



A fala do artista professor

Criação artística e
ensino de arte

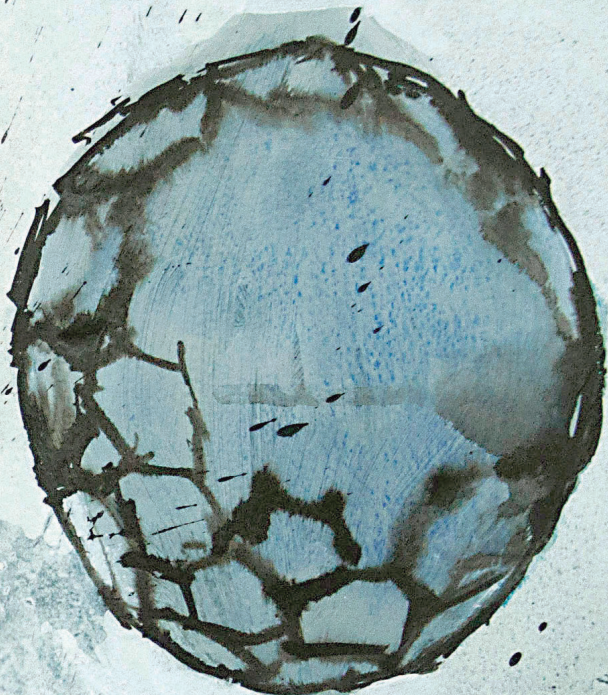
Fernando Augusto
dos Santos Neto

TUDO É PARTE

2001
2002
2011

 EDUFES





TUDO É PARTE

2001

2002

2011

2011



Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)
Av. Fernando Ferrari, 514 · *Campus* de Goiabeiras
Vitória - ES · Brasil · CEP 29075-910
+55 (27) 4009-7852 · edufes@ufes.br · www.edufes.ufes.br

Reitor Reinaldo Centoducatte
Vice-reitora Ethel Leonor Noia Maciel
Secretário de Cultura Rogério Borges de Oliveira
Coordenador da Edufes Wilberth Claython Ferreira Salgueiro

Conselho Editorial Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza Mendonça, Fábio Demolinari de Miranda, Fátima Maria Silva, Giancarlo Guizzardi, Gilvan Ventura da Silva, Giovanni de Oliveira Garcia, José Armínio Ferreira, José Elias Feres de Almeida, Julio César Bentivoglio, Luis Fernando Tavares de Menezes

Secretários do Conselho Editorial Douglas Salomão, Tânia Canabarro

Preparação e Revisão de Texto George Vianna
Projeto gráfico, Diagramação e Capa Willi Piske Jr.
Fotografia do Autor Ricardo Caneiro
Crédito da Imagem de Capa Fernando Augusto. O Livro de Leonardo. Técnica mista sobre livro (obra em processo). 66 x 92 cm. 194 pags. (aberto)
Revisão Final Jussara Rodrigues

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)
Perla Rodrigues Lôbo – CRB-6 ES-000527/O

Santos Neto, Fernando Augusto dos, 1960-
S237f A fala do artista professor : criação artística e ensino de arte /
Fernando Augusto dos Santos Neto. - Vitória : EDUFES, 2017.
276 p. : il. ; 21 cm

ISBN: 978-85-7772-364-5

1. Arte - Estudo e ensino. 2. Professores de arte -
Entrevistas. 3. Artistas como professores. I. Título.

CDU: 7:37



A fala do artista professor

Criação artística e
ensino de arte

**Fernando Augusto
dos Santos Neto**

TUDO É PARTE

2001

2002



EDUFES

VITÓRIA, 2017

Para Adriana e Fernando Augusto, filho.

Sumário

O tempo passou: que entrevistas são estas?	11
Fernando Augusto dos Santos Neto	
Attilio Colnago	22
Hilal Sami Hilal	50
José Carlos Vilar	76
Joyce Brandão	102
Lincoln Guimarães	128
Maria Regina Rodrigues	160
Mauro Lúcio Starling	184
Orlando da Rosa Farya	208
Rogério José Câmara	234
Sobre os artistas	269

O TEMPO PASSOU: QUE ENTREVISTAS SÃO ESTAS?

Fernando Augusto dos Santos Neto

De repente o tempo passou, e lá se foram cerca de dez anos desde a época em que comecei este projeto de entrevistas. Mas, pensando bem, o tempo não passou assim tão de repente como costumamos dizer; observando os eventos de uma ponta e de outra, ele passou como sempre passa, de hora em hora, de minuto em minuto, com muita coisa acontecendo em sua extensão. Quando nos damos conta, certas árvores cresceram, amadureceram, deram frutos e nos alimentam com seus diversos sabores, cheiros e sumos. Durante anos estas entrevistas ficaram guardadas em gavetas. Esperando. Esperando que eu tivesse tempo para elas; esperando que as retomasse; esperando que, enfim, lhes desse o destino que

delas se espera: a publicação. Mas produzir um texto é uma coisa, publicar é outra; são duas vias interligadas e, no entanto, são trabalhos tão distintos que realizar um não significa alcançar o outro. Não, terminada a primeira etapa, começa todo um trabalho que é próprio da segunda – revisão do texto, edição, contatos, proposições, discussões, artigo introdutório, imagens, pareceres, etc. – para enfim se chegar à publicação. Foi nesse ponto que o trabalho ficou engavetado, e certamente ficaria mais tempo, não fosse o encontro feliz com o diretor do Centro de Artes, professor Paulo Vargas, que aceitou ver este material e recomendou sua publicação. Esse encontro me devolveu a energia para rever os escritos, entrar em contato com os artistas professores entrevistados e fechar esta *gestalt*.

Deu-se então a redescoberta destes textos construídos na franja do verbo, com franqueza, desprendimento, em que cada artista professor entrevistado se dispôs a olhar o próprio processo e o caminho percorrido até o momento. Trata-se de uma reflexão que busca verificar, a partir da vivência, as questões implicadas no ato de estudar, de aprender, de ensinar arte na universidade, e também nas carreiras de artista e de professor. A palavra reflexão, aqui, remete a Marilena Chaui¹, que a descreve como o movimento de voltar-se sobre si mesmo com o intuito de verificar a própria produção, o próprio desenvolvimento, indagando seu valor, seu sentido e seu lugar. Ela explica que o termo reflexão vem da física e é em-

1 CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1997.

pregado para descrever o movimento de propagação de uma onda luminosa ou sonora, a qual, ao passar de um meio para outro, ao encontrar um obstáculo, retorna ao ponto de partida, iluminando, assim, o próprio caminho. É esse retorno que é conservado na filosofia para significar o exercício mental de voltar-se a si próprio, a fim de compreender as próprias ideias e olhar comparativamente o próprio desenvolvimento. Esse movimento é o que legitima todo processo de criação e, por conseguinte, fundamenta estas entrevistas como tarefa crítica, reflexiva e criativa.

Conversar com esses artistas professores, colegas de departamento, reler, agora, seus depoimentos foi aprender com eles e novamente me entusiasmar com a tarefa de lecionar e fazer arte. A despeito de todo o tempo passado com esses textos engavetados, o que me animou mais ainda foi ver que eles nada perderam em vigor, intensidade e atualidade. Pelo contrário, são conversas frescas, que parecem ter sido feitas há pouco e podem ser continuadas hoje, amanhã, a qualquer momento, no ateliê dos artistas ou nas salas de aula. Algo como um croqui, que, com sua gestualidade característica, capta o essencial do seu objeto e, no entanto, continua inacabado, podendo ser finalizado com o olho do espectador. Assim, elas saem da gaveta para a luz; o propósito é que possam iluminar caminhos e proporcionar descobertas, aprendizados e a criação de novas imagens, de novas conversações sobre arte.

Tudo começa com a mudança

14

Em 2005, ao me mudar de Londrina (PR) para Vitória (ES) e começar a lecionar artes na Ufes, encontrei uma nova dinâmica de funcionamento: um grupo significativo de professores doutores com práticas diversas em artes e no ensino de artes, um espaço horizontalizado com diferentes departamentos nas áreas de comunicação, artes, arquitetura e educação, chamados de Cemuni, enumerados I, II, III, IV e V, duas galerias de arte e um cinema dentro do *campus*. Eu já conhecia, em parte, o histórico Festival de Artes da Ufes dos anos 1990. Conhecia também alguns artistas e professores de arte capixabas e já expusera duas vezes em Vitória². Mas, ao integrar o corpo docente da instituição, comecei a me perguntar: como o departamento funcionava? Como as diversas disciplinas eram trabalhadas? Que pesquisas eram desenvolvidas? Como funcionavam os ateliês de arte da escola? Como os artistas professores ensinavam e desenvolviam seus trabalhos artísticos? Essas perguntas tocavam aquela velha discussão: como caracterizar e realizar pesquisa em artes na universidade? O que se espera do artista na universidade? Na tentativa de responder a essas questões ou de pelo menos trazer a discussão para a prática do departamento, decidi levá-las aos professores do Centro de Artes naquele momento do meu ingresso na instituição, quando não conhecia ninguém. As perguntas satisfiziam tan-

2 A primeira exposição foi realizada na Galeria Homero Massena, então coordenada pelo professor Orlando Farya. Foi uma coletiva de desenho e pintura organizada com os artistas mineiros Adriano Gomide e Leo Maciel. Naquele momento, eu terminava o curso de Artes na UFMG e me aventurava no circuito artístico. A segunda foi uma exposição individual, realizada em 2003, na Galeria Arte e Pesquisa, à época coordenada pelo professor Attilio Colnago. Na ocasião, mostrei o trabalho "O fim é começo", série de desenhos que culminou em uma *performance*: o corte, à tesoura, de todos os desenhos expostos, ficando apenas a gravação em vídeo. A mostra teve texto de apresentação da professora Almerinda Lopes, do Centro de Artes da Ufes.

to o meu interesse de conhecer aquele espaço quanto o interesse geral de saber sobre as práticas da arte e do ensino de arte na universidade. Assim, nascia *A fala do artista professor: criação artística e ensino de arte*.

Entrevista é uma forma de aprendizado milenar. Perguntar é um ato de aprendizado, uma forma de estudo. Encontramos essa forma em textos filosóficos, em tratados, na literatura (desde os gregos), e hoje ela aparece tanto em livros como nas mídias televisivas, videográficas, cinematográficas, nas mesas-redondas e nos bate-papos. Atualmente, vivemos a época do estudo a distância, mas isso também não é novo: o estudo, as descobertas sempre envolveram distâncias, trânsito, transporte de material e de ideias nos mais diferentes veículos. O texto escrito, impresso, analítico ganhou notoriedade e tem seu papel, mas ninguém abre mão do contato pessoal, da conversa, do debate na forma de pergunta e resposta “ao vivo e em cores”.

Eu comecei a me interessar por entrevistas e depoimentos de artistas, professores e críticos de arte ainda no tempo da graduação, por ver nessas conversas grandes possibilidades de aprendizado e também de ensino. Na pós-graduação, intensifiquei esse exercício entrevistando artistas e críticos de arte, como Frederico Moraes, Evandro Carlos Jardim, Amilcar de Castro e outros³. De certa forma, foi esse interesse que me levou para os caminhos do ensino, a ser professor, a desenvolver aulas dialogadas, a convidar artistas para entrevistas e debates em

3 Entrevistas com Flávio Shiró, Arthur Luiz Pizza, Laércio Redondo e outros, publicadas no *Jornal de Londrina*, em 2001. Entrevista com Gil Vicente, publicada na revista *Continente*. Entrevista com Amilcar de Castro para a tese de doutorado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 2001. Entrevistas com Marco Buti, Annateresa Fabris, Marco Gianotti, Francisco Farias, Emmanuel Nassar, para trabalho ainda inédito.

sala de aula e provocar os alunos a falarem dos seus processos de percepção, de aprendizagem e a descreverem suas sensações e pensamentos na forma de depoimentos e de livres associações.

Como não existem fórmulas de se criarem obras de arte, é sempre enriquecedor e pertinente perguntar ao artista como ele realizou esse ou aquele trabalho. Embora não se deva esperar nenhuma resposta definitiva, tal questionamento tem como razão de ser produzir novas interrogações e, assim, desenvolver o processo de reflexão e de geração de sentido do trabalho artístico.

O caráter de entrevista orientou o projeto “A fala do artista professor”, que passou de conversas acaloradas para perguntas organizadas, as quais solicitavam respostas mais precisas e possibilitavam desdobramentos. À medida que os encontros foram acontecendo, fui percebendo o quanto o projeto podia oferecer em termos de descoberta sobre processos artísticos e também de conhecimento das ações do ensino de arte na universidade. Sendo professor recém-admitido na instituição, coloquei-me na situação de perguntar tudo sobre o funcionamento do Centro de Artes, sobre a formação e a poética de cada artista professor. E dada a familiaridade com os procedimentos artísticos do desenho, da pintura, da gravura, da fotografia e da experiência de ter ensinado essas disciplinas nos anos 1990, na Universidade Estadual de Londrina, eu me permiti indagar, o mais diretamente possível, sobre os procedimentos inerentes à criação de um trabalho plástico e sobre

a compreensão deste fazer levado para o ensino de arte como: plano de curso, planejamento de aula, avaliação de alunos, sistematização e criação de exercícios práticos, dinâmicas de grupos, etc. Daí resulta o intercâmbio criação e ensino, conforme testemunha aqui a professora Joyce Brandão, ao dizer que tudo o que ela trabalha no ateliê leva para os alunos, e que, também, alguns dos seus projetos artísticos nascem de reflexões tecidas com os alunos em sala de aula; ou, como revela ainda o professor Attilio Colnago, ao dizer: “Quando trabalho pintura e desenho com os alunos, na maioria das vezes, estou tentando resolver também meus problemas de ateliê, as coisas com as quais estou em questionamento: a técnica, a pincelada solta ou não, a construção da cor, etc.”

De um lado, eu descobria e aprendia procedimentos técnicos insuspeitáveis, implícitos nas práticas artísticas e poéticas desses artistas. Descobria técnicas particulares, inventadas para resolver problemas compositivos, expressivos, como quando Sami Hilal fala da fabricação do papel artesanal, ou quando Lincoln Guimarães descreve sua pintura com colagem de jornais. Técnicas que se encerravam nas obras realizadas e não eram desenvolvidas como exercícios de ensino. Por quê? Porque estavam muito ligadas ao artista, como algo quase particular, ou eram consideradas simples e inadequadas para generalizar ou mesmo por passarem despercebidas pelos artistas. São detalhes e processos técnicos descobertos apenas por meio de interesse apurado e conversa demorada com o artista.

Do outro lado, direcionava a conversa pensando nas questões que os alunos e o público em geral fazem ao artista, por exemplo: quanto tempo você leva para pintar um quadro? Quando uma obra está pronta? Como surge uma ideia para fazer uma obra? O que você pensa quando está pintando? Por que uma obra de tal artista vale tanto e a de outro que tem um trabalho igualmente bom não é valorizada? Em contraponto, eu buscava formular questões que, a meu ver, precisavam ser feitas, entre elas: como você fez esse ou aquele trabalho? Quanto tempo você levou para fazer esse trabalho? De onde você partiu? O que você descobriu nele? Que material utilizou? Que efeito buscou? Aí encontramos falas como a de Regina Rodrigues, ao explicar, na entrevista, que começou a fazer crochê por uma necessidade pessoal, quase terapêutica, e daí passou a trabalhar com fios metálicos e assim chegou à escultura de fios de cobre: “Eu voltei ao meu aprendizado de quando era criança, retomei um trabalho que deixei adormecido na graduação”.

Os pontos de vista dos artistas professores

Partindo dos contatos já estabelecidos, planejei começar as entrevistas com os professores mais antigos do Centro de Artes para depois chegar aos mais novos, abrangendo um maior número de artistas professores da instituição – cerca de quinze entrevistados. Mas, por se tratar de entrevistas abertas, os encontros tornaram-se conversas longas, ganharam indivi-

dualidade, e isso provocou uma torção na ideia inicial, fazendo surgir um novo número: nove entrevistas, com os seguintes artistas: Joyce Brandão, Attilio Colnago, Regina Rodrigues, Lincoln Guimarães, Orlando da Rosa Farya, Rogério Câmara, Mauro Lúcio Starling, José Carlos Vilar e Sami Hilal – esses três últimos já aposentados da instituição. Rogério Câmara era do Departamento de Desenho Industrial, mas muito presente no Departamento de Artes, até sua transferência para a Universidade de Brasília, em 2010.

O projeto tem dois grandes eixos: de um lado, a poética pessoal e o processo de criação do artista professor; do outro, a sua metodologia de ensino de arte. As perguntas não foram as mesmas para todos, nem estabelecidas *a priori*, mas, dentro do eixo programático, procurei primeiramente ver os trabalhos e a carreira do artista professor, ler textos críticos existentes sobre cada um deles e me informar sobre as disciplinas que ministravam no departamento. Assim, buscava caminhos que viessem a responder aos questionamentos colocados na origem do projeto: como eles ensinavam e desenvolviam seus trabalhos artísticos? O que esperavam da universidade como artistas e professores? Que relações estabeleciam entre o fazer e o ensinar arte em uma escola? Como essas duas vias se comunicavam, se retroalimentavam? Como levavam elementos dos seus processos criativos para a sala de aula e o inverso? Essas perguntas avançavam também sobre o funcionamento do departamento, a fim de saber sobre programas de aulas, formas de avaliação, etc.

O trabalho foi construído organicamente, sem muita pretensão, sem planejamento rígido, mas com vontade, com “força no braço”, para ir o mais fundo possível e fazer florescer a potência das conversas informais, das conversas de ateliês, e constituí-las textos. Dado esse norte, tratei de percorrê-lo com a participação ativa dos entrevistados, provocando-os a comentar e a refletir sobre criação artística e ensino.

A fala do artista professor, contrariando a via da entrevista como simples levantamento de dados, tem nesta sua existência e justificativa. Aqui, as “falas” se colocam como fim, como potencialidades: são falas-textos capazes de estimular reflexões e debates tanto em suas unidades quanto em seu conjunto. Acredito também que as experiências descritas não são isoladas. Portanto, poderia se perguntar: como artistas e professores de outros departamentos trabalham, ensinam? Seria possível imaginar outros textos nessa via? Fica em aberto a possibilidade de uma possível continuação. Até aqui registramos uma conversa em zigue-zague pautada pela proximidade de linguagens, pelo interesse de pessoas que já se reuniam e discutiam informalmente questões da arte e, marcados pelo convívio amoroso possível, seus processos em uma instituição.

Conversar com os professores José Carlos Vilar, Mauro Starling, Attilio Colnago e Joyce Brandão foi resgatar um pouco a história do curso de Artes na Universidade Federal do Espírito Santo, pois eles estão entre os que ajudaram a construí-lo. Com Sami Hilal, Lincoln Guimarães, Regina Rodrigues, Rogério

Câmara e Orlando Farya, temos um olhar mais direcionado para seus próprios processos criativos e pedagógicos, mas também uma reflexão crítica sobre o Departamento de Artes e sobre o meio artístico no estado.

Nestas conversações, trazemos a público os pontos de vista dos artistas, os seus vocabulários metafóricos, a plasticidade e as formas peculiares de suas falas, e até mesmo o emprego por vezes incorreto de alguns termos – porque, como observa Katharine Kuh, “o modo como um artista usa as palavras já é revelador”⁴ –, a fim de permitir, na medida do possível, conhecer a feitura artística “de dentro”. Conferindo peso à palavra do próprio artista, estamos avançando no plano da criação em arte, juntando teoria e prática para podermos mergulhar em águas mais profundas. O contato íntimo com os artistas e seus processos leva a novas reflexões e a novos olhares sobre o fenômeno artístico.

As entrevistas estão organizadas em ordem alfabética pelo primeiro nome, forma coloquial brasileira de chamar as pessoas. Antes de cada uma delas, apresentamos uma pequena reflexão sobre a carreira e a atuação do artista, trazendo um pouco das suas próprias palavras para abrir a conversa. Apresentamos também um currículo resumido e a imagem de uma obra de cada um deles. Se as palavras desses artistas professores descortinarem, um pouco que seja, o véu que cobre os processos artísticos e as dificuldades reais de se ensinar arte, então o presente trabalho estará cumprindo o seu objetivo.

4 KUH, Katharine. **Diálogo com a Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

Attilio Colnago

Attilio é natural de Colatina. Formado pelo Departamento de Artes da Ufes, desde sua graduação tem se dedicado às artes, atuando nas três vias: o desenvolvimento de um programa artístico pessoal, o ensino de arte (desenho e fabricação de materiais pictóricos) e a restauração e conservação do patrimônio artístico e cultural do estado.

Em sua pintura, Attilio revela traços autobiográficos, mesclados a um profundo interesse por temas religiosos. Mas, de um modo ou de outro, seu trabalho sempre deixa ver questões da ordem das relações afetivas e passionais. “Falo o tempo todo das paixões”, diz o artista. “A questão do estar apaixonado por uma pessoa, por várias pessoas, pelo trabalho e por uma série de coisas... Acho que é isso que me movimenta, que faz com que haja produção”. Vindo de uma infância religiosa, o artista diz que apreciava as coisas da igreja, ser coroinha, viajar pelo interior trabalhando com os padres nas comunidades, e que até pensou na vida sacerdotal. Revela com humor: “Era muito bo-

nito ver todos aqueles coroinhas, com aquelas batinas vermelhas, com túnicas brancas e com rendas nos punhos. Era uma *performance*! Pensava em ir para um seminário por dois motivos: o primeiro, porque eu gostava muito, e o segundo, porque achava que padre não precisava estudar matemática”.

Na igreja, o artista vai encontrar o que chama de “*iconografia da dor*”: a mãe chorando pela morte do filho, o coração exposto e transpassado pelos punhais, cravos perfurando mãos, etc. São imagens que o artista guarda da infância como ícones para punir-se. “Eu não sabia por que tinha culpas, mas tinha que expiá-las de alguma maneira e isso era através do sofrimento”. O corolário dessa percepção se estende às igrejas barrocas, com cores vibrantes, vermelhos, dourados, folhas de ouro e dor.

Dialogando com Rogério Câmara, mas de outro lugar, Attilio também fala do ensino a distância, mas por outra via, a via dos correios, pois, morando no interior, o acesso possível ao ensino de artes que o artista teve foi por correspondência. Um curso de Desenho Artístico e Publicitário por meio de um instituto de São Paulo foi o início objetivo de sua caminhada. E o artista confessa que esse curso o ajudou muito, principalmente no que se refere ao desenho de observação e à disciplina para estudar e enviar os exercícios solicitados nas datas corretas.

Em termos de ensino, Attilio revela ser um professor organizado, que planeja cada aula das suas disciplinas. Para ele, a escola é um grande agente de mudança, sobretudo quando se trata da questão estética. Concebe a arte-educação ligada,

de certa maneira, à arteterapia, uma disciplina que, se exercida com competência, pode ajudar a construir conceitos de vida e mudar as pessoas. “[...] não é questão de você mudar o mundo, mas se eu consigo trabalhar alguém que está próximo de mim, se consigo fazer mudar alguma coisa na vida dessa pessoa, isso é um mundo”. Nesta entrevista vemos também um artista preocupado com a restauração e a conservação das obras de arte; seu depoimento é também uma aula de restauração, em que informa como foi criado o Núcleo de Restauração da Ufes e qual o papel dele.



Attilio Colnago – MADONA COM FLORES
Transposição xerográfica, grafite, aquarela e colagem sobre papel, 65x47cm, 2012

Entrevista realizada no ateliê do artista
em setembro de 2006 – Vitória (ES)

FERNANDO AUGUSTO – Attilio, você é artista, professor e restaurador. Qual dessas atividades o envolve mais?

ATTILIO COLNAGO – A essa altura, acho que não tenho mais como separar. Está tudo imbricado. Tento, inclusive, trabalhar com os alunos de Artes a questão do restauro no laboratório de tintas. Busco discutir a fabricação de tintas, as tintas tradicionais de pintura, a relação da tinta com o tempo e indagar o que eles pretendem com o trabalho. É um trabalho efêmero? É um trabalho que vai durar? Então, que tipo de tinta ou que tipo de material usar? São coisas da restauração que estão no professor e no artista. Estou, no momento, com seis estagiários. Assim, além do processo específico da restauração, continua também o papel do professor no restaurador. Como artista, acho que as duas áreas atuam.

FA – O artista paulista Luiz Paulo Baravelli, um dos criadores da influente Escola Brasil, em São Paulo, disse uma vez que dava aula dele mesmo. Isso se aplica a você?

ATTILIO – Acho que sim. É o tempo todo assim, tanto na universidade quanto aqui no ateliê, em minhas aulas de pintura em cursos livres, oficinas, etc. Todo o trabalho está muito ligado. É a minha forma de pensar, de estruturar as coisas e de compor. Tento respeitar a minha linha de pensamento e a produção de cada aluno. Cora Coralina fala uma coisa muito interessante sobre isso: “Feliz aquele que consegue transmitir o que sabe e aprender com o que ensina”. Acho que quando trabalho a pintura e o desenho com os alunos, na maioria das vezes, estou tentando resolver também meus problemas de ateliê, as coisas com as quais estou em questionamento: a técnica, a pincelada solta ou não, a construção da cor e os elementos contemporâneos do trabalho. De certa maneira, estou com os meus arquivos abertos, tentando trabalhar um pouco essas coisas.

FA – A mineira Maria do Carmo Arantes, crítica de arte, num texto para um catálogo seu, *Estações femininas*, escreve que suas figuras delicadas e etéreas têm trajes, cabelos e movimentos da Renascença. Que valores e princípios da Renascença o inspiram?

ATTILIO – Meu trabalho está alicerçado no protorrenascimento, isto é, do Renascimento ao Barroco. Interesse-me também por outros artistas que trabalham com figura, como João Câmara, Francis Bacon e David Hockney. Mas a cada começo de trabalho tenho que retornar um pouco para ver os mesmos artistas: Carlo Crivelli, Lucas Cranach, outros do período. Tento, de alguma maneira, encontrar uma espécie de elo perdido meu naquele momento. Segundo a professora Joyce Maria Brandão Soares, é uma encarnação mal resolvida ou várias encarnações passadas já resolvidas. Trago de lá as questões da composição, da perspectiva, do volume, etc. E do barroco trago aquela sobreposição, aquele excesso de elementos, a maneira de construir a figura e de organizar o trabalho, que é linear. Primeiramente, desenho todo o quadro. Eu venho de uma geração de desenhistas formados entre 1970, 1980. Só depois começo a pintar. Almerinda da Silva Lopes diz em um texto sobre meu trabalho que o desenho me trai o tempo inteiro e não deixa que a pintura realmente tome forma. É exatamente isso. Quando a pintura começa, ela vai se ajustando e o pincel sabe exatamente onde começa e onde termina o gesto.

FA – Você estudou Artes na Ufes, mas certamente não foi só na escola que aprendeu pintura. Como sua técnica pictórica foi se construindo?

ATTILIO – Minha pintura foi se construindo na prática. No período da universidade, a pintura era uma coisa muito básica. Ela serviu em termos de referência. A gente saía para fotografar, definia os temas e elaborávamos os quadros a partir das fotos. De certa maneira, isso eu mantenho no meu trabalho, mas a pintura foi se construindo lentamente. Começo com o desenho, e a pintura é quase que imposta, pois o desenho é acabado. Quando a professora Joyce e eu começamos a construir a disciplina que se transformou no Laboratório de Fabricação de Tintas e Materiais e Técnicas Artísticas, tínhamos em mente o resgate de uma série de técnicas que estavam meio perdidas ou esquecidas. Havia pouquíssimos artistas trabalhando com isso, as têmperas a ovo e a óleo, as técnicas de cera, como também os suportes. Nós começamos com essa pesquisa trabalhando os pigmentos inorgânicos naturais, depois os artificiais. Isso exigia da gente um trabalho diário na universidade. Para fazer uma pesquisa com as tintas, eu tinha que pintar. Isso é o que eu venho fazendo. Anteriormente, trabalhava com grafite e bico de pena, e a cor chegava muito tímida com as aquarelas. Quando nós começamos a trabalhar com os pigmentos, a pintura veio para o meu trabalho de uma forma muito intensa, as cores ainda cruas, com os tons amarelos, violeta, vermelhos e verdes muito intensos.

FA – Depois de tantas vanguardas artísticas, o debate entre pintura figurativa e abstrata sempre vem à tona. O que significa para você trabalhar hoje com figuração?

ATTILIO – Nós temos grandes artistas, nos últimos anos, trabalhando com figuração, como Lucien Freud, Francis Bacon, Câmara e Iberê Camargo. Temos grandes artistas pelo mundo trabalhando a figura. Ela não é uma questão nossa, regional. A figura é um tema universal. Morandi pintou assim o tempo todo e é considerado um dos maiores pintores modernos. Ele trabalhou com meia dúzia de garrafas a vida inteira. Não acredito que a questão da figuração seja uma defasagem histórica, é a maneira de construir o discurso plástico.

FA – O desenho de flores, incluindo antúrios e copos-de-leite, como também conchas abertas são signos constantes na sua obra, ora mais velados, ora sensuais. Como você pensa o erotismo no seu trabalho?

ATTILIO – Ele é sempre presente, mas sempre velado. É muito mais uma forma de mostrar sem deixar ver. O erotismo entra no meu trabalho a partir de uma exposição de 1984, intitulada “Cenas de um casamento”. Eu vinha trabalhando até começo de 1980 com a figura humana, mas centrada em elementos afro-brasileiros, nos orixás, nas cores, no movimento, nas danças e nos santos. Quando fiz essa exposição, defini que era hora de mudar o rumo da pesquisa. Era maio, o mês das noivas. Fiz uma série de estudos e encontrei alguns livros com reproduções de postais do começo do século passado, de 1920 a 1925, com fotografias de figuras femininas nuas. Elas eram colocadas em

ambientes completamente falsos, com cenários montados para fotos. Visivelmente uma estruturação falsa com cortinas, biom-bos, mobiliários, flores, objetos, tapetes e almofadas. Nesse ambiente, a figura feminina entra com fetiches eróticos pró-prios, como os tecidos, as transparências, as luvas, as rendas, as meias e as ligas.

O professor Lincoln Guimarães fez uma observação di-zendo que a figura humana acaba entrando nas pinturas como um pretexto para o ambiente acontecer. A partir daí, começo a fazer ambientes em que a figura humana perde um pouqui-nho o seu lugar. Às vezes ficam as lembranças, as ausências nas cadeiras, nas xícaras de alguém que saiu há pouco e talvez não voltará. O elemento erótico passa por aí, é sempre uma coisa velada. Não é o elemento principal.

FA – Uma exposição sua tem o título “Confidências a uma terceira pessoa”. Como se deu essa série de obras?

ATTILIO – Eu trabalho com figura o tempo todo e, já há algum tempo, venho me colocando cada vez mais no trabalho. Em alguns, figuras femininas; em outros, os elementos sacros. Em determinado momento comecei a produzir objetos, traba-lhando as relações afetivas e passionais. Falo o tempo todo das paixões. A questão do estar apaixonado por uma pessoa, por várias pessoas, pelo trabalho e por uma série de coisas. Acho que é isso que me movimenta, que faz com que haja produção.

Primeiramente, usei fotos sem nenhuma relação afetiva ou familiar. Depois, usei fotos reais como elementos de lembrança, de paixões que se perderam. Ultimamente tenho resgatado alguns álbuns de fotografias da minha mãe, um dos mais antigos, onde tem fotos do casamento dela, das tias e das primas. Comecei a usar essas fotos nas pinturas. Assim, tenho feito um percurso que vai chegando aos poucos nas histórias autobiográficas.

FA – Você fez desenhos com ponta de prata, de ouro e de outros metais. O que o levou a esses materiais?

ATTILIO – É o retorno do desenho, porque antes era sempre a pintura. Então, retomo o desenho como produto final.

FA – Você é religioso?

ATTILIO – Sim, um religioso diferente. Já fui praticante, hoje não sou mais. Fui criado num ambiente muito religioso, numa cidade do interior, da metade da década de 50 até começo da década de 70. Uma cidade onde a igreja, no caso a católica, era muito presente e centralizadora. Tudo na vida era articulado a partir dos eventos e das festas religiosas. Fui coroinha e também trabalhava na igreja, em seu dia a dia, arrumando-a, organizando as coisas do padre, comendo as hóstias, bebendo vinho (*risos*) e indo para as cidadezinhas de interior. Era sempre uma festa quando a gente chegava nessas comunidades com os padres. Era

muito bonito ver todos aqueles coroinhas, com aquelas batinas vermelhas, com túnicas brancas e com rendas nos punhos. Era uma *performance*! Pensava em ir para um seminário por dois motivos: o primeiro, porque eu gostava muito, e o segundo, porque achava que padre não precisava saber matemática, que era uma das coisas que eu odiava. Quem mexia com números era o contador da igreja e o padre só dizia “amém” (*risos*). Rezava as missas e fazia aquelas coisas mágicas. Parecia tudo lindo. A liturgia tinha cores diferentes para cada período, o branco para a Páscoa e o roxo para a Quaresma. E tinha cheiros dos incensos, das flores e das velas. Não eram igrejas como as de agora, feito galpões. Eram igrejazinhas dos imigrantes italianos, muito harmoniosas e que propiciavam a sua interiorização.

FA – É compreensível essa sedução pelos acontecimentos da igreja em uma cidadezinha do interior, as cores e as festas, mas não o incomodava a castidade e a nudez como um pecado?

