

Painéis históricos do Cetep da Bacia do Paramirim: um lugar de memória e materialização de pressupostos da Educação Profissional e Tecnológica

Historical panels of the Cetep da Bacia do Paramirim: a place of memory and materialization of the premises of Professional and Technological Education

Recebido: 02/05/2023 | **Revisado:** 26/06/2023 | **Aceito:** 27/06/2023 | **Publicado:** 13/12/2024

Alan José Alcântara de Figueiredo
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5960-8035>
Universidade do Estado da Bahia
Email: alanjosaf@yahoo.com.br

Célia Tanajura Machado
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9015-2726>
Universidade do Estado da Bahia
Email: cmachado@uneb.br

Como citar: FIGUEIREDO, A. J. A.; MACHADO, C. T. Painéis históricos do Cetep da Bacia do Paramirim: um lugar de memória e materialização de pressupostos da Educação Profissional e Tecnológica. *Revista Brasileira da Educação Profissional e Tecnológica*, [S.l.], v. 02, n. 24, p.1-11 e15422, dez. 2024. ISSN 2447-1801. Disponível em: <Endereço eletrônico>.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumo

Este artigo se propõe analisar três painéis históricos construídos em mosaico, expostos na alameda de entrada do Cetep da Bacia do Paramirim, em Macaúbas, Bahia. Os painéis foram construídos de forma coletiva e interdisciplinar por estudantes dos cursos técnicos em Edificações e em Meio Ambiente, no ano letivo de 2012, e se apresentam como modelo de ação pedagógica desenvolvida segundo os pressupostos da Educação Profissional de nível médio, assumindo o trabalho como princípio educativo e a pesquisa/ intervenção social como princípio pedagógico. Na condução do estudo, realizou-se a pesquisa bibliográfica e documental como estratégia para produção de dados e a perspectiva autobiográfica para sua análise. O estudo possibilita a classificação dos painéis como lugares monumentais de memória.

Palavras-chave: Memória; Muralismo; Arte pública; Cetep da Bacia do Paramirim.

Abstract

This article aims to analyze three panels built in mosaic, exposed in the entrance hall of the Cetep da Bacia do Paramirim in Macaúbas, Bahia. The panels were built in a collective and interdisciplinary way by students of the Technical Courses in Buildings and Environment in the school year 2012. They were carried out as a pedagogical action model developed according to the assumptions of Middle-Level Professional Education that assume the work as an educational principle and the research/social intervention as a pedagogical principle. In conducting the study, the bibliographic and documental research was realized as a strategy for data production and the autobiographical perspective for its analysis. The study enables the classification of the panels as monumental places of memory.

Keywords: Memory; Muralism; Public art; Cetep da Bacia do Paramirim.

1 INTRODUÇÃO

Quem adentra o Centro Territorial de Educação Profissional da Bacia do Paramirim – Cetep/BP –, em Macaúbas – Bahia, sente-se envolvido por um conjunto iconográfico constituído por três painéis em mosaico de valor histórico para a comunidade escolar, bem como para a comunidade de entorno (Figura 1). Os painéis foram construídos, no ano de 2012, coletivamente, com destaque para os estudantes dos cursos técnicos em Edificações e em Meio Ambiente – então ofertados pelo Centro – com a predominância de refugo de revestimentos. O projeto de construção desses painéis fez parte de um trabalho desenvolvido pela direção com o apoio da comunidade docente, o qual visava ao desenvolvimento de um processo de “amorização”¹ pelo espaço escolar. Partiu-se do princípio de que um espaço bonito criaria nos estudantes um compromisso de cuidar da rede física de sua escola, mantendo-se um ambiente agradável como resultado de um esforço coletivo.

Figura 1: Painéis vistos da entrada do Cetep da Bacia do Paramirim



Fonte: arquivo do autor.

¹ A ideia era que os estudantes passassem a amar a escola como algo seu e, em consequência, cuidassem de seu patrimônio e se orgulhassem de pertencerem à entidade.

