio Pessoa e Martha Telles. 2019. 535 f. Tese (Doutorado em História, Especialidade de História da Arte) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019. Afrânio Pessoa, São Francisco de Assis, 2006, 110x130cm, óleo s/ tela, Casal Álvaro Mota, Liana Mota, p. 357 (Pintura).

Figura 46 - **Detalhes da pintura Cabeça de cuia, de Afrânio Pessoa, no painel da CEPISA.** Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografia do acervo pessoal da participante Afeto.

Figura 47 - **Detalhes da pintura Nossa Senhora do Carmo, de Afrânio Pessoa, 2002.** Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografia do acervo pessoal da participante Afeto.

Figura 48 - **Detalhes da pintura Mulher no espelho, de Afrânio Pessoa, 2002.** Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografia do acervo pessoal da participante Afeto.

Figura 49 - **Professor Afrânio Pessoa ministrando aula de Pintura ao ar livre (no estacionamento do CCE/UFPI).** Fonte: Acervo particular da participante Afeto.

Figura 50 - DIAS, Maria de Fátima Martins. O mítico e o onírico na estética de Afrânio Pessoa e Martha Telles. 2019. 535 f. Tese (Doutorado em História, Especialidade de

História da Arte) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019. **Professor Afrânio Pessoa ao lado de uma aluna, no ateliê do Departamento de Artes/UFPI, demonstrando técnica de pintura**, p. 116 (Fotografia).

Figura 51 - DIAS, Maria de Fátima Martins. O mítico e o onírico na estética de Afrânio Pessoa e Martha Telles. 2019. 535 f. Tese (Doutorado em História, Especialidade de História da Arte) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019, p. 462 (51A). **Afrânio Pessoa nos ambientes de trabalho do professor-artista – sala de aula e em seu ateliê**. (51B): Acervo particular de Conceição Carvalho.

Figura 52 - **Narrativas visuais (pinturas) analisadas no território forma-conteúdo**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de pinturas dos participantes da pesquisa. 52A – Colorístico; 52B – Espiralar; 52C – Texturado; 52D - Manoel Eduardo de Sousa Filho (Superintendência de Comunicação da UFPI).

Figura 53 - **Recortes da dimensão linha nas narrativas visuais**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de pinturas dos participantes da pesquisa (Detalhes). 52A – Colorístico; 52B – Espiralar; 52C – Texturado; 52D - Manoel Eduardo de Sousa Filho (Superintendência de Comunicação da UFPI).

Figura 54 - **Recortes da dimensão forma nas narrativas visuais**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de pinturas dos participantes da pesquisa (Detalhes). 52A – Colorístico; 52B – Espiralar; 52C – Texturado; 52D - Manoel Eduardo de Sousa Filho (Superintendência de Comunicação da UFPI).

Figura 55 - **Recortes da dimensão textura nas narrativas visuais**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de pinturas dos participantes da pesquisa (Detalhes). 52A – Colorístico; 52B – Espiralar; 52C – Texturado; 52D - Manoel Eduardo de Sousa Filho (Superintendência de Comunicação da UFPI).

Figura 56 - **Recortes da dimensão cor nas narrativas visuais**. Fonte: Prancha elaborada pela pesquisadora a partir de fotografias de pinturas dos participantes da pesquisa (Detalhes). 52A – Colorístico; 52B – Espiralar; 52C – Texturado; 52D - Manoel Eduardo de Sousa Filho (Superintendência de Comunicação da UFPI).

Figura 57 - **Cartaz produzido a partir de pintura do participante Colorístico**. Fonte: Acervo particular do participante Colorístico, 2014.

Figura 58 - **Cartaz produzido a partir de pinturas da participante Espiralar**. Fonte: Acervo Particular da participante Espiralar, 2003.



APÊNDICES

Apêndice A - Instrumento de coleta de dados: questão geradora da entrevista narrativa da categoria I – ex-discentes.

Fale sobre sua trajetória profissional, considerando o processo formativo e os diversos percursos trilhados até aqui. Pontue os momentos, acontecimentos e pessoas que inspiraram sua construção como professor(a) e/ou como artista.

Apêndice B - Instrumento de coleta de dados: questão geradora da entrevista narrativa da categoria II – família.

Fale sobre suas experiências compartilhadas com Afrânio Pessoa. Considere os impactos dessas vivências em sua vida e reflita sobre “quem foi Afrânio Pessoa para você”. Conte situações do cotidiano (em casa, no ateliê ou nos lugares que vocês costumavam frequentar), sua rotina, as coisas que ele mais gostava ou que não gostava de jeito nenhum. Relate características pessoais e profissionais (como professor e artista) que constituem as principais marcas de Afrânio para você. Narre momentos, eventos e acontecimentos vivenciados com Afrânio que trazem memórias afetivas das coisas que vocês mais gostavam de fazer juntos.



ANEXOS

Anexo B – Cartaz da Exposição Corpo Híbrido Digital, 2014.

Figura 57 - Cartaz produzido a partir de pintura do participante Colorístico



Fonte: Acervo particular do participante Colorístico (2014).

Anexo B – Cartaz do X Salão de Artes Plásticas de Teresina- 2003.

Figura 58 - Cartaz produzido a partir de pinturas da participante Espiralar



Fonte: Acervo Particular da participante Espiralar (2003).



Dança do boi do Piauí, 1973 – Afrânio Pessoa



Fonte: Manoel Eduardo de Sousa Filho (Superintendência de Comunicação da UFPI) (2024)