ATTILIO – A castidade não, porque era um período em que eu nem sabia disso. Depois é que fui saber. Ninguém a respeitava. Então, era uma coisa que, de certa maneira, não me incomodava naquele período. A questão da nudez também não. Tomávamos banho pelados nas cachoeiras, sem traumas. Só depois é que fui realmente chegando a essas questões. E quando vai chegando a idade adulta é que as coisas pegam. Comecei a estudar um pouco mais isso quando fui trabalhar

com a representação religiosa, e aí vários elementos entram no meu trabalho. Nos primórdios da igreja, ocorre um período que, por mais que a igreja condene as coisas, é um período falocrático. Você vê a representação do Cristo homem, quando o Verbo realmente se torna carne, com uma importância muito grande nas representações e nos atos da circuncisão. Começa a aparecer o Cristo nu, ainda menino, com o sexo. A circuncisão é um ato físico, o primeiro ato com um elemento cortante, que corta a pele. É o primeiro sangue derramado. Isso chega até as cenas da crucificação e da deposição, quando você tem o Cristo completamente erotizado, não com o falo aparente, mas com os volumes sempre acentuados sob aquele pequeno tecido. A igreja proíbe a nudez, mas os artistas a representam, principalmente nas cenas onde aparecem Adão, Eva e Madalena, figuras diretamente ligadas ao elemento do pecado.

Na representação da Via Sacra, trabalho sempre com a imagem do Cristo morto. Também com a Madona e com a Mater Dolorosa, imagens muito ligadas à maternidade, primeiramente com o menino no colo, e, depois, a mãe sofrendo pela morte do filho, com o coração exposto e transpassado pelos punhais. Eu vou encontrar esse elemento lá na minha infância como algo para expiar culpas. Eu não sabia por que tinha culpas, mas tinha que expiá-las de alguma maneira e isso era através do sofrimento. É o que eu vou encontrar nas igrejas barrocas. As cores vibrantes, os vermelhos, os dourados, a folha de ouro e a dor.

FA – Então você é um artista atormentado, angustiado?

ATTILIO – Acho que sim. Talvez mais melancólico e angustiado. Tento realmente trabalhar isso o tempo todo. Talvez isso explique a necessidade de uma eterna volta à ordem, do trabalho linear, da pincelada contida, de escrever sonetos, de andar todo abotoado.

FA – Você falou da igreja e da sua religiosidade na juventude. Se recebesse hoje uma proposta de ingressar para um seminário, você aceitaria?

ATTILIO – Aceitaria de pronto. Venho alardeando isso há um bom tempo e já, de alguma maneira, fico me ouvindo dizer que está chegando o momento de cuidar dessa outra parte. Já estudei algo sobre os mosteiros beneditinos, que são os que mais me interessam. São os que aceitam senhores da minha idade (*risos*). Não sei se eu vou conseguir, mas é uma coisa cada vez mais presente na minha cabeça. Eu tenho não só pensado, tenho verbalizado sobre isso.

FA – Como você se percebeu interessado em arte e como foi a sua formação artística?

ATTILIO – São momentos bem definidos. Comecei quando ainda morava no interior. Venho de uma família humilde, uma

família enorme, em que todos os meus irmãos já tinham saído de casa. Cada um que saía ajudava o próximo irmão a sair para estudar. Eu não tinha certeza do que fazer, enquanto todos foram estudando, se colocando pela vida, no mercado de trabalho. Eu pensava sempre nessa questão da arte. Meu pai, naquele período, assinava a revista *O Cruzeiro* e eu fazia uma coleção de uma parte da revista que falava sobre arte. Já conhecia, através de reproduções, o trabalho de Da Vinci, Michelangelo, Renoir e de outros. Mas tudo isso gerava inquietação. A minha primeira investida foi um curso por correspondência de Desenho Artístico e Publicitário, por meio de um instituto de São Paulo. Foi muito legal, apesar de todas as limitações que eu tinha, porque comecei a criar uma disciplina. Eu tinha duas semanas para estudar cada fascículo e resolver uma série de desenhos e exercícios que eram propostos. Enviava por correio para São Paulo. Na semana seguinte, recebia um fascículo novo e os desenhos corrigidos, com comentários. Foi muito interessante. Ajudou-me em dois aspectos: disciplina para estudar e enviar os exercícios resolvidos nas datas corretas; e o desenvolvimento da percepção através dos desenhos de observação. Isso foi muito importante, porque, quando vim estudar Artes na Ufes, resolvia bem as disciplinas básicas de desenho artístico, enquanto a maioria dos meus colegas ficava batendo cabeça para conseguir ver as formas, as proporções, o claro e o escuro e a sombra projetada. Assim, sobrava mais tempo para eu ficar na biblioteca.

FA – Você concluiu o seu curso de graduação e logo se tornou professor?

ATTILIO – Sim, um ano depois eu já dava aula, exatamente de desenho de figura humana. Naquela época havia três disciplinas com ênfase no desenho: a primeira, voltada mais para a anatomia artística, era onde se trabalhava especificamente questões da anatomia da figura humana, a estrutura óssea, a muscular e, a partir daí, o modelado. Depois, a segunda, vinha a disciplina de desenho de modelo vivo. Naquela época a escola tinha três modelos contratados. É uma pena que hoje não tenha mais isso, é um retrocesso. Além delas, havia uma terceira, que vinha crescendo no curso: desenho anatômico, que dava as bases de eixo, proporção, claro e escuro e técnicas diferenciadas. A aula de modelo vivo era o espaço para se discutir mais a linguagem tendo como referência a figura humana, ver como outros artistas trabalhavam a figura, etc.

FA – Havia algum tipo de receio ou pudor em relação ao nu na aula de modelo vivo?

ATTILIO – Não, de maneira nenhuma. Você fechava a porta só com a maçaneta mesmo. Tinha um biombo. O modelo tirava a roupa e pronto, não importava se era masculino ou feminino. Tinha os holofotes que jogavam a luz direta, possibilitando ver luz e sombra e pronto! A coisa funcionava sem o menor problema!

FA – O que o levou para o ensino?

ATTILIO – Não sei direito. Foi um caminho natural. Eu ainda trabalhei dois anos na Fábrica de Chocolates Garoto, no recém-criado departamento de artes. Foi uma escola fantástica para o aprendizado na área de artes gráficas e para disciplina. Eu tinha que entrar às 7 horas na fábrica. Pegava dois ônibus para chegar a Vila Velha. O chefe era um senhor alemão muito capaz e correto. Nesse período surgiu um concurso para a área de desenho artístico. Eu prestei e passei. Assim que entrei, ingressaram também Joyce Brandão e Graça Rangel. Foi muito legal. Eu era muito tímido, tinha 23 anos e estava assumindo uma turma inteira para ensinar. Também fiz um curso de Teatro para a Educação, com Maria Pompeu, que incluía a impostação da voz, postura, gestualidade e como falar em público. Foi um grande aprendizado, diria até fundamental. Não tinha um estudo formal em didática, de como organizar e preparar uma aula. Depois, com a prática, as coisas fluíram.

FA – Você programa suas aulas até hoje?

ATTILIO – Sim. Exatamente cada aula, mais um programa para o período todo, o qual é dividido em unidades. Penso o que vai ser tratado em cada unidade, o material que vai ser utilizado, as técnicas, a linguagem e uma biografia básica, que passo para os alunos.

FA – E quanto à avaliação?

ATTILIO – A avaliação, num primeiro momento, foi muito interessante. Trabalhamos juntos, Joyce, Stela e eu. Fizemos muitas discussões de como avaliar, entre elas a questão da autoavaliação feita pelo aluno. Primeiramente, faço uma avaliação mais verbal, apontando questões nos trabalhos que cada aluno apresenta, discuto problemas do desenho, da pintura, da composição e tudo mais, depois fazemos um trabalho de autoavaliação.

FA – Desse tempo para cá, o que mudou na sua aula e o que você julga importante ensinar num curso de desenho?

ATTILIO – Mudou muito a questão de ver o desenho. A questão da figuração continua sendo importante, mas mudou a forma. Trabalho em duas vias: o que é desenho – a importância dele enquanto ferramenta para você fazer o que quiser – e o desenho com as tintas. Acho importante a questão da aquisição gráfica, aquisição de forma, vocabulário, para então construir. Não importa se é sólido geométrico, se é paisagem, se é figura humana, a questão é construir desenho, saber os elementos básicos e compor com eles. É necessário esse lugar de aprendizagem da técnica, conhecer os materiais, muito mais como uma abertura de possibilidades, porque daí para a frente o aluno terá condições de escolher o que vai fazer, o que vai ser subvertido, continuado, desenvolvido, etc.

**FA – Quais são as suas preocupações ao ensinar arte hoje?
O que você procura transmitir aos seus alunos?**

41

ATTILIO – Formação em termos de desenho, aquisição técnica, conhecimento da discussão dos materiais e aprendizado do mundo. Em arte, cada um vai desenvolver uma busca pessoal, mas a gente sabe que não se consegue viver somente de arte. Isso é uma coisa que coloco o tempo todo. É importante essa formação um pouco mais aberta, porque depois os alunos poderão trabalhar com elementos diversos de artes aplicadas.

FA – Como você vê a arte no Espírito Santo e também no Brasil?

ATTILIO – Acho que não tem muito essa coisa. Não dá pra gente ser muito regionalista. Não existe um tipo de arte que é feita somente no Espírito Santo ou no Rio de Janeiro e que é diferente de uma arte feita nos Estados Unidos. Creio que as questões da arte são universais. Então, tem que se pensar é na qualidade do que se produz. Temos de ter uma postura de agente transformador, não aquela ideia romântica de que vamos transformar a sociedade. Não é por aí. Transformador de algumas pessoas, que vão ser multiplicadoras. Assim podemos estar trabalhando o Brasil, temos que fazer, urgentemente, a elevação do padrão de estética da sociedade, estética como um todo, na música, na moda, etc. E aí vejo a importância da arte-educa-

ção, que é uma coisa que está lá na raiz. Não adianta trabalhar somente com meus alunos já adultos, é uma preocupação que deve estar presente desde o ensino fundamental.

FA – Como você vê o ensino de arte nas escolas de primeiro e segundo graus?

ATTILIO – É muito precário. Existem algumas experiências muito boas. A gente tem recebido alunos que têm uma vocação educacional muito grande, mas não acho que a escola esteja formando bons artistas-educadores. O ensino está precário por vários motivos: você tem uma carga horária ainda muito pequena, a maioria das escolas não tem espaços para a arte, que é imprensada entre uma disciplina e outra, etc. Há necessidade de maior investimento dentro da política educacional. A gente já conseguiu alguma coisa com as últimas mudanças da LDB⁵, que fazem o ensino da arte ficar obrigatório, não só no ensino fundamental, mas não adianta somente impor uma disciplina se não há condição básica para realizá-la.

FA – Você acha que a arte-educação é também uma vocação?

ATTILIO – Com certeza. Você tem alunos no curso de Artes que não têm a intenção de ser artista, mas de trabalhar no ensino de arte, ou seja, alunos que querem ser professores. É uma vocação, talvez mais séria que a nossa, como artistas.

5 Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.

FA – Em sua opinião, qual é o papel da arte-educação nas escolas?

43

ATTILIO – Ela é uma agente de mudança, principalmente quando tratada como questão estética. Vejo a arte-educação ligada, de certa maneira, à arteterapia. Ela trabalha em escolas do centro e da periferia, com problemas sociais intensos, com o objetivo de construir conceitos de vida. A gente vê, por experiência, alunos nossos que estão em projetos da prefeitura com comunidades carentes, em morros e bairros de periferia, e como eles ficam encantados com os trabalhos realizados. Eles pegam crianças e adolescentes revoltados, endurecidos pela vida, e vão criando vias de transformação dessas pessoas através do ensino de arte. Como falei antes, não é questão de você mudar o mundo, mas se eu consigo trabalhar alguém que está próximo de mim, se consigo fazer com que a sensibilidade dessa criatura seja aflorada, que ela se modifique. Isso vai repercutir em todo o ambiente dela, que modificará outra e que vai modificar outra...

FA – De um tempo pra cá, o ensino de arte nas escolas se fixou mais na questão leitura e releitura – aprender a olhar uma obra de arte. Pouco ou nada se fala de olhar os objetos reais, do desenho de observação como meio pertinente para se discutir questões visuais e criativas. Você não acha importante o desenho de observação nas escolas?

ATTILIO – Sim, advogo isso o tempo todo. Falo da importância desse olhar e faço disso a minha história na escola. Acho que é da maior importância o aluno aprender sobre os elementos reais, olhá-los, tocá-los, desenhá-los, ampliar o repertório visual. É muito rico trabalhar questões de espaço, volume, ritmo, cor, linha, textura, confrontados com objetos verdadeiros. São elementos importantes, não importa se ele vai fazer gravura, escultura ou pintura, não interessa se o trabalho dele é figurativo ou conceitual. O desenho de observação é pertinente a qualquer trabalho de arte. É uma ferramenta, um conhecimento importante para que o aluno possa agir no trabalho. Tive contato com uma escola de arte do Porto, em Portugal, onde conheci alguns artistas que trabalhavam exatamente essas questões do desenho que Joyce e eu trabalhamos. Ficamos preocupados, pois, em nome das diversas contemporaneidades, no Departamento de Artes Visuais da Ufes, somos considerados ultrapassados. Mas veja: Joyce pegou, via internet, programas de arte em várias escolas do Brasil, dos Estados Unidos e da Europa, e vimos como eles levam em conta o desenho de observação. Também no contato que fizemos com essa escola de Portugal, percebemos isso. O curso lá tem cinco anos de duração e os três primeiros anos são períodos de formação em desenho, pintura, escultura e gravura, em que os alunos aprendem técnicas e buscam desenvolvimentos e aprofundamentos.

FA – Vivemos no Brasil uma espécie de cultura da reclamação geral. No Espírito Santo isso tem características particulares, pois é um estado pequeno, espremido entre dois grandes estados brasileiros. Como você vê a arte realizada aqui? A política artística capixaba é animadora?

ATTILIO – Não, não é animadora. Tenho trabalhado aqui há muito tempo e acho que cada vez mais a coisa se complica. Nós tínhamos, há algum tempo, mais espaços para mostrar o trabalho. Várias galerias se fecharam e isso complica o trabalho do jovem artista. O mercado é muito pequeno, você não tem colecionadores como em outras cidades. Ainda faltam empreendimentos mais efetivos na área cultural.

FA – O que os artistas têm feito para minimizar isso? Existe algum esforço ou propostas dos artistas de ação coletiva?

ATTILIO – Não, acredito que não. Há algum tempo, o sindicato congregava muitos artistas, mas hoje não vejo ação nenhuma. Como você falou, o nosso espaço artístico cultural é bastante reduzido e, além disso, temos uma defasagem cultural de pelo menos cem anos, desde que a Capitania do Espírito Santo foi comprada pela Coroa e foi proibido qualquer desenvolvimento aqui, desde que se encontrou ouro em Minas Gerais. Isso atrasou muito o desenvolvimento do estado.

FA – Atrasou por quê?

ATTILIO – Porque foi um período em que nada acontecia no estado. O motivo: era muito mais fácil sair o ouro via Espírito Santo do que passar pelo Rio de Janeiro; então, a corte, que estava no Rio, puxou a sardinha para lá, deixando o nosso estado completamente abandonado. Você vê isso pelo que ficou no Espírito Santo em termos de construções do período barroco ou colonial. O que ficou é muito pobre, pequeno e pouco representativo. Quando tinha já o Modernismo em São Paulo, nós estávamos trabalhando a questão da paisagem. Em Minas Gerais aconteceu uma coisa que sempre uso como exemplo, um projeto muito interessante, que se chamava “Minas além das Gerais”. Era um período em que você tinha somente o eixo Rio-São Paulo. Agora Minas está integrada a esse circuito. Foi uma ação do governo levar para o Rio e para São Paulo a cultura de Minas, desde culinária, artesanato, artes plásticas, balé, teatro e tudo mais, mostrar os talentos mineiros. E, se isso não acontece aqui, só os artistas não conseguem produzir e quebrar essa barreira.

FA – O campo da restauração está bem desenvolvido no Espírito Santo, principalmente graças a você. Como foi a criação do Núcleo de Restauração da Ufes? Aliás, como a restauração apareceu para você, a ponto de você se dedicar quase completamente a ela?

ATTILIO – No primeiro momento foi um desvio de trajetória. Criou-se uma situação política no Centro de Artes e eu entrei numa chapa, concorrendo ao cargo de vice-diretor. Foi um processo eleitoral cansativo e extenuante. Saí desse processo completamente desgastado, querendo uma coisa nova. Passando pelo departamento, vi um cartaz divulgando o processo seletivo para o Cedor (Centro de Conservação e Restauração – EBA/UFMG). Não tive dúvidas, juntei minhas coisas, estudei um pouco, fui para lá, fiz a seleção e passei em primeiro lugar. Cheguei ao departamento com a coisa pronta, tipo assim, “passei e preciso sair”. Alguns problemas foram colocados, por exemplo, que para especialização você podia ter somente deztoito meses de afastamento. O curso era de dois anos, de horário integral. Mas fui e trabalhava no Cedor das 8 da manhã às 18 horas, todos os dias, durante dois anos. Pena a monografia final não ser reconhecida como mestrado. Fiquei dois anos nesse curso e me apaixonei. Lá encontrei minhas figuras barrocas, as igrejas, os altares, etc. Quando voltei para Vitória, encontrei Rachel Diniz, que já vinha tentando, há algum tempo, criar um núcleo de restauração. Então, nós juntamos forças para ampliar o espaço da restauração aqui e, aos poucos, fomos conseguindo criar no estado um pensamento de valorização de patrimônio. Agora, existe de alguma maneira uma forma de educação patrimonial. Hoje nós já somos procurados por comunidades do interior. Não temos um patrimônio rico como Minas, mas temos um pequeno centro histórico significativo.

**FA – O que é restauração e quais são seus princípios básicos?
Há uma carta internacional a respeito da restauração?**

ATTILIO – Sim, há alguns pensadores importantes da área de restauração que discutem a ética da restauração, o que é o original e até onde você pode interferir nesse original com restauração para conseguir restituir os problemas físicos de uma peça, não importa que seja de madeira, papel ou uma pintura. Em restauro, temos de identificar o que está deteriorando tal objeto e como estancar esse problema, como devolver a leitura dessa obra. Nós dividimos a restauração em três partes importantes. A primeira é a conservação preventiva, o tratamento do espaço onde o objeto está, se é numa igreja, num museu ou numa biblioteca. Não adianta nada restaurar uma pintura e ela retornar para um ambiente que tem os mesmos problemas anteriores. A segunda é uma conservação curativa, em que eu vou estancar os problemas físicos sem ainda chegar à área da leitura. E a terceira parte é a restauração, que busca estancar os problemas físicos e restituir a leitura do objeto. Verificamos quais áreas estão perdidas e até onde podemos restituir a obra sem estar recorrendo ao problema de falsificação. Nesse momento, é muito importante para a gente estar sempre ancorado no elemento ético. Temos que saber exatamente em que ponto para o artista e aparece o restaurador, porque, se começamos a interferir numa peça com o olhar de artista, vamos extrapolar qualquer princípio ético.

FA – A restauração é um campo específico em um curso de arte. Esta disciplina desperta interesse no alunado?

49

ATTILIO – Sim, e não só nos alunos do estado do Espírito Santo e do curso de Artes, mas também de outros cursos, da mesma forma como vão para o Cecor, em Belo Horizonte. Na verdade, há uma demanda gigantesca buscando formação. Só temos o Cecor e Campinas, que está aprovando um curso de graduação em restauração. Fora disso, não existe praticamente nada no Brasil. Havia em São Paulo a Escola Paulista de Restauo, que já, há algum tempo, não funciona mais. Há alguns ateliês particulares que acabam fazendo a formação de restauradores. Acredito que seria importante abrir um curso de restauro aqui. Mas, para a gente conseguir montar um curso de restauração, seria necessário que o departamento encarasse a restauração como um elemento importante. Eu não posso continuar o tempo todo sendo um dos únicos a tocar esta área. Há necessidade de uma atenção maior da escola quanto a olhar a restauração como um elemento importante, como veem as outras disciplinas.

Hilal
Sami
Hilal

Hilal é conhecido por tratar o papel de maneira escultórica. Nos anos 1970, quando ainda trabalhava com aquarela e gravura, o artista descobriu verdadeiramente o papel artesanal e começou a utilizá-lo como suporte ativo, tão impressionado ficou com sua materialidade, textura e beleza.

Formado pelo Departamento de Artes Visuais da Ufes, Hilal conta que foi a partir de uma observação do artista José Resende em um dos festivais de arte da Ufes, em Nova Almeida, que começou a questionar o suporte. Na ocasião, o artista paulista teria lhe dito que, em seu processo, a pintura feita “após o papel” era desnecessária e que o papel sim, este era realmente o seu trabalho. Observação contundente que o artista capixaba guardou, concluindo ser possível juntar os dois procedimentos. “Para mim, foi um comentário de grande importância. Muitas coisas mudaram a partir daí, compreendi que o papel não era um mero suporte para a pintura, e sim a própria expressão. A construção do papel está em comunhão com as questões pictóricas”.

Ligado à natureza e ao zen-budismo, Hilal credita ao monge Daiju, do mosteiro zen-budista de Ibirajú (ES), uma das suas mais importantes experiências no caminho da arte: uma viagem ao Japão, em 1988, para conhecer os papéis japoneses (muito utilizados pelo zen-budismo na caligrafia). O artista teve então a oportunidade de fazer contato direto com os mosteiros japoneses e vivenciar também a disciplina monástica: levantar cedo, praticar meditação, enfim, o dia a dia dos monges no mosteiro.

Hilal revela que são cerca de vinte anos ligados à Ufes; primeiro como aluno, depois como colaborador, professor, e, atualmente, sempre convidado para bate-papos e palestras na instituição. Contudo, mesmo sendo generoso na doação do seu tempo, o artista é bastante crítico sobre a questão ensino-aprendizado de arte e, argutamente, chega a perguntar se o lugar do ensino de arte é na universidade. Ele conta como viveu na carne a contradição constante entre o fazer arte e o ensinar arte e lembra como seus projetos de pesquisa eram negados por falta de justificativa científica, quando o resultado seria desenho, pintura e fotografia: “Que dizer? A arte era negada dentro do seu próprio departamento”. Ele argumenta que “a melhor forma de ensinar artes é falando da experiência artística. Mas será que essa forma de fazer vai estar de acordo com a matriz curricular da universidade? Às vezes, isso não quer dizer nada, é preciso ter experiências profundas. Quando eu ia para os festivais de inverno, aprendia muito mais do que na escola;

não é desmerecendo a escola não, é a própria complicação de estar dentro da universidade, seguindo um currículo. Então eu acho que o que se ensina está nessa troca, na medida em que o artista professor produz verdadeiramente. Isso eu acho que é uma grandeza. Para o aluno, é um benefício enorme ver e conversar com um professor que produz arte”.



Hilal - S/T
Cobre/corrosão - 2007, 70x53cm, 2013

Entrevista realizada na residência do artista nos dias 16 de outubro de 2006 e 5 de maio de 2007 – Vitória (ES)

FERNANDO AUGUSTO – Há um trabalho seu, de 1986, intitulado *Dentro do coração*, feito com trapo de algodão, folha de ouro, etc. Como e quando você passou a se interessar por esse tipo de material?

SAMI HILAL – O papel sempre me impressionou por sua textura e beleza. Nos anos 1970, quando comecei a trabalhar com aquarela e gravura, tive uma aproximação maior com esse suporte. Depois conheci papéis de outros continentes e fiquei mais fascinado ainda. Esta obra intitulada *Dentro do coração* é de 1986, pertence a um período transitório. Um resultado que ainda reconhece o papel apenas como suporte. Nessa fase, construía superfícies para posteriormente pintá-las. Numa observação sobre o meu processo de trabalho, José Resende, artista paulista, me questionou a respeito e disse que a pintura feita

após o papel era desnecessária, que o papel sim era realmente o trabalho. Bom, foi uma observação bastante contundente, me senti confuso, mas concluí que era possível juntar os dois procedimentos. Para mim foi um comentário de grande importância. Muitas coisas mudaram a partir daí, compreendi que o papel não era um mero suporte para a pintura, e sim a própria expressão. A sua construção está em comunhão com as questões pictóricas, são construídas simultaneamente.

FA – Em determinado momento você usa açúcar, fécula de batata, pimenta, chocolate, transpondo a criação artística para o paladar. À luz de experiências de artistas como Oiticica e Lygia Clark, você busca levar essa experiência mais longe?

HILAL – Essa experiência dos biscoitos foi feita em 2000 ou 2001. Pode até ser que retome, não sei, mas foi muito divertido fazer aquilo. Isso se deve a Lygia Clark, às experiências sensoriais que ela apresentou. No meu trabalho, a questão sensorial é também muito forte; com os biscoitos, queria tentar uma experiência como a da Lygia Clark, falar também do interno. Como sou ligado à alimentação, à gastronomia e adoro cozinhar, fiz esse trabalho. Tem um biscoitinho árabe chamado “reib”, que é feito de fécula de batata. Você faz uma rosquinha amanteigada, coloca amêndoa, aperta e assa; bom, um veneno, manteiga com açúcar (*risos*), mas fica gostoso pra caramba! Eu peguei essa receita e dei um jeito de

transformar aquilo numa obra. Os mesmos procedimentos para fazer o desenho, só que com massa de biscoito. Temperei, botei chocolate, *curry*, pimenta, sal, açúcar, tudo! Fiz uma maluquice, biscoitos desenhados, escritos “corpo e alma”, e um monte de coisas, nomes de pessoas, etc., e assei. Foi super divertido. Fiz pequenas peças e servi durante a exposição, como se fosse um ato de comunhão entre os convidados. Uma *performance*! Os biscoitos foram servidos sobre sal grosso numa bandeja de cristal, para as pessoas irem quebrando e degustando, desconstruindo.

FA – Você vem de um trabalho meticuloso, um desenho de observação acurado. Como foi chegar ao trabalho atual?

HILAL – O meu interesse pelo desenho tem algo de herança materna, a presença da pintura da minha mãe. Eu comecei com figuração. Não sei se teria sido diferente se eu não tivesse uma mãe pintora, mas a gente não pode falar disso, porque foi assim. Acho que até hoje em alguns trabalhos articulo a figuração. Veja essas tramas (*mostra um trabalho*): apesar de não serem figurativas explicitamente, as associações à figura são feitas naturalmente.

FA – Em um texto de 1986, o crítico Casimiro Xavier de Mendonça escreveu sobre um trabalho que você fez, intitulado *Tapete voador*, dizendo que a história de *As mil e uma noites* é o objeto favorito do seu trabalho.

HILAL – Foi ele que nomeou os papéis de *Tapete voador*. É uma série em que eu faço o papel e depois interfiro com diversos materiais. Nesse caso, ele identificou uma forte influência árabe e apresentou um texto citando os tapetes voadores, a lâmpada de Aladim e as histórias de Sherazade. Eu, particularmente, gostei muito do texto, que me mostrou a necessidade de referenciais no meu processo de trabalho.

Sobre Sherazade, tenho um trabalho atual que tem a ver com a sua história. No momento está em fase de finalização. É um grande livro, cuja paginação segue para outra capa de outro livro e dessa capa segue para outra sucessivamente. Como as histórias sem fim de Sherazade.

FA – Vivemos num momento de crise intensa no Oriente Médio. Não somente as guerras entre árabes e israelitas, mas, sobretudo, o crescimento do fundamentalismo. Sendo você de origem árabe, como isso o afeta?

HILAL – Minha família é cristã ortodoxa. A minha afinidade é com o zen-budismo. Não tenho acesso ao islamismo ou outras religiões fundamentalistas. O que penso dessas tribos é o que todos pensam: são assustadores. Lógico que há exceções. Não são todos os adeptos que se comportam de forma radical. Na cultura ocidental, o radicalismo capitalista também é uma forma de violência.

FA – Mas você sofre muito com isso, não?

HILAL – Sim, com certeza! Assisti um dia desses a um trecho do filme *Fahrenheit*, do Michael Moore, via minha mãe ali, na imagem de uma senhora. Coitada daquela mulher! Era uma pessoa fisicamente muito parecida com minha mãe, falando em árabe, inconformada. Você está em sua casa, e de repente cai uma bomba na sua cabeça, por razões particulares, de terceiros. O pai tira o corpo de um filho da caminhonete, assim, e balança o corpo do filho pra ver se ele está vivo. Isso é assustador! Você fica amargurado com aquilo. É uma maluquice! E tudo em função de um ideal capitalista, de poder. É muito complicado, é uma coisa louquíssima a questão americana com o mundo, a questão fundamentalista, a judaica.

FA – E aí você se aproximou do zen-budismo, chegando a ir ao Japão duas vezes. Como foi essa sua aproximação com o zen-budismo?

HILAL – O mosteiro zen-budista daqui do estado foi criado pelo monge Daiju, que é o Cristiano Bitti, muito amigo nosso, há muitos anos. Daí ele foi para o Japão se dedicar ao estudo zen. Ficou cinco anos lá. Nesse meio tempo eu o visitei, em 1981. Depois ele voltou ao Brasil já ordenado monge. Em 1988, teve que retornar para uma cerimônia, então aproveitei e via-

jei com ele, juntamente com minha esposa. Desde a primeira vez, o meu interesse era conhecer o papel japonês (muito utilizado pelo zen-budismo na caligrafia). Na época, nós não tínhamos informação nenhuma do que era fazer papel no Brasil. Interessante é que vários artistas aqui estavam trabalhando com o papel, mas ninguém tinha acesso a ninguém. Em 1981 e 1988 tive essas oportunidades. Foram as experiências mais importantes que já vivi. O contato direto com os mosteiros, a disciplina de levantar cedo, praticar meditação, viver o dia a dia do monge foi genial. Daiju, que fala japonês muito bem, me ajudou a encontrar as oficinas de papel, porque era muito difícil conseguir informações. Conheci oficinas de papel centenárias, foi um presente. Uma experiência maravilhosa que aconteceu.

FA – E o seu interesse pelo zen-budismo enquanto doutrina filosófica?

HILAL – Não me aprofundi muito. O meu interesse passa pela arte, como me relaciono com a natureza, a questão familiar, tudo isso se afina muito com a questão zen, que busca um aprimoramento pessoal. Acho que o meu trabalho apresenta a materialidade muito de frente. O fazer meditativo, relação com a natureza, etc. Tradução do momento presente. Quando você pratica a meditação zen, pretende-se não divagar, e sim atenção na respiração e esvaziamento mental; é uma concentração violenta.

FA – Mas você pratica a meditação, não?

HILAL – Já fiz, já participei de um *sesshin*, que são três dias de meditação no mosteiro, com mais ou menos umas sete meditações ao dia, cada uma com meia hora ou quarenta e cinco minutos. É um trabalho intenso e profundo de muita concentração. Tento buscar o esvaziamento na meditação zen, como no fazer da arte, o esquecimento.

**FA – Você fala do vazio e temas como a morte, o tempo.
Como isso se apresenta para você?**

HILAL – Acho que essas questões ficam subentendidas. A questão do tempo é dominante. O artista contemporâneo inevitavelmente está falando sobre isso. Na questão conceitual me interessa “o lugar da arte”. O trabalho se apresenta de forma bastante intuitiva. O vazio, a falta, o “entre” são características da obra que foram se apresentando com o fazer; o discurso, na verdade, é uma construção diária que se faz. Eu, particularmente, preciso da experiência prática para externar o meu repertório, afinal, cresci dentro da ditadura militar, e a necessidade do exercício da liberdade de criação é imensa. Mas, voltando ao lugar da arte, o “entre”, a possibilidade de reformulação, o artista Evandro Sales, em sua tese de mestrado, acredita na arte como agente transformador. Anish Kapoor, em texto publicado na *Folha de São Paulo*, diz “que a arte está entre a imaginação e a realidade”.

FA – Volta e meia você faz uma alusão à psicanálise. Você já teve alguma experiência ou já realizou algum trabalho nessa interface?

HILAL – A linha da psicanálise a que tive acesso foi a lacanianiana. Foi uma experiência muito gratificante que vivi e gostaria de continuar, algum dia, quem sabe. Fui convidado para uma conversa na Escola Lacaniana de Psicanálise de Vitória, alguns anos atrás. Falei sobre a questão da ausência, do trabalho que nasce em torno da falta, do vazio, etc. Foi muito receptiva a apresentação, e pude me esclarecer em muitas coisas por esta ótica psicanalítica.

Posteriormente, acabei me envolvendo com a escola e participei de um cartel. Foram leituras e estudos sobre determinados escritos de Lacan. Nas quartas-feiras, havia a conexão arte-psicanálise, em que desenvolvemos um trabalho sobre o barroco, porque Lacan se afina com esse estilo. Foi feito um levantamento histórico do barroco. O resultado foi genial. Acho que fizemos uma ponte importante entre a arte e a psicanálise com esse estudo.

FA – Você acha que a arte tem um papel terapêutico?

HILAL – Para mim, acho que tem muito. A questão que eu te falei de buscar um esvaziamento é um bom exemplo. Quando estou misturando a massa do papel, tem muito a ver com o preparo do quibe. Você amassa a carne junto com o trigoilho,

processa a matéria, processa o tempo. É autobiográfico, querendo ou não, tem a ver. A função terapêutica é muito forte aí. Como eu não tive pai, às vezes penso assim: “eu só encontro com minha mãe no fazer, mas eu acho que estou procurando é meu pai”. Entende? Se eu for falar psicanaliticamente, pode ser que dê uma tese interessante (*risos*).

FA – Há artistas que defendem um viés da arte com a saúde. Entre eles, Tápies, Matisse, a própria Lygia Clark, que chegou a propor a arte como tratamento.