O Cetep da Bacia do Paramirim foi implantado, em 1960, como Ginásio Estadual de Macaúbas em prédio cedido pela Prefeitura Municipal. Em 1971, a instituição mudou-se para sua sede definitiva, já intitulada Colégio Estadual Aloysio Short – CEAS – oferecendo o antigo Curso Normal, depois Magistério. Por mais de duas décadas, foi o centro regional de formação de professores primários, o que permitiu a expansão das redes municipais de ensino para uma região que ultrapassa o atual Território de Identidade da Bacia do Paramirim. Há, portanto, uma longa história de serviços prestados à educação regional que o coletivo docente compreendeu que precisava ser valorizado e ressignificado, com a melhoria dos espaços físicos de uso da comunidade escolar. Além dos painéis – objeto deste artigo – outros projetos foram desenvolvidos em anos consecutivos que visaram à percepção da escola pelas atuais gerações, uma vez que a maioria do corpo docente passou pela própria instituição em sua formação básica. Tudo num espaço escolar fala (HERNÁNDEZ DÍAZ, 2002) e buscou-se potencializar essa realidade, trazendo para os estudantes do presente a memória da escola presente nos diversos espaços físicos que a constituem.

A produção de dados, que deu suporte à escrita deste artigo, desenvolveu-se a partir da pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e resgate de alguns elementos da memória do autor, que participou de todo o processo de planejamento dos painéis. Para os limites deste texto buscar-se-á tecer algumas considerações sobre memória e, na sequência do estudo, também de forma concisa, conceituar a arte pública e a muralística e pôr em relevo seu papel na conservação da memória. Finalmente, será feita uma descrição dos três painéis históricos e uma breve avaliação do alcance dos objetivos propostos em sua confecção, uma década atrás.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE MEMÓRIA

Partindo-se da distinção que Nora (1993) traça entre memória e história, de forma concisa, pode-se concluir que a memória é viva e a história é reconstrução do passado, com critérios e métodos científicos próprios para seu campo de estudo. A memória, portanto, é algo que está presente na vida cotidiana de uma determinada comunidade, livre de apurações de veracidade plena, de medidas temporais ou espaciais exatas. Ela é “susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” (NORA, 1993, p. 9), de acordo com projetos políticos ou sociais, interesse de algum grupo ou ainda de alguém que, “numa decisão solitária [...] decidiu dela se encarregar” (NORA, 1993, p. 18).

Nessa mesma linha, Fontoura (2016) afirma que “memórias podem ser valorizadas, criadas, esquecidas e também disputadas” (FONTOURA, 2016, p. 177). A criação de um feriado nacional para fazer memória do martírio de Tiradentes exemplifica bem como a memória pode ser manipulada visando a um determinado fim. José Joaquim da Silva Xavier, o Tiradentes, foi o único participante da Inconfidência Mineira (1789) a receber a pena capital. Entretanto, com a República (1889), sua imagem foi reabilitada, passando de proscrito pela Coroa Portuguesa a herói brasileiro, por ser ele o membro do panteão nacional que reunia em si todas as correntes políticas e sociais da incipiente República. Segundo Carvalho (1990), a figura de Tiradentes “calava profundamente no sentimento popular, marcado pela religiosidade cristã” (CARVALHO, 1990, p. 68). Por isso, Pollak (1989) prefere o

conceito de memória enquadrada, tema que desenvolve a partir das ideias de Henry Rousso. Para ele, a memória é “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar” (POLLAK, 1989, p. 9). Nessa operação coletiva, diversos agentes são envolvidos a serviço da manutenção da coesão interna de grupos de finalidades e tamanhos diversos. Essa ação coletiva corresponde ao enquadramento da memória, respeitando-se os limites que o justifiquem. Daí Henry Rousso prefira o termo “memória enquadrada” a “memória coletiva”, pois esse leva a crer que a memória seria pura e espontânea, sem agentes delimitadores.