HILAL – Acho maravilhoso o processo vivido por Lygia Clark. Acredito que procuro “me tratar” com obras de arte, cinema, música e literatura.

FA – Então, pode não ter sido acaso você chegar a Lacan.

HILAL – Acho que foi fundamental, pois o pensamento dele me ajudou no desenvolvimento do trabalho. A tese do Evandro Sales, que é um trabalho baseado em Lacan, faz a ponte da arte com a psicanálise. O artista Marcel Duchamp é o protagonista, e o assunto é “o deslocamento da nomeação”. O que interessa é a mudança de foco. Construir um novo olhar para a vida, criar novas nomeações para o já estabelecido. Vencer o olhar estagnado. A psicanálise está toda hora querendo promover essa saída, esse deslocamento, e a arte também.

FA – Como é o seu dia a dia de trabalho, sua rotina de ateliê?

HILAL – É um processo de disciplina desde a minha saída da universidade. Foram vinte anos de trabalho de ensino. Eu me formei na Ufes e logo comecei a dar aula na instituição. Entrei, primeiramente, como colaborador, não fiz concurso, não era exigido concurso na época, como muitos professores lá não fizeram; era assim. O meu processo foi muito lento até criar uma nova organização diária. Quando saí da universidade e vi todo o tempo do mundo para trabalhar no ateliê, foi complicado, porque você fica muito dispersivo, não é um emprego que você responsabilmente comparece. No início, tive problemas para me adaptar, para ter disciplina, mas devagarzinho fui construindo esse compromisso, e muito desejo também para que tudo desse certo.

FA – Como você organiza o seu trabalho de ateliê? Você planeja algo para o dia seguinte? Você prepara o material?

HILAL – Sim. Tenho que preparar, bater a massa do papel, e isso é demorado, é todo um preparatório técnico necessário. Porque, se eu for fazer a massa pra depois criar um objeto, não dá. Por isso preciso de certo planejamento. Quando o trabalho é com o cobre, fico pendurado no telefone para viabilizar, em São Paulo, o material nas medidas certas e coisa e tal.

FA – Como você realizou esta mudança: trabalhar com o papel e ao mesmo tempo adotar a chapa de metal?

65

HILAL – Exigência do mercado de arte. Tinha que utilizar um material mais resistente para as tramas, garantindo assim uma durabilidade e resistência. O metal foi o material escolhido, nesse caso, o cobre. Mas uma característica do meu trabalho é a fragilidade, o papel naturalmente traduz esse conceito. Acho importante tentar manter essa característica mesmo utilizando outros materiais. Para resolver tecnicamente o uso do metal, fui apresentado pelo artista capixaba Penitência a uma técnica utilizada para circuito impresso de computador. Foi genial. Fiquei bastante entusiasmado. Obrigado, Penitência! Disso tudo, o curioso é que o metal não garantiu nenhuma resistência para a obra. Nesse sentido, não adiantou nada. A fragilidade talvez se manifeste mais ainda no metal do que no papel. Mas foi um achado espetacular.

FA – Vitória, como tantas cidades e capitais do Brasil, está fora do circuito artístico do país, no entanto você já trabalha com várias galerias de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte. Como é esse trânsito?

HILAL – Muito bom. Tem um lado valioso e importante, e outro desgastante, como qualquer relação profissional; acho

normal ser assim. Estou aprendendo a lidar com as situações, mas, a princípio, está sendo muito bacana. A possibilidade de sua produção ser apresentada e comprada é tudo que o artista quer, não é? Poder trabalhar com tranquilidade e ter uma resposta efetiva é tudo que se quer. A princípio, a minha produção tem demanda fora de Vitória. Acontece em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Lógico que seria muito bom se o mercado de arte tomasse forma aqui em Vitória. Acho que já está mais que na hora de a arte participar diariamente das nossas vidas.

FA – Falemos um pouco da sua formação artística.

HILAL – Me formei na Ufes em 1976. Participei de diversos festivais de inverno em Minas Gerais. Fiz gravura em metal, litografia, papel feito a mão, cerâmica, serigrafia, vários cursos sobre cinema, visitas a bienais e outras grandes mostras. Mas a dificuldade de termos informações nos anos 1970 era demais; periódicos, acho que tinha a *Módulo e Artes*. As informações sobre arte eram poucas, misturavam arquitetura, entre outros assuntos. Era bastante restrita a nossa realidade. As experiências contemporâneas europeias e americanas não chegavam aqui. O jeito era a leitura dos livros tradicionais de arte, mas suas observações são muito acadêmicas. A compensação eram as muitas conversas que rolavam entre os amigos.

FA – Vamos falar um pouco do começo, da sua descoberta da arte. Sei que desde cedo você já era prodígio no desenho.

67

HILAL – De certa forma, eu era prodígio na música, tocava piano desde os quatro anos, sempre toquei. Acho que eu era “autista”. Acho que eu tinha essa capacidade do autista, porque com quatro anos sentei no banquinho do piano e toquei uma música. Até hoje toco piano e não sei o que estou fazendo. A minha irmã, que é formada em piano, analisa uns acordes que faço e respondo que não sei o que estou fazendo, é pura intuição. Minha mãe era pintora; a influência já vem daí. Eu gostava de desenhar, desde pequeno. Com mais ou menos 16 anos comecei a olhar para as pinturas da mamãe e copiava a lápis. Papai morreu quando eu tinha 12 anos. Ele não teve participação na minha educação, diretamente. A mamãe, mesmo como pintora, não acreditava que eu poderia sobreviver como artista. Eu tentei vestibular para engenharia, para arquitetura, fui para o Rio de Janeiro, voltei e falei: “não tem jeito, vou ser artista”. Entrei na escola e era um sonho pra mim. Teve um período em que o Centro de Artes da Ufes promovia a semana de arte. Era maravilhoso! Os alunos iam pra São Mateus, Aracruz, Castelo, para o interior. Era muito bacana, a coisa rendia. Fazia muita aquarela de paisagens. Ninguém aqui sabia o que estava acontecendo no mundo das artes lá fora. Já falavam em minimalismo, mas ninguém na Ufes sabia o que estava acontecendo, paravam em Picasso, Portinari – também são ótimas referências, mas a época era outra.

FA – Como é o seu envolvimento com a cultura árabe?

HILAL – Está assim, à flor da pele. Meus pais são nascidos na Síria. Para você ver, o casamento se deu quando ele tinha 50 anos. Quando nasci, ele já tinha 55. Eles se casaram mais velhos. Tios, primos eram da idade do meu pai e da mamãe. Absorvemos demais a cultura árabe, eu e meus irmãos. Meus pais se conheceram aqui. Mamãe veio para o Brasil com uns 10 anos, papai com uns 18. Papai nasceu em 1899, século XIX. Comida brasileira, que nos adorávamos, arroz e feijão, só aos sábados, com batata frita, ovo, bife. Todos os outros dias, só comida árabe, também maravilhosa. Falava-se árabe em casa. Vivíamos os costumes e tradições. Minha irmã fala árabe fluente. Eu entendo como uma criança de 2 ou 3 anos de idade. Fui para a Síria em 1995 e 1997, um pouquinho do que sei do árabe e um pouco de inglês, dava para levar. Na Síria eu estava em casa, a cultura é muito afetuosa, alegre e festiva; beija, beija, comida, é meio italiano, muito parecido.

FA – Por que seus pais vieram para o Brasil?

HILAL – É o que a história conta: conflitos internos. Papai esteve na guerra, no início do século XX. O braço dele era meio torcido, o cotovelo virava de forma estranha, lutou a cavalo, foram momentos muito difíceis. E o Brasil, a terra prometida. Imagina naquela época. Minha avó ficou viúva com muitos filhos e, sem saber o que fazer, resolveu imigrar para o Brasil.

FA – Você retoma o desenho, dessa vez trabalhando com riscos, interferindo no suporte, ativando a própria matéria de papel artesanal. Como foi isso?

HILAL – Nesse momento precisava me distanciar do processo formal e estético, precisava olhar mais as minhas questões de identidade, questões referenciais, autobiográficas. Daí procuro o pai e a mãe da arte brasileira. Esse era um assunto complicado nos anos 80. Hoje temos um bonito histórico, podemos citar vários artistas que criaram linguagens com originalidade e com muita densidade. Tem muito pai por aí. É o que acho. Ainda bem. Mas, voltando ao meu desejo, as minhas questões estavam sem respostas, a pintura corporal indígena poderia de certa forma começar algum diálogo com o meu trabalho. Culturalmente havia uma distância muito grande. Em seguida, os azulejos portugueses me atraíram um pouco mais. Afinal, todo mundo tem azulejos em casa. Existe uma intimidade muito grande com esse revestimento. Faz parte do nosso dia a dia. Daí encontro com a cultura árabe. *As mesquitas, As mil e uma noites*, os tapetes; quer dizer, pai, mãe, encontro tudo que precisava. O sincretismo passa a fazer parte do meu trabalho. O Ocidente e o Oriente, uma fusão que me acompanha desde sempre.

FA – Hilal, você se formou na Ufes e logo depois se tornou professor do Departamento de Artes. Como foi viver essas duas experiências na escola? O que você ensinou e aprendeu?

HILAL – No total, foram vinte anos no Centro de Artes. Foi difícil no começo. Não sabia nem me expressar, mas acho que o ensino de arte acontece também por outras vias, uma maneira não verbal; sou muito da prática, do fazer. Acho que alguma coisa ficou com os alunos, tenho certeza disso. Mas, também ao ensinar, aprendi a ver a arte e o meu próprio trabalho. Afinal, o que eu poderia ensinar para os alunos? O que é ensinar arte? Acho que arte não deveria estar na universidade. A licenciatura, sim, a educação artística, pedagógica, sim; mas a arte, não. Arte tem as suas particularidades. Sua subjetividade, condições hipotéticas, sem dogmas, tudo gira em torno de um vazio. O que acho que podemos fazer na medida do possível na universidade são as experimentações técnicas e muita discussão. A contradição se apresentava constantemente. Veja bem, sempre me interessei pela pesquisa. Também era muito desgastante só a prática do ensino. Para mim foi muito proveitoso estar sempre pesquisando e me aprofundando; meu discurso para com o aluno era sempre renovado. Bom, voltando à contradição, quando o assunto era um estudo sobre determinada técnica, o departamento aprovava a carga horária necessária para a pesquisa sem problema algum, pois o caráter era científico, e tudo bem. Quando propus uma experiência artística na Ilha do Boqueirão, em que o trabalho resultante seriam desenhos, pinturas e fotografias, o departamento não concordou com o projeto e negou a carga horária para a pesquisa. Ora, hoje vejo a importância ecológica que havia nesse projeto. A arte foi ne-

gada dentro do seu próprio departamento. Como não haveria texto justificando o trabalho, o projeto não atendia às condições exigidas pelo conselho universitário. Não era possível convencer os representantes do conselho, porque o caráter científico não comparecia. Aí te pergunto: o que fazer? Acho que até hoje as coisas continuam da mesma forma. Gostaria de deixar bem claro que não estou negando a importância do texto e dos estudos sobre processos artísticos, obras e tudo mais; o que não concordo é com a contradição que existe. Negar suas qualidades e particularidades. As questões subjetivas são fundamentais para todos nós. Não podemos negá-las.

FA – Alguns professores e artistas dizem que não se ensina arte, mas as escolas de artes existem há anos. Eu pergunto: o que se ensina, então, em artes?

HILAL – Essa é uma boa discussão. Na Ufes só não ensinei escultura. Acho que a melhor forma de ensinar artes é falando de suas experiências artísticas. Mas será que essa forma de fazer vai estar de acordo com a grade curricular da universidade? Às vezes isso não quer dizer nada, é preciso ter experiências profundas. Quando eu ia para os festivais de inverno, aprendia muito mais do que na escola; não é desmerecendo a escola não, é a própria complicação de estar dentro da universidade, seguindo um currículo. Então eu acho que o que se ensina está nessa troca, à medida que um artista professor

produz verdadeiramente. Eu acho que é uma grandeza. Para o aluno é um benefício enorme ver e conversar com um professor que produz arte.

Quando era turma de licenciatura, o conteúdo tornava-se mais objetivo. Havia um propósito direto de aplicação do assunto nas escolas, em geral. Para as turmas de bacharelado, achava importante falar das minhas experiências individuais. Para que isso acontecesse, era fundamental que eu produzisse. As questões subjetivas são tratadas, a meu ver, de forma hipotética, sempre com a possibilidade de novas interpretações. Acho que o professor que produz arte traz um grande benefício para o aluno, as experiências em sala de aula são construídas mutuamente. Há uma fusão entre professor e aluno, e, assim, a coisa anda.

FA – Você organizava suas aulas, tinha um programa de aulas e seguia esse programa?

HILAL – Como lhe falei anteriormente, contava muito com essa fusão, mas num determinado momento comecei a criar umas brincadeiras didáticas que davam super certo, principalmente nas aulas de plástica. Eu partia da linha, ou do ponto à linha, depois da linha à forma no espaço. Com isso, eu criava brincadeiras, trabalhos de grupo que eram muito dinâmicos e funcionavam bem. Era bastante divertido e os alunos ficavam muito estimulados.

FA – Você tem um pensamento zen-budista. E nós sabemos que o zen é mais uma atitude de vida do que uma religião. Como você trabalhou essa atitude no ensino? Você chegou a levar esse pensamento ou um pouco dessa filosofia para seus alunos em suas aulas?

HILAL – Indiretamente, com certeza, porque é minha maneira de ser, minha filosofia de vida, e isso, de qualquer maneira, você passa. Eu levei meus alunos ao templo zen-budista. Nós juntamos uns dez alunos e fomos para lá, ver, olhar a paisagem, os bichinhos, os insetos, a fauna e a flora. Mas ninguém fez nada. Só eu que fiz, acho – desenhei uns besouros, umas borboletas, etc. –, porque bateu outra coisa na turma, porque o lugar é espetacular! Acho que isso mexeu com a moçada. Depois, tinha também a coisa da cozinha, como as pessoas lidavam com isso, com o dia a dia, etc., porque dormimos lá, foi uma experiência bacana mesmo. Chegamos a meditar um pouco; enfim, eu tentei mostrar um pouco dessa via para os alunos e acho que deu certo. Ninguém trabalhou efetivamente, mas trabalhamos de outra forma.

FA – Como professor, o que você busca ensinar ou passar para os seus alunos?

HILAL – O que eu procuro ensinar passa pela experiência, pode parecer vago, é uma ideia que qualquer um pode contestar, mas não há uma fórmula. É a experiência que eu adquiri

no meu trabalho e ligada, diretamente, com o circuito de artes. Não estou isolado no mundo da arte. Evandro Sales fala da arte como um agente transformador. Por exemplo, nessa experiência da Sherazade, nesses livros de história sem fim, eu fico discutindo esse lugar da arte, esse espaço, esse entre. Você tem acesso ao objeto de arte, que, por sua vez, coloca nesse lugar. Essa experiência é capaz de transformar, é um agente transformador.

**FA – Como você vê os profissionais formados pela Ufes?
Como você acha que eles poderiam trabalhar arte nas escolas?**

HILAL – Eu não tenho mais acompanhado, porque faz dez anos que me afastei, mas, no período em que fui professor, não tive um contato direto com as escolas secundárias. Dava aula também para licenciatura e aproveitávamos para comentar sobre essa questão. O que concluí naquela época era que os novos professores iam para as escolas transformar todos os alunos em artistas. Ora, o que se espera do aluno da escola secundária, com acesso à educação artística, é que ele se torne um cidadão mais sensível, capaz de olhar para a vida mais atentamente e despertar a sua percepção. Essas experiências, acredito, é que trarão grandes benefícios para essas crianças. Não porque elas terão que produzir arte. Não necessariamente. Eu tinha essa sensação de que os formandos ensinavam as crianças para elas serem artistas. Acho que era uma situação mal resolvida, equivocada. Espero que hoje as intenções estejam mais esclarecidas. Quem sabe também se não me enganei, não é?

José
Carlos
Vilar

José Carlos Vilar, ou simplesmente Vilar, como é conhecido, fala da escultura como quem fala de alguma coisa que se faz no quintal de casa, seja construir uma parede, seja cortar a grama. “Eu sempre quis fazer escultura”, confessa o artista. “Acho que escultura é a linguagem capaz de reunir todas as coisas que eu gosto de fazer, o trabalho de marceneiro, de ferreiro, de carpinteiro, de pedreiro, etc.” Averso a contratar terceiros para executar suas obras, Vilar escolheu a escultura exatamente pelo fato de ela envolver fortemente o fazer, a tarefa do ferreiro, do soldador, etc. Ele assume que seu trabalho tem esse apelo da construção e que, para ele, só acontece na medida em que põe “as mãos na massa”.

Quase todos os artistas da geração de 1980 no Espírito Santo e vários entrevistados deste livro, tais como Attilio, Hilal, Lincoln, Orlando Farya, falam dos festivais de arte da Ufes como um dos maiores acontecimentos no campo das artes plásticas no estado. Aqui, ficamos sabendo que foi Vilar o

grande iniciador desse evento e o coordenador em suas dez edições. Um trabalho árduo, que teve origem quando o artista era vice-diretor do Centro de Artes e, desejoso de atuar mais ativamente, propôs a realização de um festival de artes nos moldes do Festival de Inverno da UFMG, que acontece até hoje e pelo qual muitos estudantes, críticos de artes, professores, curadores e artistas brasileiros já passaram. Era o ano de 1988, e o professor Kleber Frizzera, na época diretor do Centro de Artes, comprou a ideia. Então, Vilar foi para Poços de Caldas conhecer o festival da UFMG e convidar seus organizadores para ajudar a criar o festival capixaba. Voltando à Vitória, montou o projeto e começou a trabalhar. “O primeiro festival foi um sucesso, mesmo com muita precariedade [...] era muita doação de si, mas mesmo assim conseguimos fazer dez festivais. E foi muito importante para a vida acadêmica do Centro de Artes. Você vê com muita clareza o que era o festival de verão na produção artística do estado. O festival possibilitou também a vários professores se reciclarem, pois procurávamos trazer as melhores cabeças da arte contemporânea brasileira. Era um festival enxuto, mas muito rico, muito efervescente, pois tudo se dava num mesmo local, como um grande ateliê. Acontecia sempre na parte da tarde, e depois das oficinas tinha uma programação cultural espalhada pela cidade”.

Comprometido com o ensino, tornou-se professor logo que se formou, sem saber se seria esta a sua via, mas ganhou gosto. Além disso, Vilar vê a tarefa de ensinar ligada com a da

criação artística; para ele, a proposta é: ensinar e produzir, conjuntamente. Diferencia, contudo, as responsabilidades e reconhece o compromisso com o outro como prioritário: “Eu prioritariamente ensino, acho que minha responsabilidade maior é ensinar, vejo isso com muita seriedade. Aqui no meu ateliê eu posso faltar um dia, lá na universidade jamais posso faltar, chegar atrasado ou sair cedo da sala, essas coisas. Eu acredito que, para ensinar escultura, tenho que ser escultor. O que eu ensino, a maneira como ensino, é praticar o esculpir a matéria, não é esculpir com palavras, com conceitos. Não estou negando quem faz dessa forma, mas busco apontar a maneira como construo, como entendo, e trabalho a forma”.



José Carlos Vilar – QUADRADO
Aço carbono, 16x16x16cm, 2015

Entrevista realizada no ateliê do artista
em 30 de março de 2007 – Vitória (ES)

FERNANDO AUGUSTO – Vilar, vamos começar nosso encontro falando sobre sua formação. Você começou a estudar artes com o escultor Crepaz⁶, não foi?

JOSÉ CARLOS VILAR – Na verdade, eu comecei a ter contato com Crepaz na graduação, no Centro de Artes, embora soubesse, já há alguns anos, de um escultor italiano que trabalhava nas Obras Pavonianas em Vitória, uma congregação de padres. Lá tinha também uma gráfica dos padres, e eu levava trabalhos para essa gráfica. Era assim: eu deixava de fazer esse trabalho em Vila Velha, que era próximo lá de casa, e ia pra Santo Antônio pra poder ficar bisbilhotando o trabalho dele. Foi assim meu contato com ele antes de chegar à universidade.

6 Carlo Crepaz, artista italiano, chega a Vitória em 1951, passando a exercer a função de escultor das Obras Pavonianas, no Santuário de Santo Antônio. Entre 1961 e 1981, lecionava a disciplina Modelagem e Escultura, na antiga Escola de Belas Artes em Vitória – que ajudou a fundar – e, depois, no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Naturaliza-se cidadão brasileiro.

FA – Mas você chegou a estudar com ele ou foi apenas um curioso que frequentou o ateliê?

VILAR – Era um curioso, não cheguei a estudar com ele. Na verdade, não sabia como chegar a ele, tinha um pouco de timidez, e o Crepaz era fechadão, aquele tipo italiano bem fechado, então eu ficava bisbilhotando, perguntando muito pouco pra não o interromper, e isso já me estimulava, de certa forma, a fazer escultura, entende? Eu começava a perceber que era viável fazer escultura.

FA – Então sua formação foi mesmo no curso de Artes aqui da Ufes?

VILAR – Sim, em 1974, foi a última turma seriada da universidade. Fiz quatro anos de escultura, não foram períodos, foram quatro anos, reforçados no trabalho com materiais de escultura; foi aí que nasceu certa proximidade com o Crepaz, e eu passei a frequentar o ateliê dele, trabalhando, ajudando, ao mesmo tempo que ele me ensinava escultura na Ufes. Ele foi pioneiro na escultura no Espírito Santo. A história dele é sofrida. Veio durante a Segunda Guerra Mundial pra cá, fugindo tanto do fascismo como do nazismo. Havia sido soldado na Itália e encontrou refúgio aqui no colégio dos padres. Então ficou aqui trabalhando para os padres, fazendo estatuária de santos para o Brasil afora. Ele esculpia em madeira como ninguém. O que eu

sei de madeira hoje, e também o trabalho de fazer retratos em bronze, agradeço a ele.

83

FA – Você falou que fez o curso seriado. Como era mesmo essa modalidade? Como foi fazer esse curso?

VILAR – O curso seriado era dividido, se não me engano, em Escultura, Pintura, Desenho e Arte Decorativa. Era bem enxuto, não era tão fragmentado quanto hoje. Então você tinha um tempo de concentração maior nas disciplinas, tinha mais tempo para o desenho, para a história da arte, etc. Isso foi importante para mim. Eu já sabia que queria Artes e que tinha um curso de Escultura na universidade. Eu sempre quis fazer escultura. Acho que escultura é a linguagem capaz de reunir todas as coisas que eu gosto de fazer. O trabalho do marceneiro, do ferreiro, do carpinteiro, do pedreiro, etc., evidentemente dentro de uma articulação conceitual.

FA – O ensino de arte naquela época era essencialmente figurativo, não? Com ênfase no desenho, no retrato, na paisagem.

VILAR – Eu acho que o figurativo me dá base até hoje. Ter uma visão de arte com base no desenho pra mim foi muito importante. Antes de chegar à universidade, eu não tinha contato com artes, a não ser aquelas figuras de livros ou as ilustrações da

Bíblia com viés renascentista; nem ao trabalho dos impressionistas eu tinha acesso. Eu morava em Vila Velha, vivia no meio da molecada e não tinha essa coisa de desenho não, minha família é de origem humilde, então não conhecia essa coisa chamada arte, embora tivéssemos acesso à música. Daí que minha formação tenha sido toda acadêmica. E foi difícil sair disso, romper com essa tradição toda. Aliás, o Crepaz era essencialmente acadêmico. Tinha também o Moa, que foi meu professor de escultura nos segundo, terceiro e quarto anos; ele era mais contemporâneo.

FA – Como era o curso de Escultura?

VILAR – Trabalhar com argila, fazer, copiar figuras, etc., mas eu sempre gostei de buscar desafios, então, se o professor pedia para fazer um relevo, eu queria fazer uma cabeça, uma coisa mais difícil. Com Crepaz foi por aí, e, além do trabalho acadêmico normal de sala de aula, eu buscava ficar lá no ateliê dele nos finais de semana, trabalhando com ele.

FA – Além do Crepaz, quais outros artistas influenciaram você?

VILAR – Além do estudo de arte no Departamento de Artes, eu sempre participei dos festivais de inverno da UFMG, em Ouro Preto. Esse festival era uma válvula de escape para a gente ver alguma coisa diferente. O Centro de Artes teve sem-

pre essa herança: de um lado, o Festival da UFMG, em Ouro Preto; do outro, a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.

85

FA – Você tem uma série de trabalhos com formas pontiagudas, ora sugerindo espinhos, ora triângulos, ora pirâmides. Como surgiram essas formas?

VILAR – É coisa muito íntima falar deste processo. Em 1982, eu fiz uma exposição importante, em que rompi completamente com a questão do figurativo. Na universidade, eu sempre fui ligado às questões políticas dela, desde a criação do sindicato, talvez por isso fiquei cerca de dez anos na administração e atuei como vice-diretor por quatro anos. Mas um dia entrei em parafuso, pensei: “Chega de questões administrativas. Vou cuidar do meu trabalho plástico”. Eu olhava o trabalho dos meus amigos, todos bem, deslançando, e eu agarrado nessa história toda aí. O que fazer? Eu queria trabalhar com as minhas verdades... Então comecei a traçar um caminho. Foi um momento particularmente muito difícil, de muito sofrimento, e esse sofrimento me marcou muito. Eu sou de família religiosa e minha formação é muito religiosa. Eu estudei em colégio de padre o tempo todo, acho que daí vem essa coisa do sofrimento em meu trabalho. Os espinhos que aparecem na escultura... Bem, eu não fiz esses espinhos para ferir o espectador. São os meus espinhos. Espinhos que depois viraram flores. Tive a felicidade de ter passado por eles! Quando são mais retos, são pirâmides.

FA – Foi nesse momento que você fez aquele portal para um hospital aqui de Vitória? Como foi para você fazer esse trabalho, que é uma escultura pública?

VILAR – Sempre que posso, parabenizo os donos do hospital por terem aceitado aquele trabalho. Eles gostaram e sustentaram a ideia. Sempre mostro para os alunos e eles questionam o porquê desse trabalho. É o seguinte: quando eu fui convidado pela arquiteta para apresentar um trabalho lá, eu pensei em uma coisa que fosse totalmente diferente da leitura que fazemos de hospital. Hospital tem o cheiro de éter o tempo todo, as pessoas passando de maca pra lá e pra cá, doentes e mais doentes, enfim, você esbarra nessas coisas o tempo todo, e essa escultura não, ela nega isso. Eu pensei um trabalho de natureza orgânica, que remetesse à leitura de uma célula, criei um tipo de célula. No nosso interior, temos as coisas mais escabrosas do mundo, basta você dar um *close* nas imagens microscópicas pra dizer: “Poxa, esse negócio habita em mim?”. Foi com esse pensamento que fiz essa escultura, para levar as pessoas a refletirem sobre a questão da vida e da morte. É um dos trabalhos que eu mais gosto, exatamente porque é polêmico, ninguém fica indiferente diante dele.

Quando eu estava construindo essa escultura, o pessoal parava e discutia sobre o que era aquilo; tanto o pessoal da periferia como as pessoas que passavam na pista às vezes voltavam com o carro. Uns me ligavam parabenizando, outros tinham

medo de passar embaixo; eu ouvi várias histórias a respeito e me divirto com elas. O trabalho tem que provocar essas pessoas, acho que aquele faz isso.

FA – Você já disse que seu trabalho não aconteceria sem o seu envolvimento com a matéria. Como é sua relação com a matéria?

VILAR – Eu escolhi fazer escultura pelo fato de essa disciplina envolver fortemente o fazer, o trabalho do carpinteiro, do marceneiro, etc. O meu trabalho tem esse apelo da construção, eu não mando ninguém executar nada, eu tenho que deitar as minhas mãos nele. Tenho que sair cheirando o ferro com o qual trabalho, tenho que me queimar com a solda, tenho que dialogar com o material, saber dos limites dele e dos meus, e seguir em frente. Eu diria que sou cúmplice do material.

FA – Você não faz a maquete de suas esculturas e manda executar fora, na indústria, como outros artistas, como Amílcar de Castro, por exemplo?

VILAR – Eu não tenho nada contra. Já tive casos de ter que mandar fazer o trabalho fora, porque envolvia gruas, guinchos, trabalhos muito pesados, máquinas específicas de corte, o que não justificava investir num material dessa grandeza para fazer esporadicamente algum trabalho. Mas hoje, quando se trata

de fazer trabalhos grandes, eu vou até a firma e fico lá, junto do peão, trabalhando com ele. No mais, minhas esculturas são totalmente feitas por mim.

FA – E o festival de artes que acontecia aqui antes, o Festival de Verão de Nova Almeida, foi você que criou, não foi?

VILAR – Foi, no final dos anos 1980.

FA – Como foi criar esse festival? O que foi preciso?

VILAR – Eu era vice-diretor do Centro de Artes e não queria ficar somente como figurante, aquela figura que assume quando o diretor se ausenta, eu queria ser atuante, trabalhar, gosto disso. Assumimos em junho de 1988, e, conversando com o diretor, que era o Kleber Frizzera, ele aceitou, abriu as portas para se fazer o festival. Então fui para Poços de Caldas, com a cara e a coragem, conhecer o Festival de Inverno da UFMG. Cheguei lá, me apresentei para a galera, entrei na cachaceira deles e os convidei para virem me ajudar a criar o nosso festival aqui. Eles toparam. Foi o primeiro passo.

Voltando a Vitória, montei o projeto e começamos a trabalhar para isso acontecer. Abrimos o festival, o primeiro. Foi um sucesso, mas com muita precariedade, bem diferente do de Belo Horizonte, que tinha uma grande estrutura. Aqui a gente tinha que fazer tudo: era pedir o café da manhã para os artistas a uma

empresa, material de oficinas a outra, e assim por diante. Um dava o patrocínio, por exemplo: passagem de ida; a volta, a gente dava um jeito, e por aí foi. A universidade tinha muito pouco recurso, a gente trabalhava sem infraestrutura de pessoal, era tudo muito precário, enfim, era muita doação de si, mas mesmo assim conseguimos fazer dez festivais. E foi muito importante para a vida acadêmica do Centro de Artes. Você vê com muita clareza o que era o festival de verão na produção artística do estado. O festival possibilitou também a vários professores se reciclar, pois procurávamos trazer as melhores cabeças da arte contemporânea brasileira. Era um festival enxuto, mas muito rico, muito efervescente, pois tudo se dava num mesmo local, como um grande ateliê. Acontecia sempre na parte da tarde, e depois das oficinas tinha uma programação cultural espalhada pela cidade.

FA – O festival durou dez anos. Algo assim, que dura dez anos, tem dois caminhos: ou se estrutura e ganha corpo ou se cansa e termina. Foi isso o que aconteceu, não é mesmo? O festival entrou em declínio e acabou. Não teve como constituir uma secretaria própria do festival, como acontece com o de Minas, o do Paraná, o de Porto Alegre, etc.?

VILAR – Eu não sei dizer. O festival estava consolidado, inclusive muitos artistas gostavam do nosso trabalho e queriam ser convidados para vir para cá, dar cursos, e muitos queriam vir

para estudar, porque já reconheciam que a gente conseguia criar grandes fatos no evento. Começava o festival às 13 horas e terminava às 18 horas – cinco horas de trabalho direto. O festival tinha moral para continuar, mas, enfim, não deu. Eu não podia fazer mais. As férias eram o período que eu poderia passar a maior parte do meu tempo com meus filhos, viajar, mas tive de abrir mão disso. Quando acabaram os festivais, eles já estavam adultos.

FA – Todas as edições do festival foram coordenadas por você?

VILAR – Eu sempre procurei gente para ajudar, mas não: parecia que o Festival de Verão da Ufes era do Vilar. Não, o festival era do Centro de Artes. Jamais quis botar meu nome nessa história, porque é institucional, não é pessoal. Havia momentos em que eu queria estar do outro lado, estar numa oficina, qualquer coisa, e não podia. Eu não queria ficar só na coordenação, tomar conta de tudo, até da limpeza de alojamento. Sim, essas coisas todas, receber as personalidades no aeroporto, etc., mas no fim tinha que ser, tinha de me desdobrar o tempo todo. Foi indo até que não deu mais. Já me convidaram depois pra eu pegar a coordenação do festival de novo, mas eu digo que, quando eu fiz o festival, eu era da direção do Centro; tem que ser por aí, agora é a vez de outros fazerem. A tradição do festival está aí, tem nome, tem peso, é só continuar, porque um projeto dessa magnitude jamais pode ser esquecido.

FA – Vendo o curso de Artes hoje, eu não tenho dúvidas de que precisa de um festival para animar a produção e o ensino de artes no estado. Trata-se de um evento de valor inestimável.

VILAR – Concordo com você. Acho que pode ser em Nova Almeida ou Anchieta, que tem uma igreja histórica, ou na nossa capital, que é bonita pra caramba! Podemos pegar um galpão do porto de Vitória, tem um pé direito lindo, ao lado do mar. Dá para fazer! Estão acontecendo alguns eventos da prefeitura no porto com grandes parceiros, colegas nossos da universidade, com cargos importantes, com acesso ao prefeito; dá para fazer o festival; com parceria da prefeitura, pode-se levantar essa bandeira.

FA – Os festivais de arte sempre trazem para as cidades onde acontecem um pouco da história viva da arte brasileira, e, muitas vezes, é através deles que se estabelecem contatos com artistas influentes do meio cultural. Consequentemente, pode haver muitas contaminações e influências. Foi através dos festivais que você travou contato com a arte concreta brasileira, com a escultura do Franz Weissmann?