Isto posto, pode-se questionar a validade e a importância da memória visto que ela é manipulável. Pollak (1989) afirma que “A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade.” (POLLAK, 1989, p. 9). De outra forma, Kotre (1997) alerta que “Nós, seres humanos, precisamos ficar em contato com a realidade do passado a fim de sobrevivermos.” (KOTRE, 1997, p. 121), enquanto Le Goff (1994), por sua vez, destaca o papel da memória para a constituição da identidade tanto individual quanto coletiva, “cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (LE GOFF, 1994, p. 476). Portanto, é inegável a importância da memória para a coesão social em maior ou menor escala.

Nora (1993) afirma que “o que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar”. (NORA, 1993, p. 15). Por isso, ele destaca a importância dos lugares de memória, os quais “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas”. (NORA, 1993, p. 13). Para efeito didático, cumpre fazer uma referência à classificação dos lugares de memória traçada por Pierre Nora:

Lugares topográficos, como os arquivos, as bibliotecas e os museus; lugares monumentais como os cemitérios e as arquiteturas; lugares simbólicos como as comemorações, as peregrinações, os aniversários ou os emblemas; lugares funcionais como os manuais, as autobiografias ou associações. (NORA *apud* LE GOFF, 1994, p. 473).

Esses conceitos evidenciam a importância da memória para a manutenção ou surgimento de sentimento de pertencimento a um grupo social, oferecendo-lhe subsídios para que o passado fortaleça as relações do presente e forneça pistas para se pensar o futuro. Cumpre destacar o papel da arte no processo de enquadramento da memória, em especial, a arte pública, objeto das considerações da próxima seção.

3 A ARTE PÚBLICA A SERVIÇO DA MEMÓRIA

A arte é um dos atributos mais característicos da espécie humana. Por meio dela, o artista consegue criar formas de comunicação mais aprimoradas que a linguagem denotativa habitual. A arte subverte o uso da palavra, dá sentido a cores e

formas, explora os sons compondo sequências agradáveis e criando harmonias. A arte, enfim, torna a vida mais leve, mais agradável, mais bonita.

Infelizmente, porém, a arte tende a ficar fechada em museus, coleções particulares ou bibliotecas. A arte pública vai na contramão dessa lógica excludente, pois, segundo Rocha *et al.* (2016), ela “pode ser compreendida inicialmente como qualquer **monumento** ou obra artística que ocupa o espaço público e possui livre acesso para a população.” (ROCHA *et al.*, 2016, p. 204). Nos grandes centros é mais comum a presença de estátuas e obeliscos nas praças públicas, como lugares de memória organizados, geralmente, pelo poder público; já nas cidades do interior é mais raro que as autoridades tenham a preocupação em construir lugares específicos para o cultivo da memória.

O muralismo é uma das possibilidades de arte pública bastante praticada desde a Antiguidade, a exemplo da arte minoica, que floresceu na ilha de Creta por volta de dois séculos antes de Cristo, considerada uma evolução da arte rupestre (FEIST, 2005). Na América Latina, o muralismo alcançou grande desenvolvimento, na primeira metade do século XX, na divulgação de ideologias, em projetos nacionalistas. O muralismo mexicano “pode ser compreendido nas relações estabelecidas entre arte e política, estando associado às modificações políticas ocorridas na Revolução Mexicana em 1910” (ROCHA *et al.*, 2016, p. 205). A permanência de Porfírio Díaz no poder por mais de três décadas motivou a Revolução, quando o povo reivindicava acesso à terra e melhores condições de trabalho, especialmente para os camponeses e descendentes indígenas. Os artistas mexicanos defendiam uma arte com características próprias, acessíveis ao povo, por isso, os muros e paredes tornaram-se suporte para grandes painéis que fossem capazes de motivar e unir o povo em torno das ideias de valorização e respeito ao povo mexicano. No movimento muralista mexicano, destacam-se Diego Rivera, José Orozco e David Siqueiros. O ideal do trio era: “Pintemos os muros das ruas e as paredes dos edifícios públicos, dos sindicatos, de todos os cantos onde se reúne gente que trabalha” (ALENCAR). Podem-se estabelecer duas características principais do muralismo mexicano a partir dessas informações: a ideia de arte coletiva tanto no fazer quanto no fruir e o apelo político-social alcançado pela temática do enaltecimento do passado pré-colombiano e de denúncia da violência provocada pelos colonizadores (ROCHA *et al.*, 2016).

No mesmo período (1937 – 1943), no Brasil, Candido Portinari produziu doze murais usando a técnica do afresco, no edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, atualmente Palácio Gustavo Capanema. Os murais compõem a série “Ciclos econômicos do Brasil”, sob encomenda do governo ditatorial de Getúlio Vargas. O trabalho dava corpo ao projeto do governo federal de promover o sentimento de identidade nacional por meio da valorização das raízes culturais brasileiras. Na série há pouco referida, “o artista criou uma imagem para o povo brasileiro, representando-o com o físico robusto e disposição heroica para o trabalho” (MEIRA; PRESTO; SOTER, 2016, p. 170). Carvalho (1990) comenta que a manipulação do imaginário popular é essencial para a legitimação de qualquer regime político e a arte é um dos principais elementos nesse processo que visa a atingir não somente a cabeça, mas também o coração.

Antonio Castillo Gómez dedica a quinta parte de seu livro *Grafias no Cotidiano* ao muro, como suporte da expressão e da vontade comunicativa do ser humano desde, pelo menos, o século XVI. Assim, afirma, textualmente, que “não há momentos da história no qual as paredes não tenham sido utilizadas (e subvertidas) pelo livre

prazer de escrever.” (CASTILLO GÓMEZ, 2021, p. 420). Em seu bem fundamentado estudo, ele faz separação entre os murais oficiais e os murais espontâneos, os quais “põem sobre o tapete da história os chamados usos impróprios de escrever, o *scrivere criminale*.” (CASTILLO GÓMEZ, 2021, p. 418). Castillo Gómez (2021) distingue ainda duas vias da escrita mural, como sejam o grafite europeu, eminentemente verbal, e o grafite estadunidense mais icônico.

Os argumentos desta seção possibilitam a percepção do alcance das escrituras murais, sejam em espaço aberto ou mais restrito, seja de iniciativa oficial ou popular. O muralismo sempre alcançará um número maior de pessoas, sendo ideal para se divulgar uma mensagem, uma ideologia ou mesmo a arte pela arte. Este item 3 e o 2-deram suporte básico para um rápido passeio com um olhar aguçado pela alameda central de acesso ao CETEP da Bacia do Paramirim, com seus três painéis memorialísticos, que adiante serão descritos e comentados.

4 ICONOGRAFIA FUNDANTE DA HISTÓRIA LOCAL

Torna-se oportuno retomar Hernández Díaz (2002) que assim inicia seu artigo sobre etnografia escolar: “Las piedras y edificios escolares hablan; también los patios y lugares de encuentro del entorno escolar nos quieren decir algo, en el pasado y en el presente.” (HERNÁNDEZ DÍAZ, 2002, p. 225). A tônica do texto é a motivação para valorização de todo o conjunto físico e humano da escola como objeto de estudo em sua individualidade, pois não existem duas instituições escolares que sejam ou se percebam da mesma forma. Ele sugere ainda que “Si nos determos en los objetos escolares percibimos que cada objeto puede ser desmontado, destripado y analizado desde muchas perspectivas” (HERNÁNDEZ DÍAZ, 2002, p. 232). Aqui, chega-se ao cerne deste artigo que se propõe a descrever e analisar os três painéis em mosaico construídos nas paredes externas de salas de aulas, voltadas para a alameda de acesso principal ao conjunto de pavilhões do CETEP da Bacia do Paramirim, em Macaúbas – Bahia.