VILAR – Os festivais ajudaram nesses contatos, certamente, mas foi na década de 1980 que eu apresentei meus trabalhos para o Franz Weissmann. Ele gostou muito, con-

versamos, bebemos cerveja, eu saí daquele encontro me sentindo o máximo! Antes eu só conhecia o trabalho dele através de livros, e mostrar meus trabalhos para ele e ouvir seus comentários sobre meu trabalho foi radiante. Com certeza, o trabalho do Franz, com aquela organização, me marcou, tem a ver comigo.

FA – Observo que sua escultura, de um lado tem uma economia formal, que trabalha com o mínimo, uma coisa da vertente construtiva, mas do outro tem também um excesso, agrega muitos elementos. Como você vê isso?

VILAR – Eu gosto de brincar com esses contrastes. Tenho um trabalho ali (*mostra o trabalho em um canto do ateliê*) muito legal, de madeira. A primeira impressão que tive dele foi achá-lo muito comportado, então pensei em mudá-lo. Mas deixei-o quieto, “tô” esperando. Faço isso pra criar certo antagonismo com a forma predominante. Há um diálogo entre o muito e o pouco, que me instiga; o ferro e a madeira são dois elementos que eu gosto de trabalhar. Encanta-me trabalhar com esses materiais. Então, colocando os dois juntos, crio um contraste e uma harmonia, acho que eles se completam.

FA – Certos trabalhos seus lembram os princípios: feminino e masculino. Há certo erotismo que, olhando rapidamente, não se percebe.

VILAR – Mas não foi feito com essa intenção. Através do desdobramento da própria forma, eu brinco poeticamente, acho que essa coisa da contemplação é a minha praia, a minha história. Não tem sempre um caráter social, crítico, é mais pelo desenvolvimento, pela pesquisa da forma em si. Sinceramente, eu não trabalho com ênfase no erótico, mas fiz um trabalho que se chama *Macho e fêmea*, tem essa coisa do encaixe; outros trabalhos enfatizam o lúdico, com elementos pendulares, etc.

FA – Você tem alguns projetos de escultura para praças públicas. Como se dá a negociação para realizar esse tipo de trabalho? Porque precisa de patrocínio, não?

VILAR – Sim, eu até já busquei patrocínio na CST. É uma coisa muito difícil: vai orçamento, vem orçamento, muda de diretor, muda tudo e eu acabo me estressando. A gente tem muito pouco tempo, por causa da universidade, e não temos muito tempo para ficar pra lá e pra cá. Hoje eu sei que a prefeitura topa fazer alguns trabalhos de escultura pública. Eu queria fazer pelo menos umas três esculturas públicas para dar oportunidade às pessoas mais humildes de terem acesso ao trabalho de arte, tirar a escultura da galeria. Trabalho há tantos anos em Vitória com esculturas, e quem quer conhecer meu trabalho tem de ir à galeria ou vir ao ateliê, etc., ou seja, a grande massa está excluída, não tem a oportunidade de ver.

FA – Você não falou ainda do esporte. Sabemos que você pratica esporte quase profissionalmente, participa de maratonas, viaja para participar de competições em outros estados. Como é isso?

VILAR – A vida vale a pena ser vivida e a gente deve viver bem espiritual e fisicamente. Eu procuro me pautar por essas duas linhas de ação. Gosto de frisar bem que eu não quero levar a saúde para o buraco, eu quero cuidar bem dela e gastá-la bem. Essa coisa do esporte ajuda muito no meu trabalho, porque tem que pegar peso, às vezes machuca, pois não tenho gente para ajudar a trabalhar; então tenho que ter força e disposição, e isso me ajuda muito.

FA – Como você treina? Com que frequência?

VILAR – Treinar? Não muito. Eu faço maratona, 42 quilômetros, então para fazer isso você precisa ter disciplina. Essa coisa da disciplina você consegue fazendo uma maratona; lá você resolve muita coisa da sua vida, porque tem que ter horário, estabelecer metas. Então, se você quiser aproveitar esse ensinamento e jogar pra outras áreas, acho que funciona. Eu me sinto um artista meio excluído por aqui, porque todos os artistas que conheço, ninguém faz essas doideiras que eu faço. Eu levanto às quatro e meia da manhã quando é pra caminhar por Vitória, para dar uma volta, pra correr. E depois a gente tem que estar inteiro pra dar aula.

FA – O que é mais difícil numa maratona?

VILAR – O treinamento. São cinco meses de treinamento, com dedicação, senão não vai. Correr é prazeroso. Você sabe que vai buscar a medalha, mas o treinamento é triste. Tem que ficar meio caretão, meio antissocial, mas é legal. O esporte foi também uma das formas para trazer sempre meus filhos pra perto de mim. Eles são grandes parceiros nessas doideiras: no mergulho, no *mountain bike*, na corrida, tudo. Tudo a gente faz junto, é uma ótima maneira de ficarmos juntos. Este ano faço a maratona de Curitiba, uma corrida difícil, porque tem muita montanha; em abril, dou uma esticada em Paris. Começo a treinar agora, em janeiro e fevereiro. Até agora só estava fazendo *mountain bike*, corridas de grandes distâncias, mais de 100 quilômetros de bicicleta. Agora voltei às atividades, fiz uns exames para ver como estou, fiz uma cintilografia pra ver; está tudo perfeito, irrigado, e por aí vai.

FA – Nuno Ramos, em um texto sobre uma exposição sua, toca numa questão que parece fugir da arte, mas é de muita sensibilidade. Ele diz que você olha as coisas e as pessoas naquele sentido de quem vive pra praticar o bem. Perdoe-me a pergunta consciente: como a questão do bem e da generosidade se apresenta pra você?

VILAR – Eu me sinto bem fazendo essas coisas e faço o que posso para ajudar alguém a se ver, a se animar para a vida, não

ficar esperando, esperando. Acho que assim estou fazendo as pessoas felizes. Eu sou muito ligado às questões do meu entorno, de estar auxiliando a todos; para mim não há tempo ruim, eu sou pau pra toda obra, encaro qualquer coisa e tenho espírito solidário, gosto de parcerias, de fazer as coisas junto com as pessoas.

FA – O que o levou a ser professor de artes na Ufes?

VILAR – Quando eu fiz o curso de Artes, jamais imaginei ser professor. Mas fui crescendo naquele universo e as pessoas começaram a me incentivar a ser professor, então isso foi fazendo minha cabeça, fui assimilando a ideia e aconteceu. Eu me formei em 1975, prestei concurso em 1976 e passei a dar aulas na Ufes. Comecei com muita insegurança, mas foi indo. Eu gosto de enfrentar desafios, assim fui superando, me tornando professor ao longo da vida. Sou o professor mais antigo do Centro de Artes: 31 anos como professor. O grande ponto positivo nessa profissão é você estar sempre desenvolvendo o seu pensamento junto com os alunos. Essa energia boa da juventude querendo aprender, respirando aquilo que você faz, isso é arte.

FA – Como você concilia o trabalho de ensino com o trabalho de criação artística?

VILAR – Ensinar e produzir, conjuntamente. Eu prioritariamente ensino, acho que minha responsabilidade maior é ensi-

nar, vejo isso com muita seriedade. Aqui no meu ateliê eu posso faltar um dia, lá na universidade jamais posso faltar, chegar atrasado ou sair cedo da sala, essas coisas. Eu acredito que, para ensinar escultura, tenho que ser escultor. O que eu ensino, a maneira como ensino, é praticar o esculpir a matéria, não é esculpir com palavras, com conceitos. Não estou negando quem faz dessa forma, mas busco apontar a maneira como construo, como entendo e trabalho a forma.

FA – Qual a importância da experiência didática pra você como artista?

VILAR – O enriquecimento da discussão. Acho que o trabalho traz questionamentos e leva você a estudar certas coisas que às vezes passariam despercebidas. Acho que isso enriquece. A sala de aula é uma troca de experiências. Eu sempre falo para os alunos que eu só me sinto professor na hora em que faço a chamada, o resto do tempo sou um colega deles, com mais experiência, claro. Eu procuro trabalhar com esse enfoque, trocando experiências, e assim procuro fazer da aula um ambiente agradável. Não dá pra fazer a coisa forçada. Não é que tem que esperar baixar inspiração, mas você tem que estar relaxado pra criar e fazer a coisa com tesão. Tem que ter vontade, senão sai forçada.

FA – O que você procura ensinar, transmitir para os seus alunos?

VILAR – Eu procuro me ater ao programa da disciplina e, dentro dela, trabalho de acordo com os meus conhecimentos. Eu tenho total humildade de chegar e falar que não sei fazer tal coisa, não tenho esse problema. Passo o que eu domino, o que eu sei com convicção, com naturalidade, não escondo nada, tenho o maior prazer de ensinar a quem queira aprender.

FA – Mas o que você busca ensinar?

VILAR – Acho legal você passar para a frente o que recebeu na sua formação. Busco transmitir conhecimentos específicos da escultura, trabalhar o ferro, a madeira, etc. Mas o que o aluno vai criar é com ele; eu dou meios, instrumentais teóricos e práticos, disponibilizo meus livros, trago as turmas para meu ateliê, etc. A biblioteca da Ufes tem pouca coisa de escultura e eu cansei de solicitar que comprem, nunca compram, então preferi passar meus livros para os alunos e também os trazer aqui para o ateliê. Faço isso com muito prazer, com os que querem fazer alguma coisa; quem não quer, eu não gasto minha energia. Os interessados podem vir aqui a qualquer hora.

FA – Hoje se discute muito a questão da arte na escola: arte-educação. Você acha importante o ensino de arte nas escolas?

VILAR – Eu sempre tive muita afinidade com a questão da educação, mas mais voltada para o bacharelado; não sou muito

ligado à educação artística, aliás, essa é uma área que eu nunca me envolvi. Mas, resumindo, acho que o ensino da arte cria indivíduos mais inventivos. O profissional não precisa ser artista pra ser criativo. Qualquer profissional, em qualquer área, sendo criativo é positivo.

FA – Como você faz avaliação dos seus alunos?

VILAR – Eu me atenho ao programa. Então, cobro os pontos programáticos, exijo assiduidade, envolvimento com a disciplina e o trabalho. Tem um mínimo de carga horária que ele tem que cumprir; eu cobro isso porque estou aqui, quero trabalhar. Acho que a carga horária de sessenta horas é pouca para fazer escultura. Além disso, as turmas são grandes. Agora, o assunto, o processo, o meio são mais importantes do que um simples trabalho final. Mas, para mim, interagir com os alunos, buscar formas com eles é que é legal. Sou aberto à discussão, não priorizo, eu faço com que cada um busque sua história.

FA – Como você prepara suas aulas de escultura?

VILAR – Na verdade, [para] preparar aula, a gente vai sempre experimentando os programas. O pessoal da área sempre se reúne e experimenta para ver o que fica mais adequado. No programa de plástica, a gente trabalha da linha ao volume, depois do plano ao volume. Busco trabalhar o entendimento da linha

no ferro, com solda ou não, inclusive porque são modalidades que eu domino mais, procuro me ater à minha área de trabalho. Na sala de aula, mostro as possibilidades do fazer. O programa de escultura fala da feitura da forma, da modelagem e da fundição. Muita gente acha que é careta, mas é o programa, ele foi submetido à discussão, foi aprovado e montado na grade curricular. Você sabe muito bem que tem muita gente que recebe o programa e não faz nada que está ali. Fica parecendo que não tem diretriz a escola. Um diz: “eu vou fazer dessa forma, quem não quiser procure outro professor ou vai fazer um curso livre”. Eu sou muito sistemático com isso. Não me preocupo se sou tachado de careta.

FA – Você ensina escultura e sabe que muitos alunos seus vão ser professores de primeiro e segundo graus. Você acha que o aluno que vai se tornar professor poderia ensinar escultura nas escolas?

VILAR – Na verdade, o que eles vão ensinar de escultura no primeiro grau vai ser bem diferente daquilo que eles absorvem no curso. O curso não diferencia também licenciatura de bacharelado. Quando é optativa, eu digo que eles estão lá por alguma razão particular, seja porque se identificam com a via artística, seja porque querem construir alguma coisa com essa disciplina. Querem aprofundar uma técnica, visando um futuro projeto de graduação, por exemplo. Agora, em momento al-

gum eu penso em intelectualizar o meu trabalho. Eu dou muita importância ao processo de construção do trabalho, porque a técnica deve ser bem acabada.

101

FA – Você faz bustos, esculturas de retratos, como é este trabalho?

VILAR – Geralmente, quando me pedem para fazer um retrato em escultura, é de alguém que está morto. Então trabalho com fotografias. Às vezes tem boas fotografias frontais, e isso é bom, mas é preciso também da fotografia de perfil; mas, às vezes, uma fotografia é de uma época, a outra, de outra, ou está sorrindo, e isso muda tudo. Eu pego o máximo de informação, faço um desenho da figura e monto o trabalho; quando está próximo do real, eu chamo o pessoal da família para ver, eles mostram os detalhes a serem verificados. Primeiramente, faço um esboço em argila, depois passo para o gesso e, finalmente, a fundição em bronze. O bronze eu mando fazer em São Paulo ou aqui mesmo. É um trabalho que foge da minha área de pesquisa, contudo me dá certo prazer lidar com a questão do retrato, pois, no momento em que faço um trabalho deste, não me distancio dos trabalhos em curso no ateliê.

Joyce
Brandão

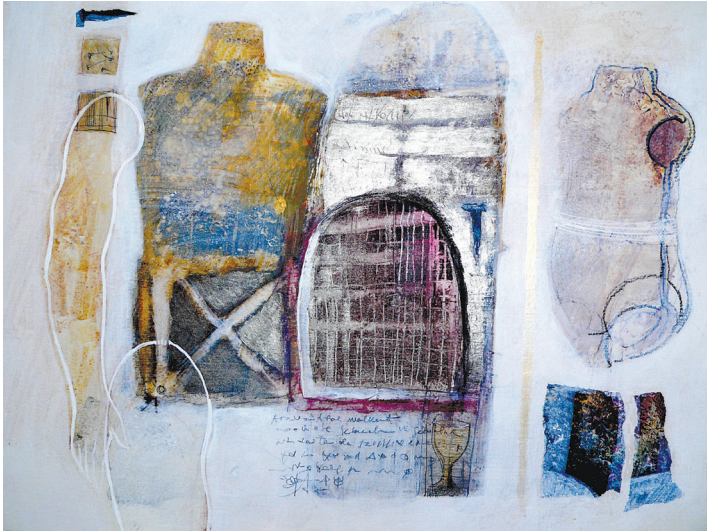
Joyce é mineira, estudou na Escola de Belas Artes da UFMG e ingressou na Ufes em 1979. Em 1981, com a mudança de currículo, ao lado do professor Attilio Colnago, assume a disciplina Materiais e Técnicas Artísticas (Meta). Juntos, começam a desenvolver estudos sobre a fabricação de materiais artísticos, que resultarão em várias publicações. Para a artista a questão da fabricação de materiais de qualidade importa não somente na conservação de uma obra de arte, mas também na criação artística, porque, nesse processo, o aluno percebe melhor certas implicações técnicas. “O aluno percebe”, diz a artista, “que uma tinta tem certas características, outra tem outras; uma é opaca, outra é transparente, uma você pode usar assim, outra de outro jeito, e por aí vai; isso tudo faz parte do processo de aprendizado, da construção de uma técnica ou de uma poética. O aluno pode não gostar de têmperas, mas pode gostar de nanquim ou de pastel e fazer esses materiais. Existe uma tendência, uma sensibilidade para com os materiais e pelos

efeitos que eles podem produzir, e isso pode despertar no aluno alguma descoberta”.

Sobre seu processo de criação, a artista aponta como fundamental o “caderno de artista”. Ela própria tem sempre um bloco na mão, onde desenha, faz anotações e registros de ideias. “Eu costumava fazer estudos antes de partir para tela ou quando fazia gravura, mas depois comecei a desenhar com o computador, em 1994; hoje sou mais livre, a partir do primeiro gesto, deixo o trabalho fluir”. O ocultismo é uma das áreas de pesquisa da artista, interesse nutrido desde a infância a partir das histórias infantis como *Pirlimpimpim*, histórias de fadas madrinhas, gnomos, duendes, princesas, príncipes. Muito envolvida nessa literatura, ela pesquisou assuntos ligados ao ocultismo, à cabala, ao tarô, à astrologia e trouxe esse universo para seu trabalho plástico. Diz a artista: “cheguei a estudar numerologia cabalística, gematria e o alfabeto hebraico, além da prática de alguns rituais dos templários”. E leu muitos autores sobre o assunto: Blavatsky, Éliphas Lévi, Papus, Frabato, Franz Bardon, Aleister Crowley, Charles Webster Leadbeater.

Artista e professora, Joyce diferencia bem o ensino de arte em uma universidade e o ensino em um curso livre de ateliê, compreendendo que são responsabilidades bem diferentes, inclusive porque o primeiro outorga, no final do curso, um diploma. O que implica direção, organização, coerência e reconhecimento institucional. “Na universidade estamos numa academia, recebemos alunos transferidos de outras instituições,

temos que ter uma organização, programas, ementas, etc. Na área do desenho, por exemplo, você tem desenho I, II, III indo até o VI. Imagina-se que haja uma progressão aí, uma relação de um com o outro. Então, o professor tem que ter uma organização de trabalho para cada semestre e deve planejar seus conteúdos de acordo com os programas, que foram elaborados pelo conjunto de membros do departamento. Claro, que suas propostas de trabalho podem ser flexíveis, porque vai depender das pessoas; de repente você faz uma programação que não vai caber naquele grupo ali e neste caso você tem que ter flexibilidade, ter jogo de cintura, mas deve trabalhar com o programa”. Diferente do que comumente se fala e concordando com os colegas que aqui deixam seus depoimentos, Joyce vê como enriquecedora a relação ensino de arte e criação e confessa que, às vezes, certos projetos seus nascem desse intercâmbio entre sala de aula e ateliê.



Joyce Brandão – Série PRESENTE DE ANIVERSÁRIO
Pintura Acrílica sobre MDF e colagem, 30x40 cm, 2006

Entrevista realizada no ateliê da artista
em 24 de agosto de 2006 – Vitória (ES)

FERNANDO AUGUSTO – Joyce, você, mineira, estudou na Escola de Belas Artes da UFMG. Como se deu o seu interesse pelas artes para você fazer essa opção de curso?

JOYCE BRANDÃO – Desde criança eu tenho interesse pelas artes. Tem desenhos meus feitos aos 2 anos de idade que a família guardou. Eles diziam: “Nossa, que máximo, uma criança dessa idade desenhando!”; então, desde criança meu divertimento era desenhar e ler. Eu desenhava muito, era um vício. Ainda bem que não faltava papel e lápis. Mas, quando eu quis entrar para a faculdade, para fazer Artes Plásticas, ninguém queria. Fui contra a vontade da família. Fiz o vestibular único da Universidade Federal de Minas Gerais – que não tinha que dar conta da matemática, química, física (*risos*). Estudei nas férias, sozinha, e consegui passar. Naquela época, ser artista era uma coisa quase pejorativa; di-

ziam: “Você vai entrar num ambiente ruim, *underground...*”, mas eu briguei com todo mundo e realizei meu desejo.

FA – Nessa época você morava com seus pais?

JOYCE – Não. Sempre morei com minha avó e minha tia (madrinha), que moravam próximo à casa de meus pais. Eu convivía com meus pais nos finais de semana, fazíamos passeios na Lagoa da Pampulha, Serra do Cipó, mas o convívio diário era com minha avó, que acompanhava os meus estudos, era exigente e me fazia ler muito. Meu pai era revisor de português e trabalhava nos jornais *Estado de Minas*, *Minas Gerais*, *Imprensa Oficial*; ele convivía com escritores, poetas, músicos, enfim, o meio artístico literário. Quando adolescente, eu gostava muito de estar junto dele e conhecer esses seus amigos, boêmios, de esquerda, com quem ele saía para fazer serenatas pelas noites de Belo Horizonte. Minha mãe sempre foi uma pessoa criativa e habilidosa com as mãos; lembro-me dela fazendo roupas lindas para a minha boneca ou fantasias para mim e meus irmãos no carnaval. Sempre inventava trabalhos manuais: bolsas, perucas, pirulitos de chocolate enfeitados. Estava sempre criando algo novo.

FA – E como foi seu curso na UFMG?

JOYCE – Já no segundo ano eu fui monitora de Yara Tupinambá, na área de gravura e desenho. Eu me formei nessas

duas áreas. Fui também aluna de Álvaro Apocalipse e Jarbas Juarez no desenho. Posteriormente, eu voltei para fazer disciplinas pedagógicas para obter a licenciatura em Artes Plásticas, complementando o curso.

FA – Você aprendeu arte com base no desenho de observação. Consequentemente, o seu trabalho se desenvolveu dentro de uma linha figurativa, mas você lida também com o não figurativo, não é?

JOYCE – Eu lido bem, acredito. Não considero que seja problema trabalhar por aí; é possível transitar por diferentes tendências, desde que se tenha um repertório. Acho que na década de 1970 o ensino na escola era muito mais acadêmico, a gente estudava muito através da observação, mas também éramos motivados para desenvolver trabalhos mais expressivos, mais reflexivos.

FA – Como foi mudar de Belo Horizonte para Vitória?

JOYCE – Eu vim para fazer concurso para professor no Centro de Artes. O professor Attilio também era um dos candidatos. Passamos e iniciamos um trabalho juntos em 1979. Em 1981, com a mudança de currículo e com a implantação do antigo curso de Educação Artística, nós assumimos esta disciplina, que tem nome Materiais e Técnicas Artísticas (Meta).

FA – Você e o professor Attilio Colnago têm uma longa pesquisa sobre materiais artísticos. Qual a importância para o aluno de pesquisar materiais e fazer seus próprios materiais?

JOYCE – Acho importante essa cozinha da pintura, conhecer os elementos que compõem uma tinta, e não apenas comprar o material industrializado nas lojas, desconhecendo suas propriedades. Aprender a produzir arte, sabendo dos componentes de cada material, de cada tinta, possibilita um conhecimento maior para você trabalhar com a pintura, identificar incompatibilidades que existem entre os materiais e também pensar na conservação da obra. É um conhecimento técnico que todo artista precisa ter. Existem pinturas recentes, de dez, quinze anos, que já estão em centros de restauração para serem recuperadas, devido à falta de conhecimentos técnicos na elaboração; enquanto há obras muito mais antigas que estão em perfeito estado, porque antigamente esse conhecimento era normal entre os artistas, não existia tanta tinta industrializada e eles fabricavam seus próprios materiais. Outro fator que torna a pesquisa importante é o fato de que certos materiais não existem no mercado brasileiro e são muito caros, principalmente para os nossos alunos; por exemplo, o pastel seco, que produzimos na disciplina, é de difícil acesso, porque é muito caro. Não existe fabricante no Brasil. A tinta nanquim, porém, é de boa qualidade a que produzimos. São muitos os exemplos.

FA – Você acha então que fazer o material participa também do pensamento criativo do aluno?

111

JOYCE – Sim, porque o aluno está construindo um conhecimento ali, no fazer. Ele sabe que uma tinta tem certa característica, outra tem outra, uma é opaca, outra é transparente, uma você pode usar assim, outra assado, o que você pode ou não misturar, isso tudo faz parte do processo dele de construção de uma técnica ou de uma poética, e também de escolher os materiais. Ele pode não gostar de têmperas, mas gostar de nanquim ou de pastel. Existe uma tendência, uma certa sensibilidade para com os materiais e pelos efeitos que eles podem produzir, e isso pode despertar no aluno alguma descoberta.

FA – E você? Como acontecem suas descobertas artísticas? Como você cria um trabalho? Como você constrói um quadro?

JOYCE – Eu tenho um hábito que adquiri desde a época de faculdade, que é o caderno de artista, caderno de estudo, que acho muito importante. Ali tem tudo que faço no dia a dia: imagens, textos, frases, ali eu desenho, faço anotações e registro ideias. Isso eu faço até hoje, é uma forma de trabalhar. Mas eu costumava fazer vários estudos antes de partir para tela, papel, metal ou madeira, quando fazia gravura. Quando eu comecei a trabalhar com o computador, em 1994, passei a desenhar também

com o computador (a exposição Jogos Rúnicos já foi pensada no computador), depois imprimo, recorto e colo no caderno. Lógico que a pintura não sai igual ao estudo, *ipsis litteris*; existe um processo e o resultado é alterado durante o trabalho. De uns anos para cá, comecei a trabalhar direto na tela. Lógico que o caderno de estudos continua lá, agora com anotações verbais, com notas escritas de leituras que fiz e que me tocaram; trabalho com essas anotações, mas vivo um processo mais livre, sem aquela obrigatoriedade do estudo prévio. A partir do primeiro gesto, vou dando continuidade e o trabalho vai fluindo. A vivência com aquarela também me contaminou, aquela coisa de trabalhar com camadas, de tintas diluídas; eu vou construindo essas camadas, e às vezes as formas ou figuras vão surgindo quase que por acaso, então trabalho sobre elas buscando mais definição, ou não.

FA – O que você busca transmitir em seu trabalho?

JOYCE – O que eu procuro dizer em meu trabalho? Essa é uma pergunta muito geral, porque cada trabalho é um. Mas sempre há um eixo de comunicação em cada série. Tem trabalhos em que pensei na questão do vazio, da elevação, da flutuação. O que procuro dizer tem a ver com minhas impressões do mundo, mas sem priorizar narrativas. A obra de Guignard me chama a atenção, me identifico com o sentido de elevação que há nas pinturas dele, aquelas igrejas flutuando no espaço e aquela luz interna na pintura, uma luz por trás, velada, coisa meio oculta,

que Rodrigo Naves fala, como se fosse luz de abajur. Uma série que estou preparando para uma exposição de Belo Horizonte – Presente de aniversário – já tem uma temática construída a partir da figura de uma boneca que ganhei quando fiz um ano de idade; nela, trabalho a questão do corpo, da memória, arquivos da infância e minha adolescência.

FA – Muitos artistas dizem extrair imagens a partir da infância; Proust diz que tudo que ele fez já estava lá. O que você busca verificar em torno da infância?

JOYCE – É tão complicado... Estou descobrindo; comecei a fazer uns desenhos em aquarela representando corpos e pregos, uma coisa meio de sofrimento, de dor, e aí dei de cara com essa boneca que estava guardada, desmembrada e mofada, conectei uma coisa com a outra. Então, resolvi fazer essa série de desenhos sobre madeira, são questões que estou descobrindo ainda. São muito pessoais. Estou incluindo no processo a representação de partes do primeiro caderno que usei na escola, em que aprendi a escrever, lembranças do meu primeiro aniversário, objetos que estavam guardados e que eu resolvi colocar nesse trabalho. Tem fotos que me trazem lembranças do meu bairro e do Clube da Esquina, em Belo Horizonte, onde convivi com músicos que hoje todos conhecem; é quase que um autorretrato da vida toda. Um pouco de exorcismo também...

FA – O seu desenho, a sua gravura e a sua pintura têm certa semelhança formal. Podemos dizer que você tem uma linha definida de trabalho, algo como um estilo?

JOYCE – Não. Não tenho essa preocupação. Mas acho que sou impregnada dessa semelhança, é o que eu sou e é como vejo o mundo, é o meu imaginário. A série de gravuras que fiz quando estava no Grupo Varal tinha a ver com a pintura que eu fazia na época. Eu utilizava os mesmos estudos, tanto para gravura quanto para a pintura, mas eu não tenho preocupação de estilo, meu trabalho é dividido por séries, então tem a série dos Totens, Jogos Rúnicos, Objetos Mágicos, e a das escadas, que eu chamei de Scalata, essa última que produzi. Aí pode ser que essa marca esteja presente, mas de uma série para outra pode haver mudanças. A que trabalho no momento é uma volta à figura, ao desenho, a uma grafia que eu usava antes das pinturas sobre tela.

FA – Você fala de Runas, de jogos rúnicos. O que é Runas?

JOYCE – Runas é o alfabeto dos *vikings*, dos povos nórdicos. Parece estranho, não é? Eu fiz uma exposição em 1996, uma individual de pinturas em que trabalhei compondo jogos com os glifos em fundos monocromáticos. Cada glifo, cada símbolo do alfabeto é uma letra e também é um oráculo e possui significados, como o tarô. Eu sempre me interessei por esses assuntos e isso contamina meu trabalho, positivamente, eu acho.

FA – O que a levou a pesquisar essas culturas, a se interessar pelo campo esotérico?

115

JOYCE – Isso vem da infância. Eu não consigo fugir de interesses que começaram quando eu era criança. Havia uma revista de história em quadrinhos que se chamava *Pirlimpimpim*. Eu amava ler e viver no meio de fadas, gnomos, duendes, princesas e príncipes; aquelas histórias que encantam. Eu tenho coleções de livros com essas histórias. Eu era muito envolvida nesse universo de fantasia. Então, isso me influenciou a vida inteira, no trabalho e tudo mais. Eu sempre pesquisei assuntos ligados ao ocultismo, cabala, tarô, astrologia, etc. É um interesse que me acompanhou a vida toda. Com 12 anos eu comprei o meu primeiro livro de ocultismo. Eu estudava em colégio católico de freiras, e uma vez eles me pegaram com o livro, deu a maior confusão. Ele tinha umas imagens meio sinistras, de rituais, símbolos, figuras demoníacas que assustavam (*risos*). Com o tempo, eu fui fazendo uma biblioteca, que hoje é bem representativa. Cheguei a estudar numerologia cabalística, gematria e o alfabeto hebraico, além da prática de alguns rituais dos templários.

FA – Quais autores tratam dessas questões?

JOYCE – Muitos! Blavatsky, Éliphas Lévi, Papus, Frabato, Franz Bardon, Aleister Crowley, Charles Webster Leadbeater, enfim,

uma série de ocultistas ou estudiosos, até clérigos anglicanos, como o Leadbeater. Gosto particularmente do Franz Bardon.

FA – O ocultismo normalmente é visto como charlatanismo, credence, superstição e até mesmo maldade. Como é isso para você?

JOYCE – Não tem nada a ver com charlatanismo ou com o mal. Esse interesse me levou a estudar também um pouco de radiestesia, que é uma ciência aplicada em detecção de energias através da emissão de ondas e tem aplicação em cura de doenças, assim como o Feng Shui, mas é mais conhecida em geologia, na pesquisa da presença de lençóis d'água. As pessoas não trabalham com campos energéticos em homeopatia e acupuntura? É mais ou menos a mesma sistemática. Eu tenho alguns aparelhos, como o *crystal-pulse*, usados para emissão de energias com pedras semipreciosas e cristais. A filosofia oculta existe desde antes dos hebreus. As pessoas são mal informadas e o senso comum acaba sendo parte da má informação.

FA – E você é religiosa?

JOYCE – Bom, eu sou batizada, crismada, casei na igreja católica, mas não frequento. Tenho um altar em casa, outro no ateliê, onde faço as minhas práticas, agradeço, realizo pedido, etc. Considero ter religião atitude de vida, uma ética e,

principalmente, consciência do outro, responsabilidade social. Existe uma energia maior que está aí, a nosso favor, que podemos chamar de Deus.

117

FA – O que significam esses símbolos? O pentagrama, o punhal, os totens...

JOYCE – Ah... (*risos*), eu teria que dar uma aula para você! O pentagrama é um dos símbolos mais antigos, aparece na Grécia Antiga como Pentalpha, composto geometricamente de cinco “A”. Na cultura chinesa, ele aparece também representando o ciclo da destruição, base da medicina tradicional: cada ponta da estrela simboliza os elementos: terra, água, fogo, madeira e metal. Essa geometria foi explorada por Pitágoras e seus seguidores, que a consideravam um emblema da perfeição, assim como a proporção divina foi um símbolo para os druidas, celtas, egípcios e para os primeiros cristãos – o símbolo das cinco chagas de Cristo. O pentagrama foi usado como amuleto e proteção contra demônios, e ainda continua sendo usado. Existem muitas significações no pentagrama.

FA – Falando do mundo da arte e do papel do artista na sociedade, lembro-me de Francisco Faria, artista paranaense que observou, em uma entrevista a mim concedida em 2001, que os artistas hoje estão mais interessados em ingressar numa galeria e serem vistos por

um curador importante do que pensar a sociedade, pensar o país. Nessa linha, o que você pensa do papel do artista na sociedade?

JOYCE – Falando de mim, eu não estou no meu ateliê pensando em fama, em venda, em galeria, em mercado, etc. Eu trabalho porque eu gosto do que eu faço. Eu gosto de estar ali, com lápis na mão, pincel na mão, de ver minhas questões surgindo ali na minha frente; é um pouco como fazer autoanálise, eu me conheço mais a cada trabalho, me divirto, sofro também, me angustio, enfim, me entrego a mim mesma. Tenho muitos projetos que estão na gaveta, que não concluí, que ficaram no caminho e ninguém viu, e isso não importa. Muitas vezes eu me surpreendo com desenhos ou pinturas guardados, que eu havia até esquecido. Para mim, o artista deve se dedicar ao trabalho com seriedade e será sempre recompensado de uma forma ou de outra. Deve também pensar o país, pensar o mundo, buscar tornar o mundo melhor com a sua arte.

FA – Uma coisa é mercado, outra coisa é pensar o país, a nossa sociedade.

JOYCE – Você está inserido no mundo, numa sociedade. Quando você está pensando as suas questões, elas também são um reflexo do que você vive e também os outros. Não compactuo com uma ideia direcionada, como arte engajada; não trabalho assim, acho que não é por aí. Por você estar inserido no mundo,

seu trabalho será também reflexo desse mundo, mas não de uma maneira direta, pensada, panfletária. O trabalho tem que ser ele próprio, algo que mexa com as pessoas, com os seus sentidos. Na exposição Jogos Rúnicos, as pessoas vinham falar comigo e diziam que gostariam de ficar ali, até dormir ali, pois a sala onde as telas estavam expostas se tornou um ambiente que passava isto: calma, paz, relaxamento. Então acho que cumpriram seu papel.

FA – Você diz: “O ato de pintar, desenhar ou gravar, de certa maneira, sempre foi para mim um ato mágico, meio de compreensão e de transformação da minha realidade interna e do universo que me cerca”. Que benefícios você acha que a arte lhe traz?

JOYCE – Autoconhecimento, principalmente. Surgem coisas no trabalho que são inesperadas. Você começa a pensar em você a partir daquilo. Acho que a primeira coisa é isso aí... O que mais? Acho que a arte me torna uma pessoa melhor para mim mesma e para os outros.

FA – Você participou do Grupo Varal, que movimentou a produção de gravura no Espírito Santo. Como se deu a formação desse grupo?

JOYCE – Esse grupo surgiu no Centro de Artes, quando a professora de gravura, Maria das Graças Rangel, resolveu abrir

um horário para ateliê livre, em que alunos, ex-alunos e professores trabalhavam juntos. Tínhamos um espaço para esse ateliê que funcionava, uma manhã por semana, na sala de gravura do Departamento de Artes Visuais. O trabalho foi aglutinando pessoas e daí surgiu uma produção significativa, então, fizemos uma primeira exposição. Como o grupo se consolidou, decidimos dar um nome que tivesse relação com a gravura e com o ateliê. Havia sempre disputas por espaço no varal de secagem, tão grande era a produção; daí veio o nome Grupo Varal de Gravura. Com isso surgiram várias oportunidades de exposição, como no ICBRA na Alemanha, em universidades nos Estados Unidos (no Texas, em West Virginia, Washington) e também em vários estados no Brasil. O grupo participou de vários intercâmbios. Quando a professora Maria das Graças se aposentou, o grupo tentou manter o ateliê em outro espaço, mas as pessoas foram seguindo suas vidas, os alunos foram se formando, e aos poucos esse movimento parou.

FA – Como você vê a cena artística do Espírito Santo?

Produção, veiculação...

JOYCE – Há alguns anos havia uma fervura maior nesse cenário, o sindicato foi politicamente superatuate; através dele brigamos por espaços, galerias e pelo Museu de Arte do Espírito Santo, cuja luta começou naqueles anos. Havia mais galerias institucionais, como: a Galeria Itaú; o Espaço Cultural da

Xerox; a Galeria Álvaro Conde, da Sedu; a Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes, que funcionava na Capela Santa Luzia; a Galeria Homero Massena. Era um excelente trabalho, mas aos poucos alguns espaços foram fechando. Hoje, esses espaços ficaram restritos; temos a Galeria Homero Massena, que faz 30 anos, o Espaço Universitário da Ufes, a Casa Porto, que passa a maior parte do tempo fechada para reforma. Quanto à mídia, sempre tivemos apoio, mas sempre sentimos falta de uma crítica especializada, de alguém se dedicando ao trabalho mais teórico, mais profissional.

FA – Você fez mestrado na PUC/SP. O que te levou a fazer pós-graduação e o que você estudou nesse tempo?

JOYCE – Foi uma oportunidade que surgiu na própria universidade para qualificar os docentes do Centro de Artes. Aí eu resolvi tentar o mestrado, pois antes não tivera oportunidade. Foi muito bom ser selecionada, concluir e estar até hoje participando do grupo de pesquisa do Centro de Pesquisas Sociosemióticas da PUC/SP, onde trabalhamos com análises de arte.

FA – Você estudou três artistas mineiros, não foi?

JOYCE – Três mineiros e um carioca. De início, eu queria investigar o ensino do desenho, mas então surgiu uma oportunidade para trabalhar com a questão da materialidade, com o papel dos mate-

riais na produção de significação. Essa história dos materiais me acompanha desde os tempos de faculdade, tanto que, quando vim para cá, uma das primeiras coisas que fiz foi iniciar a pesquisa da produção dos materiais com Attilio. Então, no mestrado trabalhei com a semiótica francesa e, em um primeiro momento, analisei um desenho do artista Amador Perez, da série da Gioventù. A partir daí optei trabalhar a construção de sentido no desenho pelo viés da materialidade. No início eu pensei em analisar obras que fossem construídas com técnicas mistas, então escolhi o Arlindo Daibert e o Lucchesi, mas aí eu percebi que deveria ter um eixo dado pelo material, para que a análise pudesse ter coerência. Como eu já havia feito uma monografia sobre o desenho do Amador Perez, que usa lápis, grafite e papel, eu fui buscar em Minas Gerais os artistas Mônica Sartori, Castaño e Eymard Brandão, que tinham desenhos também realizados com o mesmo material e que se dispuseram a me emprestar suas obras originais para trabalhar, pois, para tratar da materialidade, é preciso ter os originais.

FA – E você acha que ter feito mestrado contribuiu no seu trabalho?

JOYCE – Muito. Principalmente com a investigação da significação nas próprias análises que eu fiz. Comecei a enxergar melhor o meu trabalho, as questões da pintura e do desenho. Abriu um universo maior de entendimento e melhorou minha reflexão, minha produção de texto também.

FA – Você é artista e professora de arte no Departamento de artes da Ufes. Para você, é importante ser artista para ser professor de Artes?

JOYCE – Eu acho que ajuda muito. Hoje, eu estava na aula de desenho, e os alunos estavam com dificuldade para trabalhar croquis, desenho de um minuto, dois minutos, desenhos rápidos usando técnicas sem usar a borracha. Então eu pude mostrar esse movimento para eles. Quer dizer, eu trabalho também com desenho e mostro, assim é mais fácil para eles aprenderem a lidar com os instrumentos, com seus próprios medos. Acho que o artista atuando sabe enxergar o processo do aluno e pode atuar em cima disso. É uma questão de vivenciar processos. Acho que um professor que não produz pode ensinar sim, mas atua superficialmente, ele não mergulha no processo do aluno como alguém que está atuando.

FA – Mas a formação de professores em Artes Visuais (licenciatura) não engloba o bacharelado. Não é contraditório?

JOYCE – É, eu acho que tem um erro aí. Na época que eu fiz a graduação, estudava Artes Plásticas e depois complementava com as disciplinas pedagógicas para obter a licenciatura. Tem assuntos na licenciatura que eu até considero que são desnecessários, porque são muito técnicos. Mas penso que é apenas por

isso: pela pedagogia e disciplinas afins. Um graduado em Artes Plásticas não faz as disciplinas pedagógicas, e essa é a exigência para lidar com o ensino da arte na escola fundamental.

FA – Wesley Duke Lee disse que não se ensina arte, que arte é um dom. Mas existem escolas e ateliês. O que se ensina então?

JOYCE – Quando se ensina alguma coisa, se ensina para alguém. Se esse alguém está lá, é porque tem interesse, quer aprender alguma coisa. Então existem ateliês e escolas de arte porque tem pessoas interessadas em ir lá. Eles podem ser apenas apreciadores de arte, ou querem se divertir, ou querem fazer “terapia”, ou realmente querem se dedicar. Eu tenho essa experiência, tanto na universidade quanto no meu ateliê, onde também tenho alunos. Acho que o que se ensina é lidar com as linguagens, com conceitos, com o pensamento da arte; não se ensina arte literalmente. Depois o aluno vai tentar construir sozinho seu caminho; se ele tiver realmente dom, vontade, paixão, talento, paciência, disciplina e um monte de requisitos necessários à construção de algo na arte, ele o fará e será artista.

FA – Você vê um papel educativo na arte?

JOYCE – Sim. Pelo menos se pretende uma formação estética do cidadão para que ele tenha um olhar mais sensível, um olhar mais refinado, e possa cuidar melhor do mundo. A estética vem

da ética! Lembro que quando eu estudava licenciatura, tínhamos vários exemplos sobre o papel da arte da percepção e da educação do olhar, tipo: o cidadão educado pela arte não irá matar passarinho, quebrar orelhão, pichar parede, riscar o carro dos outros... sei lá! É difícil avaliar isso. É a ética com a estética.

FA – Como você ensina arte?

JOYCE – A disciplina que vem me acompanhando esses anos todos é a de Materiais e Técnicas Artísticas (Meta). A ementa é basicamente conhecer os elementos que compõem os materiais artísticos, produzir e aplicar esses materiais. É uma atividade mais técnica, são muitos materiais para produzir e aplicar em quinze aulas e não há tempo para lidar com a construção de uma poética e de aprofundar um trabalho. O que eu programei neste período, para suprir isso, foi um trabalho de pesquisa sobre a pintura brasileira contemporânea, para que os alunos fiquem mais próximos do que se tem produzido no país, e exercícios de desenho, como fiz recentemente na disciplina de Desenho, com uma turma de Desenho Industrial. Trabalhamos questões ligadas à observação e à representação de superfícies, volumes, e desenho de croquis, que é um desenho rápido, livre da borracha, usando técnicas mistas e instrumentos alternativos, como pincel feito de barbante, pincel de Bombril e outros que possibilitam efeitos expressivos e uma produção maior em menos tempo.

FA – Você faz programa de aula? Você acha importante ter um programa de disciplina, seguir um programa em uma escola de arte?

JOYCE – Bem, você falou se eu acho importante isso em uma “escola de arte”. Não estamos falando, portanto, de um ateliê livre, mas de uma escola, que tem de dar nota e, no final, um diploma. Isso implica direção, organização, coerência e reconhecimento institucional. Mesmo no meu ateliê, que é livre, eu me organizo e faço programa e propostas de trabalho para os alunos. Eles exigem isso. É uma questão de organização e de profissionalismo. Na universidade estamos numa academia, recebemos alunos transferidos de outras instituições e temos que ter uma organização, programas, ementas, etc. Na área do desenho, por exemplo, você tem Desenho I, II, III, indo até o VI. Imagina-se que haja uma progressão aí, uma relação de um com o outro. Então, acho que o professor tem que ter uma organização de trabalho para cada semestre e deve planejar seus conteúdos de acordo com os programas, que foram elaborados pelo conjunto de membros do departamento. Claro que suas propostas de trabalho podem ser flexíveis, porque vai depender das pessoas; de repente você faz uma programação que não vai caber naquele grupo ali, e, nesse caso, você tem que ter flexibilidade, ter jogo de cintura, mas deve trabalhar com o programa.

FA – Você é artista e professora. O trabalho de ensino traz contribuições para você desenvolver seu trabalho plástico?

127

JOYCE – Quando eu mudei de Minas Gerais para cá, para lecionar, era uma maneira de sobreviver. Agora, esse contato dentro da universidade, o ambiente com os alunos, enriquece muito. É bom. Às vezes certos projetos nascem das relações e reflexões com os alunos, ideias que você aproveita, desenvolve, transforma, etc. É uma interação enriquecedora. Tudo o que eu estou trabalhando eu também passo para os alunos. Então, de certa forma estou contribuindo com eles e eles contribuem comigo. Isso é bom.

Lincoln
Guimarães

Lincoln Guimarães conta que os artistas Sami Hilal e Nuno Ramos o impressionaram muito em seu período de formação na Ufes. Inicialmente, interessado no desenho figurativo, o artista passou pela materialidade para, de novo, voltar ao plano, mas dessa vez mais depurado. “Depois que saíram os primeiros trabalhos, eu comecei a sentir necessidade de depurar. Aí entrou uma coisa minha, que é a depuração, a busca de algo mais essencial e, nesse sentido, eu tenho um temperamento muito distinto do de Nuno Ramos”. O artista começa, então, em seu processo, a retirar material, tirar o excesso de carnalidade, manifestando certo desejo de pureza, uma necessidade de abstração até chegar a um “desenho mais puro, mais essencial, não necessariamente espiritualista, mas, digamos, intelectualmente mais puro”. Nesse movimento, o artista chega à pintura com colagens de jornal.

Diferente de Attilio Colnago, Starling ou Joyce Brandão, Lincoln não deixa transparecer em seu trabalho nenhum traço autobiográfico. Ele explica que a vivência cotidiana com a arte

o ajuda a se organizar mentalmente, emocionalmente, mas que suas pinturas não representam esses estados e que seus quadros não podem ser vistos ou interpretados como uma espécie de retrato da sua interioridade psíquica. Para o artista, existe uma diferença entre organizar e representar, embora reconheça o fato de que ter escolhido arte, de poder estar vivendo com ela, estruture-o, organize-o internamente; o que “às vezes até me deixa feliz”, conclui com humor. Contudo, o interesse obsessivo de Lincoln pela ordem não o fez se interessar pela via da arte geométrica, donde se conclui que, se de um lado a ordem é, para ele, um interesse ligado à sua vida, dentro de seu trabalho impera uma outra ordem, ou melhor, uma desordem, tanto que o artista fala que em seus trabalhos não sabe aonde vai chegar. Abrindo mão de uma ordem explícita, ele afirma buscar um tipo de ordem mais paradoxal, assim, procura reunir e ordenar elementos que, pela sua própria natureza, parecem ser desordenados – por exemplo, tinta escorrendo, manchas, traços aleatórios; coisas que, em princípio, temos o hábito de associar com arrebatamento, com acidente, com acaso –, mas sem fazer com que eles deixem de ser o que são. Trata-se de uma “ordem pouco estável, que parece que vai se desfazer no instante seguinte”.

Interessado na questão ensino-aprendizagem, Lincoln diz que, desde quando era aluno, já sabia que queria ser professor de artes numa universidade. Ele percebe cedo que esse seria um espaço privilegiado para falar das coisas que gosta e acredita. Uma maneira de desenvolver e tornar mais claras as suas ideias sobre

arte, de compartilhá-las com alunos, com os outros professores e continuar aprendendo neste processo. “É o que de fato nós fazemos como professores, não? Eu já era artista antes de me tornar professor, e com isso a minha vida ficou mais inteira, ficou mais redonda, porque, além de produzir arte, eu passei a discutir arte cotidianamente. Isso diminuiu muito a solidão”. O artista reconhece que o trabalho artista-professor encerra tarefas que se confundem e se complementam, mas que em determinados momentos se opõem. Contudo, o saldo é positivo. “Quando termino uma exposição ou quando estou contente com o trabalho que estou fazendo, quando visito uma exposição que me impressiona, as minhas aulas ficam melhores. Eu nunca entro numa sala de aula sem ter preparado a aula antes. Porém, a boa aula pra mim é aquela que eu preparo, mas que, na hora “H”, ela se amplia e acontece outra coisa”. Tudo isso o leva a uma compreensão clara do que busca transmitir aos seus alunos: “Entusiasmo, principalmente! Aquele que nos impulsiona para o trabalho criativo, que nos faz dar o melhor de nós. Nem sempre dá certo, claro! Embora eu mesmo seja muito sóbrio, não sou dado a atitudes muito expansivas, quer dizer, eu me manifesto geralmente de uma maneira discreta, mas o que eu procuro passar pra eles é o entusiasmo, aquilo que queima a gente por dentro e faz a gente se mover. Procuro fazer isso de duas maneiras distintas: uma é discutindo questões estéticas, analisando trabalhos, discutindo problemas gerais da arte; e outra é discutindo as próprias propostas artísticas deles e dando a orientação que me é possível para que eles sigam em frente”.



Lincoln Guimarães – Série BRANCA, 2014/2
Acrílica e vinílica s/ tela, 160x200cm, 2014

Entrevista realizada na Galeria Matias Brotas,
durante exposição coletiva de artistas capixabas,
em 5 de dezembro de 2006 – Vitória (ES)

FERNANDO AUGUSTO – Lincoln, vamos começar esse bate-papo falando dos seus trabalhos recentes, pinturas abstratas com colagem de jornais e a expansão da tinta em rotatividade. Fale um pouco dessa última produção e a relação dela com trabalhos anteriores.

LINCOLN GUIMARÃES – O que faço hoje é um desdobramento do que aprendi nos anos de estudante de Artes. Tive uma formação tipicamente “modernista”, se assim podemos chamar o valor dado à busca pela poética pessoal, o experimentalismo e a investigação formal. Eu gostava em especial de Hopper e Hockney, devido às suas singularidades individuais de estilo, mas gostava muito também de artistas díspares, como Constable e Waldemar Cordeiro, não pelas suas obras, mas pela atitude rigorosa com que formulavam e enfrentavam suas questões es-

téticas. Como estudante, eu fazia um trabalho figurativo, paisagens, figura humana, interiores, etc.; depois veio o interesse pela abstração, sobretudo quando descobri Pollock. Esse artista me mostrou que era possível fazer abstração sem se apoiar num discurso “metafísico” e sem se reduzir a arranjos de composição, o que na época pareceu uma “grande ruptura” no meu trabalho – isto é, a passagem do “figurativo” para o “abstrato” –, mas hoje me parece uma simples migração de um lugar para outro dentro de um grande campo de possibilidades, que podemos chamar, de modo muito benevolente, de “modernismo”. Apesar das muitas interrupções de percurso, devido a outros interesses na universidade, a minha pintura manteve uma continuidade, em termos da plástica e do que eu acredito que ela significa.

FA – Como você estrutura um quadro, uma pintura sua hoje?

LINCOLN – Quando trabalho, o meu foco de atenção está no processo do fazer, e não no ponto de chegada, embora o ponto de chegada acabe sendo muito semelhante em todos os quadros. O que quero dizer é que há um aspecto do meu trabalho que é extremamente organizado e consciente, é o conjunto de procedimentos dos quais me valho para produzir as pinturas.

FA – Quais são esses procedimentos? Você poderia mostrar um exemplo em alguma pintura desta exposição?

LINCOLN – Cada tela é feita junto com outra tela; faço dois trabalhos de cada vez. Pego duas lonas soltas, sem chassis, faço a base de preparação e depois colo algumas camadas de jornal nelas, usando a própria tinta como cola. Depois jogo mais tinta nas duas lonas e colo uma sobre a outra. Assim, as camadas de jornal de uma se colam nas camadas de jornal da outra. Aí dou um tempo para a tinta secar e separo as lonas. Ao separá-las, os jornais se rasgam. As duas lonas ficam cobertas de fragmentos de jornal rasgado e manchado de tinta. A distribuição dos pedaços de jornal, das manchas e dos rasgados é muito desordenada. Preciso repetir esse processo certo número de vezes para levar as lonas a um estado intenso e caótico de fragmentação. Então, volto a jogar tinta nelas, volto a colá-las uma sobre a outra e a separá-las depois de secas. Faço isso muitas vezes, quantas forem necessárias até que possa olhar para as lonas e dizer “está bom”.

O processo me interessa porque ele não se baseia em um desenho previamente construído sobre a tela, e nem modela diretamente as configurações que vão aparecer no trabalho pronto. A pintura é o resultado mais ou menos aleatório do processo de sua feitura. Apesar disso, o processo de trabalho é extremamente organizado, e essa ordem permite alguma previsibilidade dos resultados da pintura. Eu posso, por exemplo, controlar a quantidade de tinta jogada nas lonas e também as áreas onde as joga e a distribuição das cores. Posso jogá-las em borrifos salpicados ou espalhá-las rapidamente em pinceladas meio ma-

lucas. É possível também usar uma tinta mais diluída ou menos diluída, o que vai produzir manchas com qualidades plásticas diferentes e diminuir ou aumentar o poder de adesão da tinta como cola. Há também o tempo de secagem: se deixo muitas horas para a tinta secar completamente, os jornais vão rasgar de uma determinada maneira; se deixo apenas alguns instantes e separo as lonas com a tinta ainda um pouco úmida, o resultado será outro. Há, portanto, uma série de manipulações que podem ser feitas. É por isso que digo que essa pintura resulta de um conjunto de procedimentos mais ou menos mecânicos, e não de uma modelagem de formas diretamente realizada sobre a tela. Não sei direito qual jornal vai rasgar, de que maneira ele vai rasgar, o que vai aparecer no final, não tem como saber isso.

FA – Sua pintura do final dos anos 1980, época em que você expôs na galeria Itaú, apresenta um acúmulo de materiais, tinta vinílica, cera, papel carbono, jornal, etc. Essa materialidade me faz pensar no trabalho de Sami Hilal.

LINCOLN – Hilal era professor no Centro de Artes da Ufes na época em que eu era aluno e que comecei a fazer esse trabalho a que você se refere. Ele foi, de fato, a minha principal referência na escola. Mas, fora dela, chamou-me a atenção o trabalho de Nuno Ramos. Na época, ele fazia uma pintura muito espessa, uma mistura com cera, panos, feltros, madeiras, pigmentos não completamente diluídos, com granulação espessa e pelotas de

vários tamanhos, e um monte de coisa que ele misturava e ia adensando a pintura. Impressionou-me o quanto ela era opaca, o modo como os materiais se impunham sem deixar espaço para a representação e para a composição. Na época, eu fazia desenhos de figura humana. Não fui aluno de sala de aula do Hilal, mas a gente conversava muito no corredor. Tinha umas figuras muito envolvidas com seus trabalhos e com quem era bom conversar. O Samú também era assim. O Hilal era muito acessível, viajava muito, conhecia a produção contemporânea e me disponibilizou um monte de informações. O trabalho dele era fortemente matérico, mas mais leve, mais diáfano do que o de Nuno. Era mais espiritual, digamos assim, e tinha relação com o Oriente, o Oriente Médio, aquela coisa árabe dos rendilhados, dos arabescos muito delicados, enquanto o trabalho do Nuno era extremamente brutal, agressivo mesmo, aquela matéria despencava, aquilo derretia, era difícil de transportar, de lidar com aquilo.

Esses dois artistas me impressionaram muito, e eu comecei imediatamente a fazer coisas parecidas, só que, bem, eu não sabia direito que materiais usar, daí comecei a usar tudo que estivesse ao meu alcance. Então eu trabalhava com papel, pano, barro, asfalto, cordas, barbantes, pedaços de madeira, cimento, borracha, cera; fui misturando um monte de coisas. Depois que saíram os primeiros trabalhos, eu comecei a sentir necessidade de depurar. Aí entrou uma coisa que é muito minha, a coisa da depuração, de buscar algo mais essencial, e, nesse sentido, eu tenho um temperamento muito distinto do de Nuno Ramos. Então comecei

a tirar material. Isso foi instintivo. Eu percebi que isso estava acontecendo, mas não tinha claro pra mim ainda que aquilo era uma característica minha que estava se manifestando, que é certo desejo de pureza, certa necessidade de abstração, de me aproximar do desenho, até de tirar o excesso de carnalidade da coisa e tentar chegar num desenho mais puro, mais essencial, não necessariamente espiritualista, mas, digamos, intelectualmente mais puro; e aí cheguei ao jornal, o que ficou foi o jornal.

FA – Antes de começar a estudar Artes, você prestou vestibular para Psicologia, e nem tinha terminado o terceiro ano ainda. Fale um pouco desse seu interesse pela psicologia.

LINCOLN – Passei no vestibular, mas fiquei reprovado no último ano do segundo grau. Eu era muito relapso e não tinha compromisso nenhum com o conhecimento, essa coisa do saber, dos livros, tudo aquilo que me interessa agora, que virei professor. Fiz o segundo grau na Escola Técnica Federal e lá não pude perceber que esse mundo do saber é fascinante. A gente estudava matemática, física, química, geografia, mas tudo parecia sem relação com o mundo real.

FA – Era um curso técnico?

LINCOLN – Sim, era um curso técnico. Depois que entrei na faculdade é que fui perceber que a matemática é uma coisa

muito bonita, uma ciência lógica, enquanto a física é um modo mais abstrato de representar os fenômenos naturais para melhor compreendê-los. Mas, enfim, aí eu já tinha perdido a vaga. Agora, quanto à psicologia, na verdade o meu interesse era pela psicanálise. Eu achava muito interessante tentar entender a mente das pessoas, entender a minha própria mente, como é que funciona o nosso modo de agir. Naquela época, eu devia ter uns 18 anos, já tinha me dado conta de que existem coisas muito esquisitas no nosso modo de lidar com o mundo, com as pessoas, com o próprio desejo e tal, muitas incongruências, e eu queria entender esse negócio. Nessa época eu estava descobrindo o cinema. Via cinema como uma diversão leve, mas também como um modo de reflexão. Eu estava descobrindo que ver um filme era mais que um mero passatempo, que os bons filmes tinham significados profundos, os quais não eram imediatamente acessíveis, que era preciso interpretá-los e que essa interpretação gerava um diálogo criativo com o filme.

FA – Como você passou esse ano de repetente? Voltou para a instituição, para a escola técnica? Começou a trabalhar?

LINCOLN – A penalidade de repetir o ano foi até leve. A escola foi generosa comigo, porque não me forçou a repetir o ano inteiro, todas as disciplinas. Eu repeti apenas a única disciplina na qual fiquei reprovado, que era uma disciplina sobre cálculo das estruturas das construções, pilares, vigas e assim por dian-

te, então deu pra fazer estágio naquele mesmo ano. O estágio foi no setor de projetos da Companhia Siderúrgica de Tubarão. Foi um período sem experiências marcantes e nulo, do ponto de vista profissional. Eu não entendia direito nada daquilo e também não tinha muito interesse em entender, mas procurava não me comportar como um irresponsável.

FA – Qual era a sua função?

LINCOLN – Eu corrigia projetos. Era época da implantação da usina, em 1981, muita coisa ainda estava sendo construída, tinha centenas e centenas de projetos, grandes canudos de papel em cópias heliográficas que, quando abertos, ocupavam mesas enormes. Esses projetos tinham muitos erros de desenho, e minha função era encontrar os erros e corrigi-los. Isso pra mim era fácil de fazer; o que eu não compreendia era a dinâmica do todo, como é que aquela sala onde eu trabalhava se articulava com os outros setores da companhia. Isso eu não entendia e achava necessário entender, embora, para o meu trabalho ali, não fosse necessário. Fora isso, logo que eu cheguei lá, um engenheiro muito simpático me levou pra conhecer a siderúrgica, a laminação, os altos-fornos e assim por diante, não me lembro o nome dos outros setores. Nós fomos com um carrinho, e ele foi me mostrando e explicando como é que era tudo aquilo. Achei tudo muito bonito, sim: aquelas chaminés enormes, as grandes escalas e superfícies brutais que lembram Kiefer. Os

altos-fornos tinham tijolos refratários fantásticos, cada um com um formato diferente, para encaixar em paredes bifurcadas e curvas irregulares. O tijolo de alto-forno é lindo!

FA – E aí você entrou pra universidade. Mas ainda não pra fazer o curso de Artes, sim para Comunicação. Como foi estudar essa disciplina? O que ela trouxe pra você?

LINCOLN – Bom, o motivo que me levou a escolher o curso de Comunicação foi muito inconsistente, e hoje eu tento ser tolerante com os meus alunos quando os vejo fazer coisas semelhantes. Quando fui fazer o segundo vestibular, eu já sabia que não ia mais ser Psicologia, mas estava ainda indeciso. No fundo, queria fazer Artes, mas tinha medo de não ter emprego, de passar fome, aquelas coisas. Então tentei encontrar alguma coisa intermediária. Certo dia, na época, eu estava com dois amigos perto da escola técnica, tomando cerveja; um deles era gago e falava com muita dificuldade, mas o seu humor e inteligência eram maiores do que a comicidade que a sua gagueira poderia despertar. Já estávamos meio bêbados quando, não me lembro de por que razão, ele levantou o copo e falou assim: “Comunicação. Isso é uma questão de comunicação”. Essa palavra ficou na minha cabeça como um sino. E eu falei pra mim mesmo: “Eu vou fazer vestibular pra Comunicação”. Fiz o curso quase todo. Nos primeiros dois anos, o curso oferecia uma formação geral humanística, que, na época, achei muito

legal; a gente estudava filosofia, sociologia, psicologia, antropologia, ciência política, essas coisas. Os professores na época eram quase todos marxistas ferrenhos, então trouxeram Marx, Caio Prado Jr., Celso Furtado, Gilberto Freyre, a história da acumulação do capital, a história das colonizações e assim por diante. Eu mergulhei nessa leitura toda e percebi que era um grande ignorante. Os dois últimos anos eram o momento da formação profissionalizante, aquela coisa, produção de jornal, ou então fazer propaganda, tentar vender produtos; aí eu vi que eu não gostava daquilo e pulei fora.

FA – Finalmente você prestou vestibular para Artes na Ufes. Como foi a sua formação nessa escola?

LINCOLN – Olha, a primeira coisa que me chamou a atenção no Centro de Artes da Ufes foi que, quando as pessoas falavam de desenho, de pintura, de escultura, etc., elas usavam a expressão “trabalho”. Coisas como: “Ah, o trabalho de fulano é muito interessante” ou “Eu estou fazendo um trabalho assim, assim”. Eu já tinha amigos que estavam no curso de Artes há mais tempo, que eram mais maduros e tudo, que falavam assim, e aquilo me causou esse estranhamento, mas percebi que esse modo de se referir ao trabalho artístico era um modo muito dignificador, que prestigiava aquela produção, que reconhecia nela uma importância, e isso me encorajou muito. Depois eu incorporei isso também. Como a maioria dos alunos que entra no curso de

Artes, a minha informação era muito pequena. Eu achava que Artes era a reprodução do mundo visível. Eu tinha um bom desenho já, que eu desenhava em casa, e entrei, sobretudo, com a intenção de aproveitar esse “talento” que eu acreditava que tinha. Então, a minha expectativa do curso de Artes era aprender a desenhar melhor e a pintar, e lá eu conheci a história da arte, que achei um mundo fascinante. E durante o curso todo eu tive um dilema, que nunca se resolveu satisfatoriamente. O problema é: se eu queria me tornar um artista ou um teórico da arte. Enfim, alguém que produz arte ou alguém que produz discursos sobre arte? E eu ficava assim, polarizado, achava que tinha que fazer essa opção; até que o curso de Artes acabou, e eu me formei e continuei fazendo isso, até que uma hora eu pensei: “Não, eu tenho que fazer as duas coisas e pagar o preço de fazer as duas coisas”.

FA – Em 1987, você fez um curso de Semiótica, com a professora Lúcia Santaella, da PUC de São Paulo. Já estaria aí plantada a semente, o interesse para as disciplinas teóricas e para a própria semiótica, linha que você seguiu em seus estudos de mestrado e doutorado?

LINCOLN – Na verdade, o interesse pela semiótica começou antes, em 1985, quando, fuçando a biblioteca da Ufes, achei alguns livros de semiótica. Só que naquela época havia poucos professores na Ufes que sabiam alguma coisa do assunto,

ao contrário de hoje. Na época eu tentei entender a semiótica pelos livros e me dei mal, porque tem várias teorias distintas que se dão o nome de semiótica, uma completamente diferente da outra, tanto nos objetivos e métodos quanto no jargão. Tem uma corrente russa, uma americana e uma francesa, pelo menos. O primeiro cuidado que o iniciante deve ter é de encontrar a corrente com a qual ele se afina e não a confundir com as outras. Outro passo importante é, uma vez definida a linha que se vai estudar, encontrar os livros e autores certos, aqueles que vão oferecer uma introdução sólida para o iniciante. Depois disso, se se quer seguir adiante, é muito importante fazer parte de um grupo de estudos que conte com pesquisadores experientes, que possam dar orientação. Sem isso, tudo fica muito difícil. Eu entrei num labirinto e perdi o novelo. Na época eu me propus temerariamente a fazer um trabalho sobre semiótica ainda no curso de Comunicação e foi um desastre. A essas alturas eu já havia lido *O que é semiótica*, da Lúcia Santaella, da coleção “Primeiros Passos”. Quando eu soube que a Lúcia viria a Vitória, eu fiquei excitadíssimo, queria fazer o curso dela de qualquer maneira. Foi um curso intenso, uma semana, de manhã e de tarde. A Lúcia também é uma pessoa muito interessante, muito sedutora, e eu fiquei assim encantado pela semiótica e encantado pela Lúcia; assisti às aulas ligadíssimo. Na hora do almoço, ia pra casa de algumas amigas que também estavam fazendo o curso, debaixo do sol quente, e a gente falava de semiótica o tempo inteiro. Acho que nunca passei por uma

experiência como essa. No último dia, na sexta-feira, cerquei Santaella no intervalo e apresentei algumas conclusões que havia tirado; ela me ouviu meio reticente e foi embora. Devo ter dito coisas imaturas e delirantes demais para serem resolvidas numa folga de cafezinho. Mas, enfim, com o tempo fui compreendendo esse negócio e achei ótimo. A carga de entusiasmo é uma coisa que move a gente.

FA – Ainda falando desse seu período de formação, você fez cursos com Karin Lambrecht, artista do Rio Grande do Sul, e com o artista Carlos Fajardo, professor da USP, nos festivais de arte da Ufes em Nova Almeida. Como esses cursos marcaram seu aprendizado? O que eles trouxeram para você?