Como já sinalizado na introdução deste artigo, os painéis aqui estudados fazem parte de um projeto maior, plurianual, para desenvolver nos estudantes a admiração, a fruição, a “amorização”, enfim, pelo espaço escolar. Dessa forma, constituiu-se uma estratégia para conservação do espaço físico da escola, como resultado da colaboração de todos os integrantes da comunidade escolar. Dessa forma, evidenciou-se o protagonismo dos estudantes da Educação Profissional e Tecnológica, cuja modalidade assume o trabalho como princípio educativo e a intervenção social como princípio pedagógico. Silva e Silva (2018) ensinam que a intervenção social ocorre quando “o aluno vivencia e atua em várias situações sociais, para compreender a dimensão social de sua profissão e ainda dá um retorno a sua comunidade, conjuntamente com a instituição escolar.” (SILVA; SILVA, 2018, p. 69). No projeto de construção dos painéis, objeto deste artigo, a escola foi além da interdisciplinaridade, pois o trabalho foi executado envolvendo dois cursos, de maneira que os estudantes do curso técnico em Edificações puderam praticar as técnicas de revestimento de paredes e os estudantes de Meio Ambiente tiveram a possibilidade de ressignificar/reutilizar materiais destinados ao lixo, tornando o ambiente escolar mais belo e, portanto, mais atrativo. Dessa forma, a intervenção devolveu à comunidade escolar e do entorno três obras de arte, que são: “A Invasão

da Vila de Macahubas – 1878”, “Instalação do Ginásio Estadual de Macaúbas – 1960” e “A Origem de Macaúbas”.

A definição da técnica, do motivo, dos artistas a serem convidados para os projetos, da execução do trabalho foi objeto de conversas em reuniões de Atividade Complementar – então coordenadas pela professora Perpétua Bastos, Vice-Diretora Técnico-Pedagógica –, nos intervalos e nos corredores da escola; assim a ideia foi tomando corpo. Pensou-se em pintura, mas ponderou-se o desgaste rápido; optou-se pelo mosaico. Pensou-se em temas florais ou paisagísticos; optou-se por cenas históricas, o que transformou o ambiente em espaço monumental de memória. O trabalho foi atribuído aos estudantes dos cursos técnicos em Edificações e em Meio Ambiente por serem os mais afins com o projeto a ser executado, em grande parte com reaproveitamento de restos de pisos e azulejos descartados como sobras ou retalhos ou, ainda, retirados em reformas domiciliares. O artista plástico Eduardo Cambuí Júnior colaborou decisivamente nas diversas etapas do trabalho; ele trabalhava como técnico da sala de videoconferência do Território, então instalada nas dependências do Cetep, e pôde participar diuturnamente do planejamento e da execução dos painéis. Os estudantes foram acompanhados pelo professor de Artes Teotônio Ferreira e contaram também com o apoio técnico do vigilante Lourivaldo Malheiro (BAHIA, 2005).

Após essas definições, foram convidados três artistas plásticos da cidade para elaborarem seus projetos. A Eduardo Cambuí coube o conflito armado na Praça da Matriz de Macaúbas entre liberais e conservadores no ano de 1878. Esse conflito repercutiu na Corte, motivando uma crônica de Machado de Assis, publicada n’ *O Cruzeiro*, edição de 18 de agosto de 1878 (1953). A Helbert Santana Figueiredo, que adota o nome artístico de Ameba, coube a instalação do Ginásio Estadual de Macaúbas e, finalmente, coube a Aldo Ramos Nunes de Sousa o encontro entre os primeiros colonizadores com os indígenas, do qual teria originado o macaubense, provavelmente no século XVII. A ordem estabelecida acima parte da disposição dos painéis na visão de quem entra no espaço escolar.