LINCOLN – O interessante desses cursos é poder ter contato com artistas maduros que tinham trânsito nacional e internacional. O contato com esses artistas era, digamos assim, mais adulto, mais profissional. Não tinha aquela capa de proteção que a escola costuma dar; aquele artista que estava ali na minha frente esperava alguma coisa de mim, e eu tinha que ter uma atitude mais profissional se quisesse ser respeitado ali naquele lugar, pelo menos era assim que eu procurava me colocar. O curso com a Karin Lambrecht foi particularmente importante, porque foi nele que mostrei e defendi pela primeira vez os meus trabalhos de jornal. Eu já tinha feito aquela série de trabalhos usando muitos materiais

e já tinha depurado para chegar aos jornais. A Karin fez uns comentários que na época eu nem entendi direito. Compreendi algumas coisas, não tudo. Mas acho que o essencial eu compreendi, que é o seguinte: ela valorizava o trabalho, achava que aquilo ali tinha potência e que valia a pena investir. Isso me estimulou muito. Já o Fajardo tem uma capacidade analítica muito grande, uma capacidade de interpretação e de articulação intelectual enorme. Ele é capaz de ver um trabalho e rapidamente articular verbalmente uma série de questões e construir um discurso a respeito daquele trabalho. Eu aprendi duas coisas nesse curso: primeiro, algumas estratégias de raciocínio para articular uma compreensão crítica do próprio trabalho. Aprendi isso vendo o jeito como ele fazia, como comentava os trabalhos dos colegas e coisa e tal. A outra coisa foi a respeito do meu próprio trabalho especificamente. Ele me deu um retorno interessante em termos de interpretação do meu próprio trabalho, me ajudou a entender o seu significado.

FA – Percebe-se em seu trabalho o cruzamento pintura-desenho, mas não encontramos cor nos seus quadros. Como a cor se apresenta pra você?

LINCOLN – A cor que aparecia nos meus trabalhos naquela época era a dos próprios materiais, a cor própria do jornal. Quando tinha tinta, ela era branca e preta, que é um modo de reduzir o fenômeno cor ao mínimo possível. É que pra mim o essencial na pintura é a matéria e o modo de manifestação prio-

ritariamente bidimensional. Não é a cor nem a imagem. Acho que até hoje eu vejo dessa maneira. Acho que o que distingue a pintura do desenho é essencialmente a presença da matéria, como se a pintura fosse uma espécie de desenho encarnado, de desenho espesso, mais gordo, um desenho que deixou de ser pura abstração e ganhou uma materialidade mais densa. É claro que existem desenhos plenos de materialidade, assim como pinturas muito desmaterializadas, mas é por onde trabalho.

FA – Frederico Moraes escreve que as vanguardas dos anos 1960, artistas e políticos, sonhavam, de certa forma, em colocar a imaginação, a criação, no poder. Isto é, acreditavam ser a arte capaz de transformar o país. Como você vê isso? Você participa deste credo: a arte como elemento organizador do mundo?

LINCOLN – A vida política pode desempenhar papéis diversos em programas ultraconservadores ou revolucionários, e a história nos dá exemplos disso. A arte é sem dúvida um campo de atuação muito específico, em que é possível organizar o pensamento de um modo diferente do que se faz na filosofia, porque na arte o pensamento está, de alguma maneira, encarnado na matéria. Logo, é possível também fazer da arte um campo de elaboração de ideias ou propostas aplicáveis à esfera política. No entanto, se existe uma essência no conceito de arte, acho que ela está na sua autorreferencialidade, e não nas suas possíveis aplicações sociais.

FA – Vou lhe fazer então uma pergunta geral, mas cuja resposta só é possível sendo específica ou pessoal: para você, o que é fazer arte? Você acha que esse exercício, de alguma forma, organiza seu mundo, transforma você?

LINCOLN – Transforma sim. Eu me lembro de uma fala da Elis Regina, numa entrevista na televisão, uma coisa simples e bonita. Ela disse assim: “Eu não vejo graça em outras coisas como eu vejo graça em cantar”. Eu acho que comigo acontece um negócio parecido. Eu não gosto de lazer, televisão, não gosto de futebol, basquete, nem de internet, e assim por diante. Tudo isso é aborrecido. Praia eu gosto, mas de vez em quando; viajar também é legal, mas pra mim a arte é o grande barato. Tanto fazer arte, discutir arte, ler sobre arte, ficar dentro do meu ateliê sem fazer nada, mas só estar lá na companhia das tintas já é legal. Então, no plano íntimo, a arte foi essa escolha incontornável; desde criança eu já tinha uma sensibilidade afinada com as coisas da arte. Mas, por outro lado, o sentido do meu trabalho não tem nada a ver com essas questões intimistas. O meu trabalho não é uma expressão dos meus sentimentos ou do modo como eu me sinto no mundo. O trabalho que faço é uma organização formal, uma lide com a matéria e com a forma, na tentativa de criar uma ordem. Não se trata de uma representação de meus estados interiores, eu não me interesso por esse tipo de coisa.

FA – Se você não acredita que a arte seja a representação de seu estado interior, do seu temperamento, como ela pode organizar uma visão de mundo?

LINCOLN – Existe uma diferença entre organizar e representar. A vivência cotidiana com a arte ajuda a me organizar mentalmente, emocionalmente, mas as minhas pinturas não representam esses estados. Quando você olha um quadro meu – esse aqui, por exemplo (*mostra um quadro exposto na parede da Galeria*) –, isso aqui não pode ser interpretado como uma espécie de retrato da minha interioridade psíquica, não. Isso aqui é uma organização de formas. Agora, o fato de eu ter escolhido a arte, o fato de poder estar vivendo com ela, isso me estrutura, me organiza internamente. Às vezes até me deixa feliz...

FA – Você, como também Sami Hilal e Orlando Farya, tem interesse pelo zen-budismo. O que no zen lhe interessa? Que tipo de contato você tem com essa doutrina?

LINCOLN – Uma vez eu estava lá no mosteiro budista, eu era o único visitante, o mosteiro estava vazio, só tinha o monge e mais os dois noviços, um rapaz e uma moça, e eu. A gente acordava às 4h20min da manhã pra meditar. Era inverno, estava muito escuro, fazia frio e chovia fininho. Nós quatro estávamos num dos templos sentados sobre os calcanhares recitando sutras, e aquela chuvinha caindo, e a gente lá, naquele lugar isolado, na monta-

nha, recitando de madrugada. Eu achei lindo, não tinha ninguém nos vendo, não havia nada de exterior nos obrigando a fazer aquelas coisas. Além do mais, havia aquelas palavras em japonês que eu não sabia o significado, apenas repetia o som das sílabas ritmicamente. Anos depois em São Paulo, achei num sebo um livro de sutras com tradução em português. Abri com curiosidade de saber finalmente o que diziam aquelas palavras. E elas diziam mais ou menos assim: “De manhã nós acordamos e escovamos os dentes, lavamos o rosto e vamos trabalhar, depois a gente volta, tomamos banho, jantamos e vamos dormir...” Eu achei mais lindo ainda. O zen é essa coisa que você não explica, mas que de alguma maneira, quando a gente está dentro dele, a gente sente um vazio, um vazio pleno de significado, mas um significado difícil de verbalizar; e, quando a gente verbaliza, se decepiona, porque o enunciado verbal não representa a potência da experiência vivida. Acho até que tem alguma coisa a ver com essas pinturas minhas; o branco não é o vazio da nulidade, é um vazio que tem um troço ali. Eu acho que o zen me trouxe isso, esse interesse pelo mínimo necessário, por certa sobriedade, uma busca pelo vazio.

FA – Foi essa busca que o levou a adotar a alimentação macrobiótica?

LINCOLN – A macrobiótica é uma coisa recente, tem uns oito meses. Não há nenhum interesse místico, religioso, não tem nada a ver com o zen; é uma questão de saúde mesmo. Eu tenho aler-

gias respiratórias muito severas. Vivia doente, tomando remédio e por aí afora, até que uma amiga muito querida me sugeriu que eu fizesse macrobiótica. Eu tentei e em uma semana comecei a perceber alguns resultados positivos. Em duas semanas já não precisava mais tomar remédios e em um mês já não tinha mais sinais de alergia nenhuma. Fiquei eufórico de felicidade, pois eu já não acreditava que um dia iria me livrar daquelas doenças, que ia tomar antibióticos e corticosteroides a vida inteira, até um dia morrer da cura. Decidi que vou manter a dieta enquanto viver. É o preço da saúde. Depois de alguns meses, começaram a acontecer algumas mudanças na minha cabeça também. Então, aquele interesse que eu tinha pelo zen-budismo voltou. É curioso hoje você me fazer essa pergunta sobre o zen, porque estou afastado do budismo há mais de doze anos. Com a macrobiótica aprendi que a gente precisa de muito pouco – pouco alimento, pouca água, pouca comida, pouco sono, pouca gordura –, então eu comecei a aprender a tirar da minha vida tudo aquilo que não é necessário. Sem fazer disso uma avareza, pois se trata na verdade de uma busca do que realmente importa. A macrobiótica me devolveu a vida.

FA – Vida, morte, nascimento e o tempo. Você pensa esses grandes temas em seu trabalho? Como isso se apresenta pra você em sua criação?

LINCOLN – Esses temas que você cita são interessantíssimos. A morte, sobretudo, eu acho um tema fascinante. Mas não sei

até que ponto é possível dizer que eu trabalho tais temas na pintura. Acho que dá pra dizer ou interpretar de alguma maneira, mas acho que, se eles aparecem no meu trabalho, são de uma maneira muito abstrata.

FA – Eles não preocupam você?

LINCOLN – Me inquietam muito. Eu vivo esses temas na minha relação com o mundo em geral, com os meus alunos, quando eu vou ao cinema, quando eu estou fazendo as minhas coisas, não necessariamente na pintura. No meu trabalho eu busco esse vazio, eu busco esse despojamento; no caso das pinturas de jornal, eu acho que existe uma coisa mais conflituosa, mais excessiva, mas também me interessa muito. Acho que é sempre possível fazer uma interpretação desses trabalhos relacionando-os com o tema de nascimento e morte, mas eu acho que não é isso que está na minha mente quando estou trabalhando.

FA – Como é seu ritmo de trabalho? Você precisa de certa ordem pra trabalhar ou, como o artista baiano Marepe, cria em qualquer lugar? O lugar interfere muito no seu fazer?

LINCOLN – Quando estou pintando, preciso de solidão. Ok, às vezes estou com minha filha, o telefone toca, chega alguém, e assim por diante; é assim mesmo, não tem jeito, o mundo nos chama, inclusive nos exige. Sinto-me melhor também traba-

lhando quando as coisas ao meu redor estão relativamente em ordem. Acho difícil pintar se o ateliê está uma zona. Quando isso acontece, sinto necessidade de ir lá botar as coisas no lugar e depois trabalhar. Mas nem sempre há tempo para isso, e às vezes tenho que pintar na zona mesmo. Isso também é legal, porque me força a jogar fora um pouco de obsessões. Mas, se eu fosse dar livre curso aos meus instintos, eu seria um tirano da ordem. Mas eu gosto muito também de ficar em lugares públicos, onde as pessoas são anônimas, tomando notas e desenhando quem está por ali. Os cafés e livrarias são ótimos, pois as pessoas em geral estão calmas e descontraídas, conversando, folheando livros, o que me permite observá-las por mais tempo. É legal desenhar os desconhecidos, seus movimentos, expressões, xícaras de cafés, etc. Os aeroportos também são excelentes, pois lá as pessoas com frequência estão cansadas ou aborrecidas, desabadas naquelas cadeiras ou com a cara afundada em jornais.

FA – Seu interesse obsessivo pela ordem não o fez, todavia, se interessar pela via da arte geométrica, em que a ordem é fundamento. Se, de um lado, a ordem é um interesse ligado à sua vida, dentro de seu trabalho impera outra ordem, ou uma desordem, tanto que você fala que não sabe aonde vai chegar.

LINCOLN – É verdade, é legal isso que você está falando! A geometria pra mim não tem grande interesse, porque nela

a ordem é explícita demais. Eu busco um tipo de ordem mais paradoxal, procuro reunir e ordenar elementos que, pela sua própria natureza mesmo, parecem ser desordenados, por exemplo, tinta escorrendo, esparramada, manchas, traços aleatórios, coisas que em princípio temos o hábito de associar com arrebatamento, com acidente, com acaso; são esses elementos que eu quero ordenar, mas sem fazer com que eles deixem de ser o que são. Tento construir uma ordem pouco estável, que parece que vai se desfazer no instante seguinte. É como tentar captar um conjunto de elementos que se movem caoticamente num momento específico em que eles parecem ter sentido, mas que logo vão deixar de ter. Isso está também um pouco relacionado com o zen-budismo. Você olha aqueles jardins dos budistas, e eles não são como um jardim francês, com aquelas sebes cortadas em formas de cubos e retângulos, não é nada disso; parece que as coisas estão ali porque elas já estavam daquele jeito. Os budistas têm dessas coisas. É tudo assimétrico, a divisão dos pesos também é assimétrica e puxa um pouco para esse aparente aspecto accidental.

FA – Falemos um pouco da sua atividade como professor de arte na Ufes. Como este trabalho se apresenta para você?

LINCOLN – Quando era aluno, eu já sabia que queria ser professor de artes numa universidade federal. Percebi cedo que este seria um espaço privilegiado para falar das coisas de que eu

gosto e em que acredito. É um exercício intelectual, não? Uma maneira de desenvolver e tornar mais claras as minhas ideias sobre arte, de compartilhá-las com alunos e outros professores, e continuar aprendendo neste processo. É o que de fato nós fazemos como professores, não? Eu já era artista antes de me tornar professor, e com isso a minha vida ficou mais inteira, ficou mais redonda, porque, além de produzir arte, eu passei a discutir arte cotidianamente. Diminuiu muito a solidão.

FA – Você fez mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica. O que esses estudos trouxeram para você como artista e como professor?

LINCOLN – A primeira diferença que percebi em mim mesmo é que fiquei mais maduro. Academicamente, eu quero dizer! Quando comecei a dar aulas, em 1991, tinha poucos doutores e mestres em Artes no Brasil, pouquíssimos no Centro de Artes da Ufes. O ambiente acadêmico era muito tímido. Até que a gente fazia bastante arte, mas a pesquisa teórica e a reflexão crítica ainda estavam muito devagar. Na época, os concursos para professor admitiam candidatos que tinham somente a graduação, como foi o meu caso. Então, eu entrei, dava minhas aulas, e tudo corria aparentemente bem. Mas, quando fui para o mestrado na PUC, o ambiente era outro: as aulas eram intelectualmente muito vibrantes, tínhamos conferencistas internacionais quase diariamente, vários grupos de pesquisa, muitos

congressos, e assim por diante. Apresentávamos nossos trabalhos em eventos, publicávamos nossos artigos, etc. Na época, a professora Regina e o professor Gilberto também estavam fazendo mestrado, as professoras Moema e Almerinda concluíam os seus doutorados. Tínhamos muitos amigos. Foi aí que percebi que o trabalho que eu fazia antes era um tanto ingênuo, mas eu só pude ter essa perspectiva a partir da experiência do mestrado, e, com o doutorado, mais ainda. E, de fato, acredito que as minhas aulas, os meus textos e o meu trabalho de orientações de alunos, etc. melhoram muito com essas experiências. A gente tenta melhorar sempre, não?

FA – E o que você estudou nesse período de pós-graduação?

LINCOLN – Eu estudei semiótica discursiva de origem francesa e o seu uso na análise de obras de arte contemporânea. É o que faço até hoje como atividade teórica. A minha dissertação de mestrado foi uma análise de uma série de pinturas de Nuno Ramos. Tive a sorte de ser orientado por Eric Landowski, um dos mais importantes e criativos semioticistas em atividade no mundo. O objeto de investigação semiótica que o interessa prioritariamente, falando de um modo muito simplificado, são as interações sociais e interpessoais, sobretudo quando elas se dão no campo da política, do direito, nas mídias, etc. Ele não estuda a arte, mas tem um olhar extremamente sensível e perspicaz, o que possibilitou uma relação de trabalho maravilhosa.

Lógico que o procurei novamente para orientação no doutorado. No doutorado, o meu objeto de estudo já não era mais um objeto empírico, mas uma questão teórica. Tentei formular dentro da teoria semiótica um conceito de materialidade que fosse útil na análise de obras de arte, mas também na análise de outros objetos “não artísticos”, coisas ordinárias, mas dotadas de significação. Um prato de comida, por exemplo.

FA – Como você organiza o trabalho de professor e de artista? Eles se confundem ou se complementam? De que forma?

LINCOLN – Tem hora que eles se confundem, tem hora que eles se complementam e tem hora que eles se opõem. No geral, acho que o saldo é positivo. Quando termino uma exposição, ou quando estou contente com o trabalho que estou fazendo, e também quando visito uma exposição que me impressiona, as minhas aulas ficam melhores. Eu nunca entro numa sala de aula sem ter preparado a aula antes. Mas a boa aula pra mim é aquela que eu preparo, mas que, na hora “H”, ela se amplia e acontece outra coisa. É quando eu começo a fazer uma série de digressões e acabo deixando o planejamento de lado e indo em frente. Essa é a melhor aula, quando o trabalho artístico me gera energia e entusiasmo pra fazer melhor o meu trabalho de professor.

FA – E o que você procura transmitir para os seus alunos como professor a partir das disciplinas que você ministra?

LINCOLN – Entusiasmo, principalmente. Aquele que nos impulsiona para o trabalho criativo, que nos faz dar o melhor de nós. Nem sempre dá certo, claro! Embora eu mesmo seja muito sóbrio, não sou dado a atitudes muito expansivas; quer dizer, eu me manifesto geralmente de uma maneira discreta, mas o que eu procuro passar pra eles é o entusiasmo, que queima a gente por dentro e que faz a gente se mover. Procuro fazer isso os estimulando a encontrar alguma questão no campo da estética capaz de mobilizá-los. E faço isso de duas maneiras distintas: uma é discutindo questões estéticas, analisando trabalhos, discutindo problemas gerais da arte, discutindo o trabalho de artistas interessantes; e a outra é discutindo as próprias propostas artísticas deles e dando a orientação que me é possível para que eles sigam em frente.

Maria
Regina
Rodrigues

Regina Rodrigues é mineira, de Uberlândia, graduada em Artes pela UFU (Universidade Federal de Uberlândia). Nesta entrevista, ela reencontra a infância e os fios de uma tessitura que a levou a renovar seu próprio trabalho artístico, entrelaçando a argila, o metal, a costura e o tricô. Inquieta, a artista revela que foi motivada a trabalhar com linhas metálicas pela necessidade de desenvolver algo que lhe desse mais tranquilidade pessoal e que fosse também um material que ela pudesse transportar entre a casa e a universidade. Devido ao fato de encontrar-se muito agitada naquele momento da vida, ela precisava de alguma coisa que a levasse de volta para si mesma. Então criou um ritmo de trabalho, uma espécie de programa: todas as vezes que chegasse em casa e não estivesse disposta a assistir televisão e quisesse fazer alguma coisa para relaxar, iria tricotar, utilizando-se dos fios metálicos que tinha em casa. Primeiro, foram linhas de algodão, de crochê; depois, passou a buscar outros materiais, e assim chegou à linha de metal.

“Comecei com a linha que tinha em casa e deu muito certo”, fala a artista. “Depois, como não encontrei mais a mesma linha, precisei buscar outros materiais, como o cobre, material que dá outras possibilidades, que não remete mais à costura, à roupa, referência que a gente tem do crochê. Posso dizer que volto aos meus 10 anos de idade, quando fazia roupinhas de boneca, só que agora como trabalho plástico”.

Como os outros artistas desta publicação, Regina se preocupa com as marcas do processo de criação na cerâmica, por isso ela investe na questão processual como elemento substantivo da sua linguagem poética e desenvolve estudos vinculados à teoria da Crítica Genética, orientada pela professora Cecília Almeida Salles, da PUC/SP. Nessa via, Regina observa as marcas deixadas pelo processo criativo como elemento tanto educativo quanto poético. Tudo isso a faz pensar e ensinar a cerâmica como objeto múltiplo, utilitário, escultura e instalação. A artista se define como uma professora exigente e, vivendo há mais de vinte anos em Vitória, tem consciência de haver contribuído para o surgimento de alguns ateliês de cerâmica pela cidade. Referindo-se ao ensino, ela diz: “Acho que tudo que a gente faz, a gente aprende. Na minha escola eu fui muito exigida. Então eu acho que agora trabalho assim, o que aprendi não dá para ensinar na base do ‘faz o que você quiser”.

Em tempo, ela traz um fato aparentemente prosaico, mas sobre o qual vale a pena refletir: é o fato de ser canhota e ter sido forçada, quando criança, a aprender a escrever com a mão

direita. Daí ela dizer que sua infância “foi uma infância muito legal, mas ao mesmo tempo meio trágica, porque, como eu estudava na roça e era canhota, a professora exigia que eu escrevesse com a mão direita. Então, foi muito difícil. Aprender a escrever com a mão direita foi complicado. Hoje sou canhota, mas que escrevo com a mão direita”. Não sabemos quão difícil é uma passagem como essa. Os anos podem fazer esquecer muitas dores, mas vale lembrar que o nosso grande escritor Plínio Marcos abandonou a escola porque era canhoto e não suportou os castigos de ser forçado a escrever na contramão, isto é, com a mão direita.



Regina Rodrigues – DUO
Argila e fios de cobre, 24x30x8.30cm, 2011

Entrevista realizada
no ateliê de cerâmica do Centro de Artes da Ufes
em 13 de julho de 2007 – Vitória (ES)

FERNANDO AUGUSTO – Regina, você estudou na Universidade Federal de Uberlândia, estudou desenho, pintura, gravura, escultura, fotografia, como geralmente se faz em curso de Artes no Brasil. O que fez você decidir pela cerâmica?

REGINA RODRIGUES – Bem, eu fiz Educação Artística, e funcionava da seguinte forma: você fazia as disciplinas básicas para depois escolher qual curso seguir. Era um curso prático e com várias opções: decoração, artes plásticas e música. Eu não tinha muita prática com o desenho e com a pintura. Nos primeiros períodos, quando usava carvão ou lápis, era satisfatório, mas, depois que iniciei a utilização das cores, veio a frustração. A partir daí optei por fazer decoração. E foi muito bom, porque aprendi a lidar com a cor e estava mais madura para enfren-

tar os meus fantasmas, retornando ao curso de Artes Plásticas, onde experimentei a fotografia, a gravura, a pintura, entre outras disciplinas. Tive aulas com professores como Babinski, na gravura e na pintura, retornei os desenhos com Lucimar Bello; mas nesse momento meu interesse se voltou para a cerâmica, talvez por ter a liberdade de estar trabalhando constantemente com o material.

FA – Você poderia falar mais sobre sua infância, sobre esse tempo vivido na roça?

REGINA – Eu sou de uma família classe média. Meu pai era fazendeiro. Estudamos eu e meus três irmãos numa escola na roça. Sou a segunda de quatro filhos. A minha infância foi convivendo com meus irmãos, brigávamos e brincávamos muito. Foi uma infância muito legal, mas ao mesmo tempo muito difícil com relação aos estudos, pois era canhota e, nessa época, a professora exigia que todos escrevessem com a mão direita. Então, tive que adaptar, aprender a escrever com a mão direita. Mas viver num espaço amplo, brincando debaixo dos pés de frutas, isso pra mim foi o mais salutar.

FA – Na sua formação artística, como foi sua relação com os professores? Você se lembra das aulas ou métodos de algum professor?

REGINA – Três professores me foram superimportantes: a professora e artista plástica Lucimar Bello Frange, uma das minhas primeiras professoras de desenho, que sempre nos incentivava; mais tarde percebi o quanto ela foi importante no meu percurso, pois com o passar do tempo, dentro da escola, fui perdendo o desenho rápido com traços espontâneos que era permitido em suas aulas. Depois, Mary Di Iorio, como professora de cerâmica. Além de dar aula, ela estava sempre presente na sala em outros horários atuando como artista. Ela permitia e estimulava os alunos a trabalharem na sala em seus trabalhos ou pesquisas fora do horário de aula, criando uma convivência diária; conversávamos sobre os trabalhos ou assuntos diversos, era muito legal. Depois, já no final do meu curso, tive aulas com a Shirley Paes Leme. Foi com ela que eu me interessei pela fibra e fiquei muito tentada a trabalhar com esse material, em que fiz vários experimentos.

FA – Você fala da tecelagem, mas tem construído sua carreira como ceramista. Onde aparece essa tecelagem no seu trabalho?

REGINA – Iniciei a tecelagem na infância, quando tive interesse pelo crochê. Pela necessidade, todas as mulheres da família trabalhavam em atividades manuais: tingimento, costura, tecelagem. Mais tarde, já na universidade, a tecelagem volta como

disciplina, e fiz vários experimentos. Nesse momento, retorno a minha vivência na roça, começo a trabalhar com palha de milho, tingimentos naturais e vários outros materiais que eu encontrava na fazenda do meu pai. Depois, a tecelagem só vai aparecer novamente vinte anos mais tarde, momento de tecer o tempo, um retorno a minha infância, usando o crochê; no começo, mais como prazer, depois, como possibilidade de fazer objetos.

FA – Como foi o início de sua vida profissional com cerâmica?

REGINA – Logo que terminei meu curso, dei aula durante dois anos na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em seguida prestei o concurso, ficando em segundo lugar. Para trabalhar com cerâmica, é preciso espaço e equipamentos adequados. Nessa época, não tinha ateliê, então a professora Di Iorio me sugeriu continuar trabalhando na sala. Eu ia sempre lá no horário em que não trabalhava, pois dava aulas para crianças no Conservatório de Música. As duas coisas andavam juntas: dar aula e trabalhar com a cerâmica. Não era fácil, pois transitava de um lado ao outro da cidade. Nessa época morava com minha mãe num apartamento, o que dificultava meu trabalho. Até que um dia tomei a decisão de ter meu próprio espaço, ainda no apartamento. Então, improvisei um espaço de trabalho: usava o tanque como suporte para uma base de pedra para modelar e guardava as peças numa estante no banheiro de empregada. Quando estavam secas, leva-

va para a universidade para serem queimadas. Fui fazendo assim até que um dia perdi meu emprego no Conservatório de Música para antigos professores que poderiam dobrar o tempo de trabalho. Isso me deu coragem para montar o meu próprio ateliê e dar aulas de cerâmica para crianças, como meio de sobrevivência.

FA – Aí você presta concurso para lecionar na Universidade Federal do Espírito Santo. Como foi esse começo de trabalho aqui, adaptação, dar aula numa outra universidade?

REGINA – Não foi fácil vir para uma cidade onde não conhecia ninguém. No início, só contava com o professor José Cirilo, que veio na mesma época. Quando passei, fiquei em dúvida se viria ou não, pois tinha um ateliê que estava dando certo, havia vários alunos, além de ter todos os equipamentos necessários: forno, torno, mesas, prateleiras; mas não dava para ampliar meus estudos, como, por exemplo, fazer um mestrado e ser pesquisadora. Eu sabia que, estando na universidade, se tornaria mais fácil alcançar meus objetivos, então optei por fazer o concurso. Tive que me adaptar às disciplinas (todas obrigatórias, com muitos alunos), ao departamento, ao curso, organizar a sala, resolver problemas do forno, enfim, trabalhar muito para ter bons resultados.

FA – Você fez mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Semiótica da PUC/SP. Como foi realizar esses estudos?

REGINA – Quando me inscrevi no programa, não conhecia nada da teoria semiótica, até porque no curso de graduação não havia essa disciplina. Uma amiga sugeriu que eu fizesse o mestrado na PUC, pois havia a possibilidade de fazer leituras das obras de arte. Naquele momento eu estava com problemas pessoais e um desejo de estudar. E valeu a pena, pois estudar semiótica foi ganhar novas ferramentas de pesquisa.

FA – Qual foi o seu objeto de estudo no mestrado?

REGINA – Foi Celeida Tostes, uma artista e professora do Rio de Janeiro. Mas, quando entrei no mestrado, eu não tinha objeto claro, isso só fui definir depois de conhecer as linhas de pesquisa dos professores e refazer o projeto. Nesse momento, escolhi a obra *Passagem*, realizada no final da década de 1970, para fazer uma análise via semiótica discursiva, sob a orientação da professora doutora Ana Claudia Mei Oliveira.

FA – Qual foi seu objeto de estudo no doutorado?

REGINA – No doutorado eu mudei completamente a linha de pesquisa e a metodologia de análise. Orientada pela professora doutora Cecília Almeida Salles, busquei estudar, via crítica genética, o processo de criação de duas artistas que respeito muito: Celeida Tostes e Mary Di Iorio; até porque, quando olhamos para o trabalho de Celeida, ele nos remete ao processo,

principalmente quando ela envolve pessoas montando grandes mutirões para construção de seus trabalhos. Mary foi um contraponto, pois é um trabalho solitário, de ateliê.

FA – Esse estudo refletiu em sua prática artística? Como?

REGINA – Sim. Primeiramente, quando olho para o trabalho de outro artista. Quando estamos pesquisando sobre outro artista, acabamos por refletir sobre o nosso próprio trabalho.

FA – E o seu trabalho de cerâmica, como o vê ou o define?

REGINA – Defino meu trabalho como escultura cerâmica. A cerâmica tem vários caminhos que se pode percorrer. O utilitário é um deles. Trabalhar com escultura foi uma escolha, pois gosto da pesquisa, do diálogo que tenho com a matéria, de pensar a obra no espaço. E o mais interessante disso tudo é que, mesmo não estimulando o aluno para o utilitário em sala de aula, no final, eles sempre procuram trabalhar com o utilitário em seus ateliês, talvez por questão de sobrevivência.

FA – A cerâmica confere muita importância à manualidade, ao gesto. Nesse contexto, permito-me aplicar as considerações de autores como Leroi-Gourhan e Focillon, que apresentam o pensamento como consequência da vocação da fabricação utilizando a própria mão, o que coloca a cerâmica como um

instrumento de criação e um órgão do conhecimento, um modelo primeiro da linguagem, vivida, de início, pelo corpo. Você confere tanta importância assim à mão?

REGINA – A mão é fundamental para fazer cerâmica. Você menciona dois autores importantíssimos e que eu gosto muito: Focillon, em “O Elogio da mão”, que mostra de forma poética a importância não apenas das mãos, mas dos dedos e de toda a articulação que acaba por dar ao homem o poder do fazer; e Gourhan, que apresenta como o homem foi buscando materiais na natureza para transformar em instrumentos como extensão da mão. Em seu livro, Gourhan apresenta ferramentas para diversos fazeres. Quando usamos a argila, a mão é nosso primeiro instrumento. Pode-se usar os pés para preparar o barro, como fazem as panelas aqui no Espírito Santo, mas a argila só se transforma em objeto quando as mãos entram em ação.

FA – A ceramista Katsuko Nakano, artista de origem japonesa, diz que a cerâmica é processo de transmutação no qual participam os quatro elementos: terra, água, fogo e ar. A partir daí, ela constrói o arcabouço conceitual da obra dela. Que elementos conceituais ou filosóficos estão na base do seu fazer cerâmica?

REGINA – Para ser cerâmica, realmente é necessário passar pelo fogo, pois é ele o elemento transformador da matéria ar-

gila, que dá a ela o poder de manter a forma que lhe foi dada, definitiva, sem volta. Eu só acrescentaria a importância da escolha dessa matéria, pois a terra tem de ser maleável (argila). E a queima não pode ser feita em qualquer forno, pois tem que atingir uma temperatura superior a 600 °C para ser cerâmica.

FA – Que pensamentos ou sentimentos você busca traduzir em cerâmica? Ou, em outras palavras, embora a pergunta pareça esquemática, o que você busca transmitir como artista ceramista?

REGINA – Não busco sentimentos. Na verdade, meu trabalho vem de experiências com a matéria, ela com seu potencial e eu com o desejo de domá-la, quando proponho novas formas.

FA – A obra sua que tem o título *Expurgo*, por exemplo, evoca uma ação catártica. Essa questão se coloca em sua criação?

REGINA – Fiz esse trabalho a partir de discussões com um grupo de estudos de filosofia, que propôs fazer um trabalho com os artistas. Tivemos vários encontros e debates para, a partir daí, os artistas fazerem suas obras. Daí surgiu a obra *Expurgo*.

FA – Você disse, certa vez, que não trabalha com a palavra beleza, que esse conceito é muito vago; mas, como o

conceito ou mesmo o termo beleza, de qualquer forma, pertencem ao mundo da estética, eu pergunto: não há uma ideia de beleza em seu trabalho?

REGINA – Eu não digo que seja um conceito vago. Não é um incômodo, só acho que esse termo tem que ser muito bem conceituado para não se tornar um jargão, como é usado por muitos. No meu trabalho eu não busco a beleza, mas a construção de novas ideias, que pode estar mais relacionada ao estranhamento do que à beleza.

FA – Contudo, é um conceito que sempre nos acompanha, e muitos artistas se referem a ele. Vou citar três: Dostoiévski dizia que a beleza salvará o mundo; o cubano Lezama Lima, que a beleza é revolucionária; Matisse escreveu que buscava em seu trabalho uma beleza que pudesse confortar o homem. Então, como discutir ou trabalhar este conceito?

REGINA – Cabe a cada um buscar o referencial mais apropriado para discutir ou trabalhar o conceito, mas, quando citamos a palavra em texto, temos que ter um referencial, como esses que você acabou de citar.

FA – Você se preocupa e fala muita da questão técnica? Quais são as principais técnicas da cerâmica e quais as que você utiliza?

REGINA – Na cerâmica tem que se preocupar com as técnicas e conhecê-las bem. Não dá pra gente trabalhar sem conhecer o material e suas possibilidades técnicas, se nosso objetivo é queimar. As técnicas mais utilizadas são: rolinho ou cordões, placa, bloco, torno, ou podemos utilizar várias numa mesma peça. Eu não trabalho com uma única técnica, depende do trabalho que pretendo realizar; tem os objetos com rolinho, tem também alguns trabalhos em que uso molde de gesso com a massa prensada e, em seguida, rolinho; às vezes uso torno e outra técnica; depende do que quero realizar.

FA – O que mais a emociona no fazer cerâmica?

REGINA – É quando descubro o caminho a trilhar. Não basta saber as técnicas, elas são meios para o processo. Muitas vezes a construção é uma parte do trabalho, depois vem a queima, e nesse momento tem a espera, e para muitos é a parte mais sofrida, mas a queima também pode nos surpreender, principalmente quando usamos forno a lenha ou a gás. Lembro-me de ler uma reportagem com Megume Yuasa, e ele dizia: *“Eu tô pra desistir desse material, não sei o porquê, não suporto ficar esperando; esperando ele secar, esperando o forno dar resultado”*. Quando você tira o trabalho do forno e ele ultrapassa o esperado, é emocionante! Meu trabalho nem sempre finaliza na queima, tem ainda que ser instalado. O trabalho, quando está num espaço limpo, ganha outra leitura. Eu já tive momentos em que fiz o trabalho

e, ao montar na galeria, não tive o resultado esperado. Já aconteceu de a montagem acabar por destruir a ideia.

FA – Entre preparar argila, modelar, queimar ou, por exemplo, instalar, qual momento a preocupa mais?

REGINA – Acho que todos os processos são importantes, pois, quando propomos trabalhar com argila, devemos ter alguns cuidados, tanto para manter a forma em construção quanto para queimar e, por fim, montar as peças na exposição.

FA – Você já relacionou, de alguma maneira, fazer cerâmica com questões da saúde?

REGINA – Já, na década de 1980, quando usava materiais tóxicos sem equipamento adequado. A partir dessa época, começaram a se preocupar muito com a questão dos produtos e esmaltes que continham chumbo, pois em geral os ceramistas usavam muitos esmaltes de baixa temperatura. Hoje temos mais consciência, usamos equipamentos adequados, principalmente alguns vidrados, que são de baixa temperatura.

FA – Você está falando da questão química dos materiais. Eu quero saber o seguinte: você acha que fazer cerâmica tem um sentido terapêutico, medicinal?

REGINA – Quando era aluna na universidade, trabalhamos com doentes mentais por seis meses no hospital universitário, dentro da disciplina Estágio, e o principal material era argila. Após alguns meses de trabalho, tivemos alguns depoimentos positivos dos funcionários, mas havia uma grande resistência por parte de alguns médicos em trabalhar com outros profissionais. Quando saí da universidade, trabalhei numa escola em Uberlândia (MG) que tinha como proposta desenvolver atividades para crianças que apresentavam doenças mentais, motoras, dificuldade de aprendizagem, entre outras. No início, foi muito difícil, pois preparava as atividades e, quando chegava, os alunos não interagiam com minhas propostas. Até que um dia, olhando para as crianças no pátio, percebi que eu precisava participar do mundo delas, e não elas do meu; passei a levar uma caixa que chamava de caixinha surpresa, cheia de materiais banais, como tampinhas, rolhas, botões, tudo o que encontrava e acreditava ser importante para nosso encontro. A partir daí, começamos a ter bons encontros, passei a buscar outros materiais para incluir e experimentar, aos poucos fui introduzindo outros materiais, como cola, tinta e argila. Mudei também o local de trabalho. Nossos encontros eram sempre em espaços abertos, debaixo de um pé de manga, no jardim da escola; era como brincar num quintal. Foi como encontrar um mundo entre o meu e o deles. Nessa época eu tinha meu ateliê e fiz uma proposta para grupos de psicólogas: um curso de cerâmica para as profissionais, para que elas conhecessem as possibilidades de trabalhar com o barro, para que elas pudessem enca-

minhar pessoas para desenvolver um trabalho comigo. Tínhamos um diálogo ceramista-paciente-psicólogo. Foi surpreendente.

FA – Em obras recentes você tem feito pequenas esculturas em fios de metal e com linhas de algodão. Esses materiais representam uma mudança em sua trajetória?

REGINA – Tecer para mim é um momento muito pessoal, em que a mente se liberta de todos os fantasmas; posso dizer que é como uma oração. Trabalhar com fios e linhas, utilizando o crochê, inicialmente foi uma necessidade de usar algo que me desse tranquilidade, mas, com o passar do tempo, os resultados mostraram que poderia ir além, fazer parte do meu trabalho plástico. No começo, com fios que encontrei em casa, linha de *nylon* para pescar na cor branca; com ela fiz várias formas, num contínuo fazer. Em seguida, busquei outro material que dialogasse com a cerâmica, como o fio de cobre. Posso dizer que voltei ao meu aprendizado quando criança e retomei um trabalho que deixei adormecido na graduação.

FA – Você falou das suas referências artísticas na cerâmica, mas e na escultura? Quais artistas você tem como referência?

REGINA – Os escultores Shirley Paes Lemes e Amilcar de Castro. Francisco Brennand, que, mesmo trabalhando com cerâ-

mica, se considera pintor e escultor, é um artista genial, que propôs reconstruir uma fábrica de cerâmica e vem há mais de vinte anos trabalhando nesse processo, montando um grande espaço ateliê em Recife. Picasso, por quem sempre tive admiração por ter transitado por várias linguagens. Miquel Barceló, um artista que parece estar desafiando a matéria no tempo e no espaço.

FA – Você é professora. O que a estimula a ensinar arte?

REGINA – Acho que o mais estimulante é a questão processual. Por exemplo, estou aqui há quinze anos e nesse tempo aprendi muito vendo os alunos trabalharem e darem continuidade ao processo cerâmica quando saem da instituição. Sei que nem todos vão sair daqui artistas ou professores de arte, mas, mesmo para aqueles que passam pelo curso, sem nenhuma dessas expectativas, a vivência de quatro anos na universidade poderá dar suporte para outras atividades que pretendem executar.

FA – Você é tida como uma professora muito rígida, muito exigente. Como você leciona?

REGINA – Eu acredito naquilo que faço e gosto de trocar ideias com o aluno, mas dentro da sala tenho regras, que para muitos são exigências. Pra alguns alunos, são benéficas; pra outros, não. Eu tenho pensado nisso, porque a gente fica com muita expectativa de dar conta daquilo que se propõe, e muitas vezes você

tem uma proposta para uma turma de vinte alunos, mas chegam trinta; não é a mesma coisa. Na primeira aula, eu explico como vamos trabalhar durante o curso e o que espero deles no final do semestre. Aqueles que não levam a sério, acham que sou exigente, mas os que acompanham minha proposta percebem que estou ali como uma professora séria querendo ensinar.

FA – Mas isso aí não é deixar de ser exigente. É simplesmente adequar certas questões. O que eu quero discutir é o seguinte: tem sentido ser exigente no campo da arte? Porque normalmente se diz o contrário: deixar solto, meio à deriva. Como é isso pra você?

REGINA – Muitas vezes repetimos aquilo que aprendemos, outras vezes negamos. Quando fui aluna de graduação, havia muitas exigências por parte dos professores, acho que eu trouxe comigo essas formas de orientar. Sabemos que existem vários tipos de professores, com vários critérios; respeito cada um com sua metodologia. Para mim, as regras são fundamentais dentro de uma sala de aula, e elas devem ser expostas, pois o aluno não precisa fazer uma disciplina optativa, ele pode escolher outra em que o professor deixa solto. Na verdade, são critérios utilizados para desenvolver um bom trabalho, essa é a forma que encontrei de fazer o encaminhamento para que todos levem a sério o trabalho em sala de aula. Acho também que a escola de artes está centrada muitas vezes na prática, e depois chega

ao final do curso, tem um trabalho escrito, e aí os alunos não sabem como finalizar o curso. Por isso, muitas vezes peço para o aluno ler, falar ou escrever o que entendeu das leituras, buscar informações teóricas sobre o que está praticando.

FA – O professor João Wesley falou que ele avalia o aluno a partir de dois encaminhamentos: pontualidade e participação. Que encaminhamentos você verifica em suas avaliações?

REGINA – Para mim é importante: o processo, a vivência na sala de aula, a troca que o aluno tem com os colegas; tudo isso eu levo em consideração na avaliação. No início do semestre, eu falo como vai ser a avaliação e explico que nem todo mundo precisa trabalhar aqui, podem usar a própria casa como ateliê, pois alguns necessitam de silêncio pra fazer sua produção; mas o aluno precisa vir às aulas para ver os colegas trabalharem, pois considero o olhar uma forma de aprendizagem, por isso a presença é parte da avaliação. Outro ponto é o investimento na leitura como uma forma de pesquisa.

FA – Como você pensa que o estudante de Artes da Ufes, bacharel ou licenciado, poderia trabalhar nas escolas a questão cerâmica?

REGINA – Muitos falam que não é possível trabalhar com a cerâmica nas escolas porque só se tem uma hora de aula e que

o aluno faz muita bagunça. Acho que, quando a gente gosta, encontramos soluções. Eu já trabalhei muito em escolas e levava argila para os alunos trabalharem, nunca tive problema. O importante é como direcionar o trabalho dentro de uma organização, para que no final a sala esteja em bom estado. Argila nós temos e, em geral, é um material barato, pode ser adquirida com panelleiras ou em outros locais. Todo semestre eu dou uma aula para meus alunos nas Panelleiras, apresentando todo o processo; esse é um meio de começar a introduzir a cerâmica em sala de aula, através da observação de um fazer popular.

FA – Você acha importante aula de arte-educação nas escolas?

REGINA – Sem dúvida, aulas de arte-educação são importantes! É a forma de o aluno ter um conhecimento mais ampliado em termos culturais. Em geral, os alunos não vão sozinhos ou com os pais em galerias ou museus ver obras de arte. Cabe ao professor de artes fazer essa introdução, levá-los e estimulá-los a ver obras de arte, conhecer o artista, enfim, trazê-los para o mundo das artes.

FA – Regina, para finalizar nossa conversa, uma última pergunta. O Departamento de Artes passou por uma reforma recentemente. É difícil acertar uma boa grade de disciplinas. Que direção você acha que poderia ser dada a este curso?

Você acha que essa reforma melhorou o curso ou precisa ser repensada?

183

REGINA – Essa reforma, eu nem senti tanto diferença. Acho que em geral os professores trazem experiências de outros cursos e adotam dentro da disciplina que dão, sem se preocuparem com as ementas e com o próprio curso. Por isso, para que o curso seja coerente, é necessário que todos os professores participem pelo menos da grade curricular a ser montada, coloquem suas sugestões.

Mauro
Lúcio
Starling

Mauro Starling é desenhista, pintor e professor de artes. Formado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, estudou Psicologia na PUC/MG. Especializou-se em trabalhar com a cor e, durante anos, lecionou disciplina sobre o tema, na Ufes, de forma metódica e dedicada, buscando alinhar com ela questões da educação na arte e dos significados do fazer artístico. Numa conversa intimista, ele abre o coração ao refletir sobre as dificuldades de se ensinar arte e aponta possibilidades: “Em primeiro lugar, deve-se trabalhar os professores, para que eles vejam a educação artística não somente como amontoado de conhecimentos, mas como uma disciplina que educa, ensina e sensibiliza. Sensibiliza o indivíduo para valores éticos, morais e estéticos, como honestidade, beleza, etc. E, quando eu digo beleza, não quero dizer “bonitinho”, mas a beleza de explorar tudo o que a vida tem para nos dar. Sejam elas questões positivas, sejam negativas, encontrar o caminho da sinceridade, porque caminhos só são

encontrados através do confronto. Quando nos defrontamos com questões para resolver no coletivo é que buscamos soluções para a economia, para a saúde, para a agricultura, para todas as áreas das quais o homem é totalmente dependente. Não adianta ele querer viver isolado, ele é parte do todo”.

Correndo o risco de incomodar com sua fala direta, Mauro assume o ensino de arte como elemento da maior importância na formação do indivíduo e explica que educar significa ter uma postura social e que isso não é uma obrigação só da família, mas algo que vai até o fim da vida do indivíduo, levando-o a ter bons princípios, a melhorar o caráter. E faz crítica de que “muitos professores de arte acham que essa profissão não tem que ter objetivos definidos, que, por ser escola de arte, deve-se deixar o aluno livre ou perdido pra chegar a qualquer lugar, quando nós sabemos que a arte tem objetivos definidos, que ela tem uma razão de ser e um objetivo a cumprir, objetivo social e individual. O nosso professor reclama muito de salário, mas na maioria das vezes não merece, porque ele verdadeiramente não educa”. Do outro lado, Mauro também fala da construção dolorosa da sua formação artística e da angústia vital, traduzida, em seu trabalho, em figuras, planos e cores. O artista revela que o trabalho plástico teve papel importante em sua educação como pessoa, de conduzi-lo pelas vias do conhecimento de si mesmo e de uma sociabilização possível. O artista afirma que através do desenho ele pode mergulhar em seus medos e dar formas aos seus anseios, pontuando que no início a situação foi

muito problemática, mas depois muito reveladora, pois o medo foi sumindo; o medo de se revelar foi desaparecendo à medida que os conflitos iam sendo resolvidos. “Todos nós temos medos internos,” explica o artista, “mas a partir do momento que a gente vai se manifestando, vai colocando para fora, em um produto tão profundo quanto a arte, a gente vai depurando esses medos, e eles vão deixando de ser medos”.



Mauro Starling – MÚSICA
Pastel, lápis Wolf Carbon, lápis aquarela, 50x70cm, 1975

Entrevista realizada na casa do artista
em 29 de setembro de 2006 – Vitória (ES)

FERNANDO AUGUSTO – Mauro, quando estudante na UFMG, você fez uma série de desenhos com instrumentos musicais. A que se deve esse tema em seu trabalho? Você se interessava por música?

MAURO STARLING – Eu diria que eu sou um músico frustrado. A música foi sempre muito presente na minha vida, principalmente a clássica. Sempre gostei de música; desde criança, sempre ouvi muito música clássica e também música popular, como Chico Buarque, Milton Nascimento. Eu convivi com Milton Nascimento na escola de Belas Artes de Belo Horizonte, ele fazia parte do grupo de pessoas que frequentavam a escola. Eu convivi com todos os compositores que faziam música pra ele, Fernando Brant, entre outros. Foi na década de 60, quando todo esse pessoal – Caetano, Gilberto Gil, Maria Bethânia – surgia.

Eu não desenho sem música, não vivo sem música. Mas nunca consegui ter ouvido para música. Minha avó até dizia para mim assim: “você tem o dom de escrever, escreve bem, tem facilidade para desenhar e ainda fica dançando dentro de casa feito bailarino”. Tenho facilidade para teatralizar, para representar.

FA – Tanto assim que você tem realizado palestras teatralizadas sobre Van Gogh.

STARLING – Exatamente. Eu analisei Van Gogh do ponto de vista da psicologia. A obra e a vida de Van Gogh são muito dramáticas, isso me proporcionou fazer um trabalho de análise das pinturas dele, aliado à sua vida. Ele escreveu uma quantidade enorme de cartas, não só ao irmão, mas também a vários pintores do período. Então eu tinha três vertentes para analisar: a da composição, a do trabalho e a do olhar sobre a vida dele, e ver como esta se refletia no seu trabalho.

FA – Você estudou na Escola de Belas Artes da UFMG. Como você foi para lá? O que o levou a sair do Espírito Santo para estudar em Belo Horizonte?

STARLING – Minha ida se deu porque tínhamos muitos parentes em Belo Horizonte e isso facilitava ter onde ficar. Éramos sete irmãos e, na época, cinco estudavam fora. Foi um período que meu pai trabalhava como coletor estadual, em

Alegre, um período de muita dificuldade econômica, porque ele recebia sempre muito atrasado, o salário não saía em dia, um terror! Meu irmão mais velho fazia Engenharia Elétrica, em Vitória, e eu fui fazer Artes Plásticas, mas paralelamente estudei Psicologia na PUC. Esse curso, uma segunda opção, mas não busquei meu diploma até hoje.

FA – E seus estudos na UFMG? Como foram?

STARLING – Eu fui fazer o curso de Artes sem o aceite do meu pai. Você sabe, venho de uma cidade do interior do Espírito Santo, de Alegre. Naquela época, a televisão não tinha a influência que tem hoje na formação cultural das pessoas. Meu pai sempre teve uma vida muito pobre; era uma pessoa que não estudou, que adquiriu conhecimento na luta da vida e chegou a ter cargos altos no Estado, mas ele era contra o curso de Artes. Hoje eu percebo que era muito mais por questões econômicas do que preconceito. Na Escola de Belas Artes, nós estudávamos muito. Tínhamos professores excelentes, mas a escola ainda era um simples galpão, com telhado de amianto. Havia um pequeno auditório onde aconteciam as aulas de História da Arte, que englobavam maior número de alunos, e as práticas. Minas se destaca muito pelo desenho. E desenho é, a meu ver, a base de todo estudo de artes plásticas, porque é dali que nasce o arcabouço para todos os tipos de arte. Tive excelentes professores, como Álvaro Apocalypse, já falecido, um

excelente desenhista, que ficou muito mais famoso com o teatro de bonecos Giramundo. E me formei em 1971.

FA – Você tem uma série de desenhos representando máquinas e astronautas. Como eles foram pensados?

STARLING – Era uma agitação social muito grande nos anos 1960 e 1970. O homem tinha ido recentemente à Lua, uma grande conquista humana, mas vista como conquista americana e russa. Eu vi o astronauta como um representante humano, por isso fiz a série, porém as figuras não mostram nenhuma característica étnica. Não têm rosto, têm capacetes. E o desenvolvimento da máquina no Brasil já estava sendo uma coisa que tirava emprego das pessoas. Cada astronauta representava um problema daquela época, que, por incrível que pareça, são os mesmos problemas de hoje. A relação do homem com a máquina, o desemprego, o sofrimento humano, a questão das drogas, que naquela época já estava surgindo com certa intensidade... a gente estava com aquela coisa de Woodstock e do Tropicalismo.

FA – Outra série de desenhos seus tem o título “Prisões invisíveis”. É um título de forte teor psicológico. Como você a elaborou?

STARLING – Os títulos dos meus trabalhos geralmente são ligados a questões que eu descobri posteriormente, minha própria pri-

são interior. Uma pessoa que está fazendo o curso de Artes, contrariando toda a família e pensando profissionalmente: “O que eu vou fazer com esse curso de Artes depois? Se eu vou voltar para o interior, um lugar pequeno, como Alegre, o que eu vou fazer desse curso?”. Isso refletia nos meus desenhos. Tudo está muito ligado, eu diria que é uma forma de retratar a mim mesmo. A primeira série de desenhos que eu fiz, aliás, todas elas estavam voltadas, embora inconscientemente, para resolver o Mauro indivíduo. Só depois, na série dos pássaros, na série ecológica, na série das histórias de infância, é que meu desenho se soltou para temas mais universais.

FA – Como é o seu processo de trabalho no dia a dia?

STARLING – Eu esqueço que tenho que comer, que tenho que tomar café. Trabalho sempre séries seguidas e talvez por isso tenha adotado o desenho como minha forma de expressão, porque eu não tenho que me preocupar com tempo de espera, tempo de secagem, o que acontece com a pintura. Posso me restringir a um espaço menor. Como você vê, meu espaço de trabalho é pequeno. É influência da escola de Minas.

FA – Você consegue trabalhar, desenhar em sala de aula, junto com os alunos?

STARLING – Não, não consigo, porque o ambiente de sala de aula não me deixa à vontade. Mas isso também é uma caracte-

rística minha, pessoal, porque vejo colegas meus que trabalham dentro de sala de aula. Mesmo na Escola de Belas Artes em Belo Horizonte, no tempo em que eu estudava, eu desenhava muito mais fora de sala de aula, em casa, que na sala. Eu não tenho a prática de fazer estudos de desenho. Meu trabalho é tão minucioso e cuidadoso na técnica que, se eu pego um estudo para fazer, quando eu vejo, eu já fiz um trabalho final, acabado.

FA – Se você não faz estudo, não faz anotações, como surgem as ideias, as imagens que você desenvolve em desenho?

STARLING – Eu diria que eu sou uma pessoa completamente ligada. Eu vivo ligado, ligado mesmo, até dormindo. Qualquer barulho eu já acordo, porque eu durmo com a mente ligada. As imagens são tiradas da vida. Eu sempre tive no meu trabalho uma quase que ausência da figura humana. Eu prefiro trabalhar com símbolos gerados pela figura humana. Por exemplo, ultimamente, estou voltando minha atenção para o que as pessoas deixam nas mesas de bar e que é muito revelador dos comportamentos e das relações humanas: garrafas caídas, palitos quebrados, papéis rabis-cados, etc., que ficam em cima das mesas em final de bar.

FA – Muitos dos seus trabalhos têm um forte cunho psicológico. Como você pensa as questões sociais, a situação política e cultural do Brasil?

STARLING – Eu me preocupo sim com a questão social brasileira, tanto que as exposições que eu tenho feito no exterior, na Alemanha, na Holanda, na Suíça, na França, tratam de assuntos como as mortes da Candelária – tema ao qual eu voltei na exposição de objetos no Yázigi. Nessa exposição, eu montei uma mesa de aniversário que, de longe, parecia uma mesa de aniversário, mas, quando se chegava perto, eram só objetos cortantes, seringas de injeção, giletes, cacos de vidro; isso seis anos depois da morte das crianças da Candelária. Eu me preocupo com o social sim, sofro com a falta de alcance dos projetos sociais no Brasil, governamentais ou não governamentais. Acho que nós brasileiros somos muito individualistas.

FA – Que outros artistas foram importantes na sua formação? Que influência você recebeu de outros artistas ou movimentos artísticos?

STARLING – Eu diria que eu nunca tive um guru em arte. Eu sempre procurei fazer um trabalho meu mesmo, dentro de uma linha. Mas é claro que sofri influência da história da arte e dos diversos movimentos artísticos através da história. Meu trabalho inicial, por exemplo, de graduação, sofreu influência do Picasso, a visão das figuras de vários ângulos ao mesmo tempo, e depois, na cor, o estudo de psicologia influenciou meu trabalho. Eu diria assim: como Fernando Pessoa, eu tenho uma multiplicidade de personalidades internas. Sem se

misturarem, sem que uma interfira na outra. Muitas coisas que se manifestaram no meu trabalho, como símbolos, arquétipos, por exemplo, são vistas ou percebidas psicologicamente muito tempo depois.

FA – Mas você fez terapia alguma vez?

STARLING – Fiz, porque dentro de psicologia a gente não tem como se psicanalisar, porque somos muito condescendentes e acabamos fugindo. Se a coisa é traumática, você foge dela. Então, por isso, você precisa da ajuda de outro terapeuta. E eu fiz terapia, mas nunca por muito tempo. Todas as vezes que eu fiz foi para encontrar caminhos, e, quando eu os encontrava, eu mesmo caminhava.

FA – Isso ajudou no seu trabalho?

STARLING – Eu diria que não, no meu trabalho não interferiu. Ajudou-me na minha vida, obviamente, e na arte, indiretamente; como eu considero vida o local de onde as obras de arte saem, indiretamente sim. Mas nunca fiz terapia para soltar questões de criatividade, e sim questões pessoais, depressões pessoais.

FA – Em 1989 você viajou para a Alemanha. O que representou para você essa viagem e o que trouxe dela?

STARLING – Com essa viagem para a Alemanha foi a primeira vez que eu vi sorriso no meu pai por eu ser artista plástico. Mas eu tive muito medo. Parece desses jogos que a vida faz, apesar de eu não ser muito determinista; não acho que o destino determina nossa vida, acho que, quando a gente está pronto para as coisas ocorrerem, elas acontecem. Essa viagem aconteceu por causa de uma exposição no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, num projeto chamado Arco-íris. O meu trabalho foi citado por Frederico de Moraes, um crítico importante na época; ele falou alguma coisa em duas ou três linhas do meu trabalho e isso bastou. Na sequência, participei de uma exposição aqui, e um alemão e a filha dele compraram três trabalhos meus e depois me convidaram para ir para a Alemanha. Eles entraram em contato comigo, pediram meu currículo, depois chegou a carta me convidando para uma exposição na cidade em que ele morava, em um hotel de convenções.

FA – Essa viagem marcou sua vida, mas eu perguntaria se ela mudou alguma coisa no seu trabalho.

STARLING – Sim e não. Não mudou muito na questão do fazer técnico. Eu observei claramente que eles se impressionavam com a minha cor, aí entra a questão da cor. As tendências expressionistas alemãs não passam pela nossa cor, elas passam pela procura de tons e parecem ser muito artificiais; aqui nós vemos verdes, uma quantidade de verdes, de

tons verde, e lá não. Parece tudo igual, tudo pasteurizado, por causa da pouca luminosidade. Mas é claro que a cultura me influenciou muito. Foi a primeira vez que eu entrei em catedrais góticas, escuras, que vão se iluminando aos poucos, impressionantes!

FA – Em seus quadros, você mergulha em seus medos, como você mesmo disse. Como é esse mergulho em si mesmo e sua exposição através do desenho?

STARLING – Essa exposição é problemática. No início foi problemática, mas muito reveladora. O medo foi sumindo, o medo de se revelar foi desaparecendo à medida que os conflitos foram sendo resolvidos. O medo, para mim, é algo natural como defesa. Todos nós temos medos internos, mas, a partir do momento que a gente vai se manifestando, vai colocando para fora, em um produto tão profundo quanto a arte, a gente vai depurando esses medos, e eles vão deixando de ser medo. Digamos assim: os meus medos são uns, os do meu vizinho são outros, os do meu pai são outros, então é um trabalho de compreender as pessoas, a nós mesmos, todas as pessoas têm seus medos.

FA – O tema da morte é uma constante no seu trabalho. Como é lidar com esse assunto, tendo você mesmo vivenciado situações de morte?

STARLING – Na verdade, a morte pra mim não é uma questão. Ela foi usada como um artifício, quase que chantagista, para chamar a atenção sobre o sofrimento. Mas eu vejo a morte como uma razão da vida, uma consequência da vida, do viver. Nada é eterno, todas as coisas terminam, todas as coisas se acabam, inclusive o ser. Agora, a morte provocada visa sempre chamar a atenção sobre o sofrimento do indivíduo, sofrimento psicológico. Eu nunca passei fome, nunca me faltaram as coisas naturais para a sobrevivência. Era mais uma forma de chamar a atenção: eu estava sofrendo porque as pessoas não estavam entendendo as minhas questões de adolescente. Acho que todos os adolescentes passam por essa fase. Eu tive há pouco tempo uma revelação disso, pois meu irmão me disse que às vezes ele tinha vontade de morrer, de sumir, devido às pressões que meu pai fazia com relação aos estudos dele. Quer dizer, eu nunca imaginei que meu irmão tivesse passado por essa fase, pelo menos psicologicamente, e ele não chegou a atentar contra si mesmo. E eu também não diria que eu atentei contra mim mesmo, eu queria chamar a atenção.

FA – Como foi seu trabalho de ensino no Departamento de Artes da Ufes?

STARLING – Eu considero o ensino uma coisa muito séria na formação do indivíduo. Educar significa ter uma postura social, e isso não é uma obrigação só da família, educar vai até

o fim da vida do indivíduo. A universidade tem um dever com o aluno de socializá-lo, de levá-lo a ter princípios, a melhorar a qualidade de seu caráter, não o caráter como um mastro, uma mortalha, como uma prisão, uma máscara de ferro, mas o caráter como algo que rege a ética e a moral, o comportamento coletivo perante os outros. Mas muitos professores acham que essa profissão não tem que ter objetivos definidos, que, por ser uma escola de arte, pode deixar o aluno livre ou perdido pra chegar a qualquer lugar, quando nós sabemos que a arte tem objetivos definidos, ela tem uma razão de ser e um objetivo a cumprir, objetivo social e individual. O meu trabalho plástico, posso dizer, teve papel importante de me educar, de me corrigir. Hoje pode até revelar pra mim o que é o mundo, o que são as pessoas. Eu tenho que investir também em minha própria formação. O nosso professor reclama muito de salário, mas, na maioria das vezes, não merece, porque ele verdadeiramente não educa.

Muitos professores querem colocar o Rio de Janeiro dentro de Vitória, ao invés de Vitória dentro do Rio de Janeiro, o que seria mais fácil e natural. O professor deveria ter uma melhor visão de diferentes níveis do curso. O primeiro e o segundo grau estão ruins, e o aluno chega ao curso de Artes sem habilidades para tal. De que adianta o professor começar com uma linguagem artística de “alto nível” sem pensar as bases? A função, e o objetivo maior, da universidade é educar, é elevar. Então, eu tenho que começar de onde o aluno está; se não dá pra elevar começando de cima, eu tenho que começar de um patamar de

baixo. Quando dou aula de cor, por exemplo, se os alunos estão com problemas de geometria, eu ensino um pouco de geometria, dividir um círculo em tantas partes iguais, o que é necessário para se fazer um disco de cores, etc. Isso demanda um ensino de geometria que ele não teve, então eu tenho que arranjar um meio de simplificar isso e elevar o conhecimento dele.

FA – Como você organiza suas aulas?

STARLING – As minhas aulas são preparadas todas as semanas, mesmo quando é um assunto que eu já domino. Preparo pela seguinte razão: eu preciso avivar a minha memória, eu preciso dar ao aluno uma visão objetiva das coisas com seguimentos lógicos. Não é por ser uma área em que a imaginação deve correr solta, que não devo ter um objetivo definido. Temos de ter objetivos claros, definidos. Não dá para dizer o que é arte, definir o que é arte, mas precisamos definir campos de atuação, o que queremos ensinar.

FA – Por muito tempo você ensinou as disciplinas Cor e Desenho, no Departamento de Artes da Ufes. Eu perguntaria: qual a importância dessas disciplinas em um curso de Artes?

STARLING – É importante para o ser humano, porque o mundo está investido de cores o tempo todo. A gente vê cores

o tempo todo. Agora, o que é essa cor? Como ela nos chega? Como é trabalhada dentro de nós? Nós sabemos perfeitamente que a cor não nos chega da maneira como ela é na realidade, pois cor não existe como uma matéria. O que existe na realidade é luz, e essa luz chega aos nossos olhos transformada em reação nervosa, a qual o cérebro, como em todas as reações nervosas, interpreta. O que sempre chega ao nosso cérebro é uma abstração, que nós damos um nome e com que trabalhamos. O que chamamos cor são radiações, energia, que a luz emite em corpúsculos e ondas, que batem nos objetos, e estes têm propriedades de receber e refratar determinados raios, levando-nos a ver como cor exatamente aqueles raios que eles não absorvem. As reações humanas relativas à cor são reações também à luz, que tocam o corpo e são feitas no cérebro. Quando a reação nervosa chega ao cérebro, temos cor; antes disso, existe luz, energia.

FA – Você se preocupa com o fato de que o aluno de Artes trabalhará como professor nas escolas do primeiro e segundo graus?

STARLING – Sim, e uma das provas claras de que me preocupo é que eu exijo que o aluno, na disciplina Cor, trabalhe com tinta guache de qualidade, que tenha as cores primárias, as cores básicas, de fato, para constituir todas as outras cores. O material nacional de arte não tem uma marca boa no mercado, por isso ficamos sujeitos, muitas vezes, a nos acomodar, e

muitos se acomodam. Eu falo claramente para o aluno: “Quero ensinar o certo”. Se nós não temos tintas primárias boas, de marca nacional, mais baratas, vocês têm duas opções: ou passam para um professor que aceite que vocês trabalhem com um guache nacional, que não tem o magenta, não tem um ciano perfeito, não tem um amarelo primário, ou adquirem tinta de qualidade e pagam o preço.

As cores primárias, nós partimos de cinco pigmentos: dois valores de intensidade luminosa e três cores, que são o magenta, o ciano e o amarelo, que são usadas em toda impressão gráfica, na fotografia a cores, na *offset*, na própria computação. Gente, se um aluno está numa escola de artes, ele deve ter o interesse de usar o material adequado, e não é tão caro assim, e assim poderá construir todas as cores, isto é, vai usar somente cinco pigmentos.

FA – Você fala dos materiais, da importância de se ter matérias de boa qualidade. E quanto aos métodos? Que estratégias metodológicas você desenvolve para ensinar?

STARLING – O ensino de arte, do ponto de vista da educação artística, não se destina à formação de profissionais da arte, mas sim pesquisadores de arte. Isso se pode fazer com materiais baratos, como a caneta hidrográfica nossa, que tem o magenta, o ciano, o amarelo primário, mas não tem resistência à luz. A durabilidade daquele trabalho é de no máximo um mês. Mas

quando ele é utilizado somente para sensibilizar ou para levar o aluno a conhecer, por que não o utilizar? Com ele, obtêm-se misturas bastante corretas, mas insisto que não é o caso do ensino dentro de um Centro de Artes. Ali, deve-se trabalhar pela formação mais apropriada.

FA – Você acha importante ensino de arte e a Educação Artística nas escolas?

STARLING – Sim, porque as escolas trabalham o ensino como depósito de saber, sem se preocupar com a questão educação, com o indivíduo na totalidade. O indivíduo não se faz só de matéria, o indivíduo se faz em espírito, em psique. Alguns denominam espírito ou alma, os nomes não interessam aqui. Mas sabe-se que o indivíduo tem uma dimensão psicológica que precisa ser sensibilizada. E nada melhor que arte para poder trabalhar esse lado da mente, da criatividade.

FA – Então, como dar dignidade ao ensino de arte, tanto na universidade quanto nas escolas? Isto é, como melhorar, fazer um ensino de arte mais efetivo e mais afetivo?

STARLING – Eu acho que, em primeiro lugar, deve-se trabalhar os professores, para que eles vejam a educação artística não somente como amontoado de conhecimento, mas como uma disciplina que educa, ensina e sensibiliza. Sensibiliza o indiví-

duo para valores éticos, morais e estéticos, como honestidade, beleza, etc. E quando eu digo beleza, não quero dizer “bonitinho”, mas a beleza de explorar tudo o que a vida tem para nos dar. Sejam elas questões positivas, sejam negativas, encontrar o caminho da sinceridade, porque caminhos só são encontrados através do confronto. Quando nos defrontamos com questões para resolver no coletivo é que buscamos soluções para a economia, para a saúde, para a agricultura, para todas as áreas das quais o homem é totalmente dependente. Não adianta ele querer viver isolado, ele é parte do todo.