Penn (2003) observa que “a imagem é sempre polissêmica ou ambígua. É por isso que a maioria das imagens está acompanhada de algum tipo de texto: o texto tira a ambiguidade da imagem.” (PENN, 2003, p. 322). Sob outra perspectiva, Castillo Gómez (2021), ao comentar sobre as escritas monumentais na Espanha do século XVI, cita a fachada do mercado de Granada, construído a mando de Carlos I, a qual “comporta um programa iconográfico que culmina o longo friso superior, onde se narra – em imagens completadas com textos explicativos – sua coroação em Bolonha (1530), em uma versão bastante fiel às estampas de Nikolas Hogenberg.” (CASTILLO GÓMEZ, 2021, p. 318). Nos painéis do CETEP-BP, uniformemente, encontram-se estes textos auxiliares: o título da obra foi colocado no canto superior, à direita; a autoria, no canto inferior, também à direita; os cursos que executaram a obra e o ano – 2012 – à esquerda da parte inferior. Os títulos oferecem pistas para a leitura das imagens; os outros dados servem também para a memória dos próprios painéis.

A relação da imagem com a palavra, no caso dos painéis em análise, prende-se também aos textos motivadores. O painel “Invasão da Vila de Macahubas – 1878” ancora-se na obra *O Capitão que desafiou o Império* (2009), de Alan José Alcântara de Figueiredo. O painel “Instalação do Ginásio Estadual de Macaúbas – 1960” toma por base a ata correspondente ao ato, conservada nos arquivos da escola.

Finalmente, “A origem de Macaúbas” é uma leitura da crônica literária inserida no romance *A Caminho da Colina* (2004), de Antônio Chaves.

Seguindo as orientações de Penn (2003) para a análise semiótica de imagem parada, será feita uma divisão sintagmática das cenas retratadas nos painéis a fim de se chegar ao conjunto de informações possíveis, dentro do limite imposto por este gênero textual, pois segundo ela, “na linguagem escrita, como na falada, os signos aparecem sequencialmente. Nas imagens, contudo, os signos estão presentes simultaneamente. Suas relações sintagmáticas são espaciais e não temporais.” (PENN, 2003, p. 32).

O perímetro frontal do espaço ocupado pelo CETEP-BP descreve um ângulo obtuso, cujo vértice coincide com uma das colunas de sustentação do portão principal da escola. Essa feliz situação encaminha o chegante ao primeiro painel. A perspectiva do quadro dá a ideia de que é uma continuidade do aclave inicial da alameda e que poder-se-á penetrar no painel. A cena é rica em pormenores que retratam o momento em que o Capitão Porfírio Brandão, delegado conservador apeado do cargo pela ascensão liberal no governo central, chega à praça principal da “Villa de Macahubas”, em 23 de março de 1878, acompanhado por um séquito de jagunços descalços e com as calças arregaçadas. O trajeto que esses homens deveriam percorrer para chegar à residência urbana do chefe, na parte oeste da praça, passava pelo casario da parte norte, onde moravam seus inimigos políticos.

Uma linha vertical principal divide a parte inferior do painel, destacada pelo calçamento de pedras, próximo ao casario norte. Do lado direito estão os contendores; do lado esquerdo os que fogem do tiroteio e o vigário apaziguador. Conforme os pormenores apresentados na obra escrita que serviu de base para o artista plástico, há pessoas nas janelas, alguém que chega à porta da casa e, na rua, o grupo armado. Nesse momento do confronto, foram feridos o médico da vila, doutor José Bernardino Leão que fora nomeado delegado pela nova posição política, e um filho do chefe invasor. O médico é simbolizado pela roupa branca e os ferimentos são indicados pelo uso de revestimento vermelho. No sintagma à esquerda, vemos a igreja da vila e o mercado público. Nesse segmento encontramos um elemento conotativo: acima do padre, que avança empunhando um crucifixo, há um anjinho aí colocado por duas razões: à chegada do grupo do ex-delegado na praça, o sacerdote celebrava exéquias de uma criança e, pelo papel conciliador desempenhado pelo vigário, que era amigo do Capitão Porfírio, foi reconhecido pela imprensa da época como “o anjo de Macaúbas”. Finalmente, o sintagma superior traz a serra e um céu plácido de sol posto, que se reflete nas nuvens num degradê de tons ígneos ao branco.

Seguindo pela alameda de acesso, à direita está o segundo painel que se refere à instalação do Ginásio Estadual de Macaúbas, que é hoje o CETEP-BP. Para composição do painel, seu idealizador utilizou a técnica de sobreposição de imagens que retratam os eventos do 18 de abril de 1960: uma missa em ação de graças e sessão cívica no prédio histórico que abrigou a instituição em seus primórdios, cedido pela municipalidade. O vetusto prédio, voltado também para a entrada da escola, dá um ar de realidade, como se tivesse sido transportado para aquele local. O centro do painel é ocupado pelo crucifixo e pela imagem da Padroeira da Paróquia de Macaúbas diante dos quais o sacerdote eleva a hóstia, voltado para o altar, como a liturgia pré-conciliar prescrevia. Um grupo de estudantes acompanhado por um professor em posição estática para fotografia liga os dois espaços. À direita do painel, o casario

baixo dá sequência ao arruado, tendo ao fundo a serra e um céu límpido e tranquilo de abril.

Finalmente, à esquerda do chegante e fronteiro ao painel anteriormente descrito, está o terceiro painel que retrata liricamente a origem de Macaúbas. Este é o painel menos denotativo, pois é o resultado de uma leitura feita por seu idealizador de uma crônica totalmente literária do poeta macaubense Antônio do Rêgo Chaves. No texto, percebe-se claramente seu bairrismo que o leva a dar uma certidão de nascimento à sua terra natal, como fizera José de Alencar com *Iracema*. Esse, como o primeiro painel, é extremamente narrativo, apresentando dois quadros descritos na crônica de base. No plano composicional, o painel é constituído por duas cenas lineares, divididas pela segunda palmeira macaúba. Nessa divisão de cenas, a primeira ocupa quase dois terços do espaço utilizado. No primeiro momento, a indígena Jandira é surpreendida ao se banhar no riacho da Biquinha por um grupo de bandeirantes. Assustada, a indígena dá sinal de alerta e acodem guerreiros ao seu chamado. Mas o chefe bandeirante, que se encantara com os dotes físicos de Jandira, abre seus alforjes com quinquilharias que facilitam a comunicação e o futuro tratado de paz. O bandeirante Antônio Brandão de Sousa Figueiredo – nome fictício que carrega sobrenomes de três famílias pioneiras – acaba se unindo a Jandira e, dessa união, nasce a família macaubense. Aqui se pode também encontrar a influência da história real de Caramuru com Catarina Paraguaçu.

O primeiro e o terceiro murais acima descritos são fundantes da iconografia histórica macaubense, quando fixam em imagens textos históricos ou literário, os quais se referem ao passado real ou idealizado de Macaúbas. O conjunto tem grande potencial turístico, cultural e político, pois se insere num projeto maior de amalgamento da macaubanidade. O segundo, apesar de referir-se a um aspecto mais restrito, não perde em valor, pois o Ginásio Estadual e a Escola Normal que lhe foi anexada logo em seguida à sua implantação, representam para a região a possibilidade de crescimento econômico e cultural da juventude do sertão sofrido e esquecido pelas elites governantes. Os professores formados pela Escola Normal de Macaúbas, depois Colégio Estadual Aloysio Short, possibilitaram a expansão tanto da educação primária quanto, num segundo momento, da expansão secundária em municípios vizinhos, além de possibilitar a ocupação de postos de trabalho em outros órgãos que foram sendo criados.

5 UMA ANÁLISE CONCLUSIVA

Esta análise aligeirada dos três painéis históricos do CETEP da Bacia do Paramirim, de alguma forma, busca a valorização do conjunto artístico e se inscreve na etnografia escolar motivada por Hernández Díaz (2003) que considera toda a escola como objeto de estudos e de análise: o pátio, os jardins, o nome, o prédio, seus livros, a biblioteca, seus motivos decorativos. Sem sombra de dúvida, o conjunto de painéis constitui, além de motivo decorativo, lugar privilegiado de memória.

Apesar de Castillo Gómez (2021, p. 113) realçar “as propriedades do registro escrito em sua estreia ligação com a sobrevivência da memória”, e esse posicionamento ser inquestionável, na idealização dos painéis do CETEPBP, a

linguagem imagética une-se com a linguagem escrita, formando um todo harmonioso tanto do ponto de vista estético, quanto de seu potente lugar de memória.

Um último aspecto a ser considerado refere-se ao alcance pedagógico-formativo dos estudantes de cursos técnicos que assumem o trabalho como princípio educativo para um modelo de educação integral que contempla ciência, cultura e trabalho. O Parecer CNE/CEB nº 11/2012, que introduz as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional de Nível Médio, alerta que as relações do mundo do trabalho têm se modificado a partir da evolução tecnológica e das lutas sociais, não se admitindo mais a existência de trabalhadores que desempenham apenas tarefas mecânicas e destaca que, atualmente, “convivemos também com a valorização de profissões que não geram produtos industriais, tais como arte, saúde, comunicação, educação e lazer” (BRASIL, 2012, p. 208). Assim, os três painéis aqui analisados cumprem bem para a concretização dos pressupostos assumidos pela Educação Profissional no estado da Bahia, unindo cultura, trabalho e ciência para produzir um lugar de memória monumental.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Valéria Peixoto. **Muralismo**: Uma forma de arte pública. Disponível em: www.educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/muralismo-uma-forma-de-arte-publica.htm. Acesso em: 01/04/2022.
- ASSIS, Machado de. **Crônicas**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson INC., 1953. (4º volume).
- CHAVES, Antônio. **A Caminho da Colina**. Salvador: [s.n.], 2004.
- BAHIA. **Livro de Eventos do Colégio Estadual Aloysio Short**, aberto em 2005.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. Diretoria de Currículos e Educação Integral. **Diretrizes Curriculares Gerais da Educação Básica**. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.
- CARVALHO, José Murilo de. **A Formação da Almas**: o imaginário da República do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio. **Grafias no Cotidiano**: Escrita e Sociedade na História (séculos XVI a XX). Trad.: Cristina do Rego Monteiro Bomfim e Fabiana Calixto. Rio de Janeiro: Eduerj; Niterói: Eduff, 2021.
- FEIST, Hildegard. **Pequena Viagem pelo mundo da pintura**. São Paulo: Moderna, 2005.
- FIGUEIREDO, Alan José Alcântara de. **O Capitão que desafiou o Império**. Caetité: Gráfica Globo, 2009.
- FONTOURA, Antônio. **Teoria da História**. Curitiba: InterSaberes, 2016.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José Maria. Etnografía e historia material de la escuela. *In*: HERNÁNDEZ DÍAZ, José Maria. **La memoria y el deseo**: cultura de la escuela y educacion deseada. Valencia, ES: Tirant lo Blanch, 2002. p.225-263.

KOTRE, John. **Luvas Brancas**: como criamos a nós mesmos através da memória. São Paulo: Mandarim, 1997.

LE GOFF, Jacques. Memória. *In*: LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994. p. 423-483.

MEIRA, Beá; PRESTO, Rafael; SOTER, Sílvia. **Percursos da arte**. São Paulo: Scipione, 2016.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**, São Paulo, (10), dez 1993, p. 7-28. Disponível em: www.revistas.pucsp.br. Acesso em: 02/09/2021.

PENN, Gemma. Análise Semiótica de imagens paradas. *In*: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Ed.). **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som**: Um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareshi. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 319-342.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: Associação de Pesquisa e Documentação Histórica; São Paulo: Vértice, vol.2, n.3, 1989, p. 3-15.

ROCHA, Maurílio Andrade *et al.* **Arte de Perto**. São Paulo: Leya, 2016.

SILVA, Isabel Salviano da; SILVA, Francisco de Paula Santos da. Educação Profissional e Território de Identidade: uma análise do Centro Territorial de Irecê – Bahia. *In*: MUTIM, Avelar Luiz Bastos; MACHADO, Célia Tanajura; SANTOS, Aline de Oliveira Costa. **Educação Profissional, Território e Sustentabilidade**. Curitiba: Editora CRV, 2018.