FA – Você acha que é preciso ser artista para ser professor de Educação Artística?

STARLING – Não, acho que é preciso ser sensível ao humano e às possibilidades de criar o ser humano. Não é necessariamente ter a capacidade de ser artista. Ser artista profissionalmente é uma opção. Ser criativo como indivíduo é uma questão de ser. Ser professor de sensibilidade é outra questão que vem desde o primeiro grau.

FA – Você já ensinou Educação Artística no primeiro e no segundo grau. Como foi essa experiência?

STARLING – Tive uma experiência riquíssima como professor no ensino básico e acho que todos os professores que che-

gam à universidade deveriam passar por essa experiência, a de ter começado lá da base. Entenderiam melhor o que é educação artística. Eu entendo bem a função da educação artística, porque também ensinei outras disciplinas, como Inglês e Português, para alunos do primeiro e do segundo grau. Eu já era artista plástico, já era formado em Artes Plásticas. É importante ter essa visão do outro lado. Tanto que minhas técnicas de ensino de redação eram todas artísticas, todas usavam elementos artísticos, buscavam aguçar os elementos criativos pela educação, como a curiosidade, a observação, a imaginação, etc. Mostrar que o sofrer é também construtivo. Nós temos tantos momentos positivos quanto negativos, só que os momentos positivos são tão gostosos de se usufruir que as pessoas não prestam atenção neles. Mas eles existem em quantidade compatível com os negativos. Nós temos tanto sofrimento na construção de nossas vidas quanto temos coisas positivas, coisas que nos alegram, que nos trazem satisfação.

Orlando da Rosa Farya

Orlando Farya, ou Lando, como é carinhosamente conhecido, desde criança frequentou o Departamento de Artes da Ufes, conduzido pela irmã, que também estudou Artes. Ele cita vários professores como referência para seu aprendizado em arte, como Hilal, Freda Jardim, Attilio, Vilar, Joyce, Márcia, Nelma, Jevaux. Ele destaca também os festivais de artes da Ufes, em que teve a oportunidade de fazer contato com os artistas Marcos Coelho Benjamim, Abelardo Zaluar, Carlos Fajardo; e ainda a escola do Parque Laje e PUC do Rio, onde encontrou artistas e críticos, como Charles Watson, João Magalhães, Ronaldo Brito, Iole de Freitas, Lygia Pape, Loio-Pérsio, Carlos Zílio, Paulo Venancio, Fernando Cocchiarale, entre outros. O artista ficou seis anos no Rio de Janeiro, e tudo isso resultou, além dos estudos em ateliê, em uma especialização em Conservação de Bens Culturais, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), uma especialização em História da

Arte e Arquitetura no Brasil e um mestrado em História Social da Cultura, ambos na PUC.

Além da pintura e do desenho, Lando atua com vídeo, fotografia e cinema, áreas com que ele começou a lidar desde os anos 1980 e com as quais vem trabalhando cada vez mais. Mas confessa que em determinados momentos a pintura chama sua atenção. Tendo passado por vários meios e processos, como o objeto tridimensional, a escultura, a fotografia analógica e os meios digitais, o artista diz que se trata de uma “inquietação contínua a respeito da arte, do que seja arte, tudo isso é difícil de circunscrever. Acho que esses caminhos todos, pintura, desenho, escultura, tudo isso vem me formar; é um processo de amadurecimento, de busca de sentido”.

Como os professores Sami Hilal e Lincoln Guimarães, Lando se interessa pelo zen e pratica a meditação budista quase diariamente. Sempre que possível, o artista participa de retiros no mosteiro zen de Ibirapu e revela que essa prática lhe trouxe uma segunda educação comportamental: “Eu tive uma educação familiar e a educação do mosteiro. A questão do zen está muito ligada à forma e também à essência das coisas; você aprende a comer em conjunto com as pessoas, a esperar, a estar no mesmo tempo e espaço que as outras pessoas, a conviver com os outros no momento da comida, do banho, do trabalho, no templo, na meditação; então eu gostei muito, isso pra mim foi marcante. Eu não sou um devoto, nada disso, eu pratico um pouco a meditação e aprendi que isso é essencial”.

No que se refere ao ensino de arte, Lando acha importante o ensino do desenho de observação para treinar a percepção e a organização do pensamento visual, compreendendo esse tipo de desenho como um sistema de abordagem e de organização do espaço. Porém ressalta que essa riqueza possível do desenho de observação depende da maneira como é abordado. Diferente de alguns professores aqui entrevistados, ele não acha que seja necessário ser artista para ensinar arte, mas diz que é imprescindível conhecer arte e define sua própria maneira de ensinar como uma forma mais solta. “Faço um programa geral, que no decorrer do curso vai sendo modificado, dependendo da turma. Tem coisas que funcionam com uma turma e não funcionam com outra. Eu procuro trabalhar mais a individualidade, estabelecer vínculos mais individualizados e não me ateno a programas”.



Orlando Farya – PEREGRINOS EM FILA PARA ENTRAR NO
TEMPLO DE SHIVA VARANASI, Índia.
Fotografia digital, 2014

Entrevista realizada
na sala de pintura do Centro de Artes da Ufes
em 20 de abril de 2007 – Vitória (ES)

FERNANDO AUGUSTO – Lando, vou começar nossa conversa procurando saber sobre o seu nome. Nós nos conhecemos nos anos 80, você assinava Lando. Agora, encontro você assinando Orlando da Rosa Farya. Há algum motivo para essa retomada do seu nome completo?

ORLANDO FARYA – “Lando”, na verdade, é meu apelido, um nome de infância. Quando fui pro Rio estudar, ninguém conhecia esse apelido, todos me chamavam de Orlando. Então fui retomando meu nome, acostumei.

FA – Você se graduou em Artes aqui no Departamento de Artes da Universidade do Espírito Santo, depois foi para o Rio de Janeiro.

ORLANDO – Sim, em 1991 fui para o Rio fazer uma especialização em Conservação de Bens Culturais, na UFRJ. Depois, dei sequência com uma especialização na PUC, em História da Arte e Arquitetura no Brasil, e fiz mestrado em História Social da Cultura, também na PUC. Fiquei seis anos no Rio estudando e produzindo.

FA – Como foi pra você fazer especialização em História da Arte e História Social da Cultura, campos eminentemente teóricos?

ORLANDO – Para mim foi fundamental. Eu já estava com intenção de estudar e já tinha feito uma especialização aqui antes. Quando terminei o curso de Artes aqui, fiquei produzindo um pouco e depois fiz uma especialização na área de políticas públicas. O interesse era buscar mesmo um instrumento para produção escrita e leitura, então, emendei com esses outros estudos do Rio de Janeiro. Foi muito importante pra mim, foi uma mudança na minha vida, na minha percepção, no meu entendimento de arte. Tive a oportunidade de conhecer pessoas interessantes, professores muito bons. Frequentei também o Parque Lage, o Museu de Arte Moderna (MAM), a cena cultural carioca, foi ótimo.

FA – Você já dava aulas quando foi fazer o mestrado?

ORLANDO – Não, não dava aulas. Comecei a dar aulas depois que voltei do Rio. Na verdade, eu entrei para a Ufes em 1999, dois anos depois do meu retorno do Rio, em 1997.

FA – O que o levou a dar aulas? Era um trabalho que o atraía?

ORLANDO – Eu já me relacionava com o trabalho de dar aulas, mas não formalmente em uma instituição como a universidade, mas eu já dava oficinas em festivais, *workshops*, trabalhei com crianças, etc. Acho que o ensino da arte me interessa porque é um processo de renovação muito grande. O contato com o aluno, a busca de estratégias de abordagem para se criar, enfim, a relação aprender–ensinar é muito importante. Estimula o estudo e a prática permanente de estar se reinventando.

FA – Como foi a sua formação aqui na Ufes?

ORLANDO – Fiz licenciatura, para me tornar professor, e foi fundamental. Já me interessava por artes desde criança, tinha um contato quando viajava, ia sempre aos museus em São Paulo. Em Vitória não tinha um ambiente de artes muito claro. Quando eu entrei na Ufes, descobri um universo riquíssimo de pessoas fazendo arte, uma situação espacial fantástica, oficinas, ateliês, espaços prontos para serem explorados. Então vivi mer-

gulhado aqui durante seis anos, direto, produzindo, conversando com professores e colegas.

FA – Na sua graduação, teve algum professor que marcou seu aprendizado ou que você o tenha como referência?

ORLANDO – Vários. O Hilal foi uma boa referência. Ele era professor ainda quando eu entrei. Mas, mesmo antes de entrar para a universidade, como aluno, eu vinha ao Centro de Artes e já tinha referências de pessoas que eu nem conhecia: Moacir Figueiredo, por exemplo, que tinha uma pintura muito interessante; Freda Jardim; e outros, como Teresa Norma, Attilio, Villar, Carmem Có, Joyce. Havia também muita generosidade por parte de todos. Posso citar a doutora Eufried, uma austríaca que veio para o Brasil durante a Segunda Guerra Mundial e ensinava história da arte, e também os festivais de inverno da UFMG, que foram fundamentais pra mim. Fiz aulas com Marcos Coelho Benjamim, Abelardo Zaluar, Carlos Fajardo, um monte de gente que fui conhecendo no caminho. No Parque Laje tinha pessoas interessantes: Charles Watson, João Magalhães, Ronaldo Rego Macedo, Iole Freitas. Os festivais de verão em Nova Almeida também foram decisivos. Estudei com Lygia Pape, Loio-Pérsio, e também ministrei oficinas. Na PUC, tive aulas com Ronaldo Brito, Carlos Zílio, Paulo Venancio, Fernando Cocchiarale, entre outros.

FA – Você citou Fajardo, Zaluar, Lygia Pape, artistas e professores muito conhecidos no Brasil. Eu gostaria de saber se algum procedimento desses artistas o influenciou.

ORLANDO – A atitude reflexiva, a atitude de estar o tempo inteiro pensando o trabalho, de estar conceituando, buscando o entendimento, o sentido do fazer da arte. Isso foi e é importante pra mim, eles me mostraram isso. Arte é pensamento, arte está relacionada com o saber. Sentir e saber.

FA – E, em termos de imagem, alguma obra desses artistas, alguma forma específica marcou sua prática?

ORLANDO – Eu não consigo identificar elementos específicos, mas com certeza todos me influenciaram, e, além desses, também outros, outras áreas, por exemplo, o cinema, que foi fundamental. O cinema trouxe para mim universos inimagináveis, tanto quanto a televisão. E tem também os fotógrafos. Eu tenho essa coisa especulativa em meu trabalho, de ver coisas pra lá e pra cá.

FA – Você pinta, desenha, fotografa e ultimamente tem feito vídeo, cinema. Como essas artes se conectam dentro de você? Há alguma que o interessa mais no momento?

ORLANDO – No momento, me interessei mais pelo vídeo e pela fotografia, que, aliás, são disciplinas correlatas. Venho

trabalhando o vídeo desde 1982, e a fotografia até antes. Mas em determinados momentos a pintura me chama a atenção. Eu passei por vários processos, várias fases, passei pelo objeto tridimensional, pela escultura, etc. Acho que é uma inquietação contínua a respeito da arte, do que seja arte, tudo isso é difícil de circunscrever. Acho que esses caminhos todos, pintura, desenho, escultura, tudo isso vem me formar, é um processo de amadurecimento, de busca de sentido.

FA – Poderíamos pensar que o que você tem a dizer, você consegue fazê-lo melhor no campo do vídeo e da fotografia?

ORLANDO – Acho que sim, pelo menos no momento são áreas que me interessam muito. Editar um vídeo, fazer imagens, descobrir esse universo da montagem, da edição, é instigante. A captação da imagem, que é enquadramento, tem toda uma relação com o movimento, com o som, mas eu acrescento a pintura a essas questões, o pensar como pintor. Isso me interessa muito, eu me sento numa ilha de edição e fico muitas horas trabalhando, buscando a melhor condição, a melhor situação, a melhor forma pra realizar o trabalho.

FA – Você teve uma formação como pintor, como desenhista, mas, antes da escola, como foi? Daria para você falar um pouco sobre seus tempos de menino, sobre como você descobriu a arte e se interessou por ela?

ORLANDO – Isso foi muito cedo, na verdade. Eu tenho irmãos mais velhos que naquela época desenhavam. Faziam muitos desenhos de caricatura, retratos, desenhavam muitas coisas, e eu admirava muito aquilo. Depois, minha irmã entrou no curso de Belas Artes. Mas antes, ela frequentava o ateliê de Dona Menininha. Foi ali que vi pintura pela primeira vez. Eu devia ter uns cinco ou seis anos. E ela trazia muitos materiais, comprava muitos livros de arte, telas, tintas a óleo, aquarela, tintas acrílicas, pastel, etc. Eu via todo aquele material de desenho e de pintura na minha casa e me atrevia a pegar e usar. Via também muitos livros que achava fascinante, vem daí o meu interesse. Ela, de vez em quando, me trazia ao Centro de Artes, que já era aqui nesse mesmo prédio. Foi quando eu comecei a tomar conhecimento que existia isso, uma escola de arte, e que era uma coisa muito dinâmica. Às vezes eu vinha aos sábados, as pessoas produziam nas salas. Lembro-me muito bem disso. Quando tinha palestras aqui, eu vinha. Fayga Ostrower veio certa vez dar uma palestra, fez o lançamento de um livro; eu já entendia o que era isso, já desenhava, já pintava, ficava futucando. Então comecei a falar que queria estudar aqui. E aconteceu.

FA – Então não houve dúvidas entre escolher fazer Artes ou outra disciplina, como Medicina, Direito, Engenharia, que são sempre mais presentes numa sociedade competitiva como a nossa?

ORLANDO – Não houve conflito não, no momento que eu passei no vestibular estava decidido. Na verdade, quando eu terminei o segundo grau, eu parei pra pensar no que fazer e cheguei a fazer vestibular pra História; passei, mas no mesmo semestre ganhei o prêmio de pintura no salão universitário. Aí, no período seguinte, eu já passei para o Centro de Artes. Não frequentei mais o curso de História. Fiz um período só, abandonei e vim estudar aqui. Em minha casa já tinha pessoas com outras formações: médico, dentista, advogado; de forma que essa demanda não existia.

FA – Como Hilal, você se interessa pela prática da meditação zen-budista. Como você chegou a essa prática?

ORLANDO – Através do mosteiro zen-budista aqui do Espírito Santo. Eu já tinha ouvido falar em zen-budismo pelo Hilal. No carnaval, acho que em 1985, o mosteiro ainda era muito pequeno, eu subi o morro e fiquei lá por vários dias. O monge não tinha nenhuma referência minha. Eu cheguei lá e falei que queria participar; e fiquei. Trabalhei lá, e foi ali que aprendi um pouco sobre esse universo e as práticas meditativas.

FA – O que você acha que a prática da meditação trouxe pra você?

ORLANDO – Trouxe uma reeducação. Posso dizer que o mosteiro me trouxe uma segunda educação comportamental,

no sentido de organizar o espaço, me organizar internamente, eu acho que até no gestual. Sempre gostei de praticar *tai chi* e ioga. Tudo isso foi me preparando. Então, eu tive uma educação familiar e a educação do mosteiro. A questão do zen está muito ligada à forma e também à essência das coisas, a forma e o vazio. E, também, você aprende a comer em conjunto com as pessoas, esperar, estar no mesmo tempo e espaço que as outras pessoas, conviver no momento da comida, do banho, no trabalho, no templo, na meditação; então eu gostei, isso pra mim foi marcante. Eu não sou exatamente um devoto, nada disso, eu pratico um pouco a meditação e aprendi que isso é essencial para mim.

FA – Pelo que eu conheço de você, diria que tem um espírito zen, uma pessoa que passa calma e serenidade; no entanto, você também é de uma grande inquietação. Como é isso? Você é realmente calmo ou, no fundo, é inquieto, atormentado?

ORLANDO – Não chego a ser atormentado não, mas eu preciso de organização. Eu não sou a própria organização, mas eu preciso disso, então eu tenho trabalhado permanentemente isso, no meu trabalho de arte e em todos os sentidos. Pra eu me sentir bem, eu tenho que me organizar, me serenizar. Acho que o mundo é caótico, então, pra conviver com esse caos, é preciso me centrar, manter a harmonia interna.

FA – Essa busca de ordem tem relação com a sua pintura da fase gestual?

ORLANDO – Talvez. É um processo construtivo, um construtivismo expressivo, na pincelada, no gesto. Mas, no mesmo período, eu desenvolvi uma pintura completamente plana, geométrica, rigorosa, medida, com pinceladas lisas sem vestígios ou marcas, criando uma contraposição. Na verdade, era um exercício que eu me impunha diariamente, trabalhar os dois polos: expressividade e rigor formal, expansão e concentração. Aconteceu uma coisa engraçada. Eu tinha um ateliê no Rio, e um dia uma pessoa chegou, viu as pinturas e me disse: “Nossa, como você está perturbado!” (*risos*). Viu essa coisa gestual e associou a um estado de espírito confuso.

FA – Você já teve momentos de crise, de ter medo da loucura?

ORLANDO – Não, medo da loucura não, nunca tive. Eu tive uma experiência, quando fui fazer o meu trabalho de mestrado. Estudei a obra do artista Arthur Bispo do Rosário. Então, eu comecei a ler muito sobre loucura, comecei a frequentar, a título de pesquisa, a Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Foi um momento em que fiquei muito “próximo da loucura”. Eu lembro que, quando peguei o ônibus pra ir pra colônia, eu não sabia exatamente aonde eu ia chegar, o que iria encontrar, eu não tinha contato com aquele universo. Achava que no ôni-

bus todo mundo era doido, foi engraçado. O contato com as pessoas da colônia tornou a questão da loucura mais plausível, se é que se pode dizer isso da loucura.

FA – Você falou que tem necessidade de ordem, de organizar o espaço em sua prática de ensino. Você se preocupa em passar esse tipo de mensagem?

ORLANDO – Sim, eu me preocupo, mas não de maneira rigorosa, de forma pormenorizada. Às vezes, são turmas muito grandes, em que cada um tem sua ansiedade. Eu prefiro ir deixando as coisas fluírem, deixando as pessoas encontrarem seus espaços.

FA – Você tem participado da organização de um festival de cinema aqui em Vitória. Conte um pouco sobre essa experiência. Como isso começou e como se desenvolveu?

ORLANDO – Na verdade, não sou eu que organizo, é um grupo, hoje já bem maior. Nós começamos em três pessoas, há mais de dez anos. Hoje, realizar o festival demanda uma estrutura bem maior, e eu fico muito mais na parte visual, gráfica, do que na produção. Várias vezes participei da seleção dos trabalhos, mas hoje participo menos.

FA – Você colabora também em outro projeto chamado Marlin Azul.

ORLANDO – O Instituto Marlin Azul é uma ONG que desenvolve projetos audiovisuais com crianças, adolescentes e adultos moradores de áreas de risco social ou de pequenas comunidades no interior do Brasil.

FA – Em que consiste esse trabalho?

ORLANDO – Trata-se de um trabalho na área do audiovisual, com crianças, jovens e adultos. O Marlin Azul tem alguns projetos; um dos mais importantes é o Projeto Animação, que realiza oficinas em escolas. São cinco escolas envolvidas, então essas crianças produzem uma história e a transformam em filme de animação.

São 150 crianças envolvidas, que participam das oficinas, e lá elas aprendem sobre roteiro, desenho e animação com profissionais experientes. Depois, temos a segunda fase do projeto, chamada “Núcleo de animação”, em que aquelas pessoas que se destacam, se interessam realmente pela animação, pelo desenho, vão se aprimorar.

O filme realizado nos dois projetos vem desenvolvendo uma carreira no circuito de festivais e mostras, tanto no Brasil como no exterior. Premiações e menções honrosas acontecem com frequência e são estímulos importantes para o desenvolvimento e o aumento do interesse por parte dos jovens realizadores.

FA – Esses projetos têm alguma parceria com a universidade?

225

ORLANDO – A universidade tem apoiado alguns projetos, mas existem patrocinadores, como o Ministério da Cultura, a Petrobrás, a CVRD, prefeituras municipais, etc.

FA – Como foi viajar com os meninos do projeto Marlin Azul para vários lugares, inclusive para fora do país?

ORLANDO – Alguns jovens já estiveram na Alemanha, França e Itália. Os resultados são sempre muito positivos. Os jovens voltam sempre muito estimulados e fazem contato com outros jovens que também se interessam pela linguagem audiovisual, e já existem possibilidades de intercâmbio com esses países.

FA – Você fez dois filmes com comunidades do interior do Brasil, um no Espírito Santo e outro no Pará. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre essa experiência.

ORLANDO – Na verdade, eu participei de três documentários no Espírito Santo e um no interior do Pará; fiz câmera e edição. Em Muqui, interior do Espírito Santo, fizemos um documentário sobre um homem de 71 anos, chamado Seu Brillhantino, morador de uma caverna há mais de vinte anos.

Participei também de um documentário em Mantenópolis, no norte do estado, fazendo um vídeo sobre Seu Manoelzinho, um cineasta rural. No sul do estado, em Nova Venécia, participei de um documentário sobre um jovem inventor. E no Pará fui gravar numa pequena cidade, chamada Terra Santa.

FA – Falando assim, parece que você chegou lá para filmar uma pessoa que você não conhecia, que não havia um projeto bem definido.

ORLANDO – Não, já tinha um projeto sim, mas o Brilhantino é tido como um excêntrico. O Ériton, que dirigiu o vídeo, é morador de Muqui, conhece Brilhantino desde criança, então fez o contato e propôs o documentário. Só que, às vezes, o Brilhantino mudava de ideia, a gente poderia chegar lá e ele não querer falar nada. Então não sabíamos o que poderia acontecer. Mas, quando chegamos a Muqui, logo encontramos Brilhantino, e rolou uma química boa. Ele foi logo levando a gente pra cima do morro da caverna dele, pra mostrar o mundo dele, e contando histórias; eu aproveitei aquele momento e já fui gravando. No outro dia, voltamos pra continuar as gravações. E foi muito interessante. Depois ele foi pro lançamento do projeto no Rio. Ah, ele tem filhos que moram no Rio. Aliás, ele tem oito filhos e, quando se separou da mulher, ele ficou com quatro para cuidar e ela com quatro, só que a mulher deu as crianças para outros criarem. Ele cuidou dos filhos na caverna! O Brilhantino é antenado, ligado, atualizado.

FA – Você esteve em Cuba e fez muitas fotografias lá. Como é fotografar Cuba, Havana, uma cidade de contrastes muito marcantes e também muito turística?

ORLANDO – Foi muito fácil, pelo menos eu achei. Havana é uma cidade encantadora. É contraditório, os cubanos estão passando por um momento muito difícil, mas têm uma alegria de viver muito grande, têm uma comunicabilidade muito imediata. Então, o tempo inteiro que eu estava na rua com a minha câmera eu era abordado, as pessoas pediam pra posar para mim, pediam pra falar do Brasil, perguntavam de onde eu era, queriam saber coisas, me levavam às casas delas, então foi muito fácil. Teve um único momento em que eu entrei numa rua meio escura, estava entardecendo, um lugar bastante depreciado – a cidade está muito decadente, com muita gente desocupada, sem trabalho –, e eu sentei na porta de uma casa, em um grande corredor, e duas senhoras vieram me falar com um certo ar de deboche: “Meu filho, guarda sua camerazinha que estão de olho nela” (*risos*). Foi o único momento. É possível que alguém chegue com alguma conversa fiada, te distraia e leve sua câmera, mas ninguém vai pegar um revólver, te apontar e levar sua câmera.

FA – Você também fotografou na Alemanha e em Paris. Como é fotografar nesses lugares? Pessoas, museus, lojas,

etc. Você solicita permissão para fotografar ou fotografa disfarçadamente?

ORLANDO – Olha, por exemplo, em Berlim ou em Londres, eu saio com minha câmera diariamente e fotografo à vontade. Lógico que em algumas circunstâncias é mais difícil. Fotografar em metrô, por exemplo, é uma situação bem próxima das pessoas. Como minha câmera tem um visor móvel, eu não preciso botar no olho, então fotografo discretamente, com a câmera em cima da perna; muitas vezes as pessoas acham que eu estou mexendo em um radinho, em um celular. Em alguns museus, é proibido fotografar, mas, antes de saber disso, eu começo a fotografar, até que alguém venha me avisar.

FA – Você tem uma história curiosa em uma loja de grife, onde você se misturou num evento e foi fotografando, e as pessoas pensaram que você era da imprensa ou coisa assim.

ORLANDO – Eu estava gravando vídeo em Paris, e chegou uma grande limusine, esses carros enormes, com um indiano gordo, milionário, com muitas mulheres atrás dele, e entrou numa dessas *maisons* famosas, e eu segui o rastro. Fui junto. Foi muito engraçado, muito chique; mulheres lindas, atendentes, vendedores, uma loja de perfumes. Eu acho que o pessoal da loja pensou que eu estava registrando a passagem do milionário por Paris, e eu fui experimentar perfumes também. Outra vez, foi

um casamento em Londres, estava acontecendo no Milênio, naquela grande roda gigante, e eles estavam lá com a família toda, e eu comecei a registrar, fotografar, e acabei fazendo parte do grupo de fotógrafos do casamento. Eu estava passando pela rua, vi o movimento e notei que era um casamento. Tinha acabado de acontecer a cerimônia, eles estavam posando para as fotos, e eu comecei a fotografar a noiva, o noivo, a família; eles olhavam assim sem entender muito bem quem eu era ali. Acharam que eu também era um fotógrafo contratado por algum familiar.

FA – Como você define sua linha de trabalho? Há uma mesma coisa que você busca em pintura e em fotografia?

ORLANDO – Eu busco o mesmo tanto na pintura quanto na fotografia, busco entendimento. Com a câmera, há um distanciamento do mundo, você se coloca como alguém que está observando criticamente, analiticamente, a situação, embora muitas situações sejam tensas ou constrangedoras; às vezes eu me sinto mais constrangido do que a pessoa que está sendo fotografada. Todo esse emocional existe também. Mas esse distanciamento me faz olhar mais para o mundo, fico mais crítico, mais analítico. Interessa-me muito a questão da análise da imagem, porque eu não fico com o olho na câmera fotográfica, eu fico mais com ela aqui, fora de mim; com o vídeo também. Então, essa coisa de organizar a imagem, pensar em cor, em forma, em espaço, no movimento, no tempo, tudo isso vai acontecendo nessa fração de segundos.

FA – Como você trabalha os grandes temas da arte, como o tempo, a morte? Como se apresentam a você?

ORLANDO – Não tenho nenhuma definição de tema. Eu fotografo as coisas que me interessam no momento, as coisas que me chamam a atenção. Acho que os centros urbanos são mais ricos, têm mais presença humana. E também a questão da arte, eu fotografo muito o circuito de arte, museus, galerias, gosto muito disso, e também o grafite, arte de rua. Esse universo me remete à própria pintura. Eu fotografo muitas questões de pintura: muro, paredes, quadros de outros pintores. Eu não tenho grandes temas.

FA – E o mercado? Como você trabalha isso?

ORLANDO – Agora, de um tempo pra cá, eu tenho um contrato com a Galeria Matias Brotas, daqui de Vitória, que está me representando. Então, eu mostro coisas lá. Nosso mercado é muito incipiente, não dá nem para dizer que existe, às vezes vende alguma coisa, outras vezes não.

FA – Pergunto agora sobre sua prática de ensino de arte na universidade. Como você ensina a disciplina Pintura?

ORLANDO – Pois é, eu acho um desafio ensinar pintura. Um método que uso é mostrar muita pintura, possibilidades variadas de pintura, momentos históricos diferentes, técnicas relati-

vas a cada discurso pictórico ou a cada momento histórico. Eu me apoio também em textos históricos, críticos, filosóficos que discutem teoricamente essas questões: o que é pintar? O que é técnica de pintura? O que pintar?

FA – Você acha importante o aprendizado do desenho figurativo e algumas de suas técnicas para estudar arte?

ORLANDO – Eu acho. Treinar a observação é uma coisa muito boa, você organiza o pensamento. Esse tipo de desenho é um sistema de organização do pensamento, um método de abordagem do espaço. Acho que pode ser muito bom, sim. Depende da maneira como é abordado.

FA – O que você busca transmitir aos seus alunos no ensinar arte?

ORLANDO – Eu busco transmitir conhecimentos da arte e dos processos culturais que envolvem a arte e, através da minha experiência como artista, tento aproximar o aluno de um fazer reflexivo.

FA – O curso de Artes tem duas vias, Artes Plásticas e Artes Visuais, tanto o aluno que quer ser artista quanto aquele que quer ser professor de Educação Artística, educador. Você acha que pra ensinar arte é preciso ser artista?

ORLANDO – Não acho que pra ensinar arte tem que ser artista. Precisa é conhecer arte. Acho difícil você ensinar uma coisa que você não conhece. O que eu vejo é que tem muita gente que dá aula e não conhece arte, então fica repetindo discursos e formas muito desgastados, tornando o ensino de arte uma coisa chata, sem sentido nenhum.

FA – E você acha que o ensino de arte é importante nas escolas de ensino fundamental? É necessário?

ORLANDO – Eu acho que é importantíssimo e supernecessário. A arte é uma categoria do saber humano, desde sempre esteve presente nas relações que o homem estabelece com a vida, com o mundo, com a sua existência, com a realidade.

FA – Você falou que muitas vezes o aluno sabe que está aprendendo, mas você não sabe se está ensinando. Como você trabalha a questão de avaliação?

ORLANDO – O aluno vai sendo avaliado no decorrer do curso. Presença nas aulas, participação nos debates e produtividade compõem o universo do ensino-aprendizagem. Procuo discutir os aspectos relativos à linguagem audiovisual, abordar questões estéticas, técnicas, poéticas, etc. Quando eu trato de vídeo, falo de pintura também, da questão da representação, da

construção da imagem, trazendo a discussão para as dificuldades da própria linguagem do vídeo, etc.

233

FA – Como você faz o seu programa de aula? Você pensa cada aula ou somente um programa geral?

ORLANDO – Eu faço um programa geral que no decorrer do curso vai sendo muito modificado; depende da turma. Tem coisas que funcionam com uma turma e não funcionam com outra. Eu procuro mesmo trabalhar muito mais a individualidade, estabelecer vínculos mais individualizados, e não me atenho estritamente ao programa.

Rogério
José
Câmara

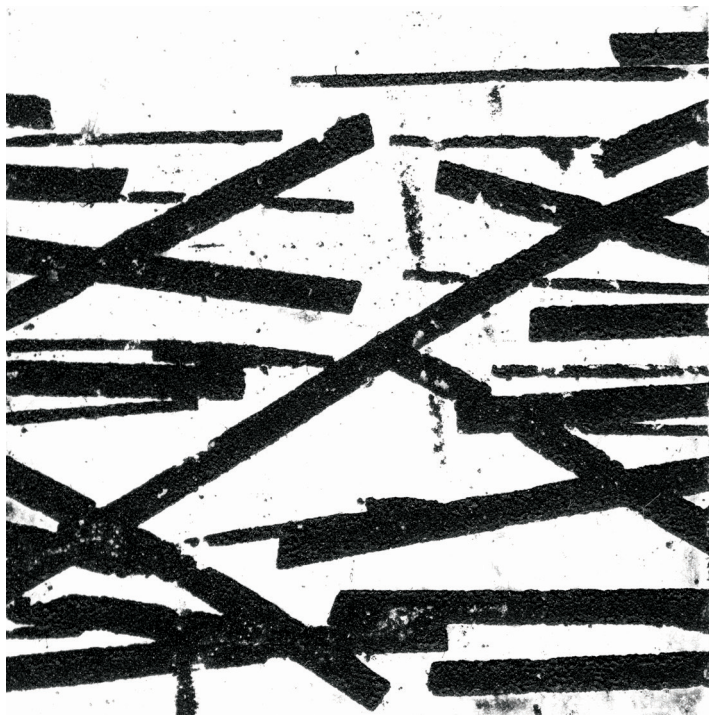
Rogério Câmara é carioca, graduado em Comunicação Visual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ele passou pela engenharia, pelas artes visuais, pelo teatro, para chegar ao *design*. “Eu cheguei ao *design* por caminhos tortuosos”, diz o artista, mas reconhece que essa tortuosidade ajudou a constituir e fundamentar sua forma de fazer e pensar. Nesta longa conversa, ele reflete sobre os diversos lugares em que viveu: Rio de Janeiro, Maranhão, Paris, Vitória e Brasília, e como esse périplo de mudanças aconteceu. Estudioso da poesia concreta e do movimento de arte concreta no Brasil, ele traz para nós um pouco da história do livro, dos sistemas dos alfabetos, do pensamento abstrato e da grafossintaxe na poesia concreta. “Eles quiseram chegar numa poesia que é aprendida como imagem”, explica Rogério, que discute o poder, a necessidade de síntese de uma publicidade, o texto superfície de um cartaz, etc., num nível de requinte que só seria conqui-

tado posteriormente pela publicidade e pela comunicação de massa. De certo modo, a poesia vem antes e não é para ser fácil, explica, por isso Décio Pignatari dizia que “o poeta é o *designer* da linguagem”.

Mesmo trabalhando com as novas mídias digitais, Rogério dá primazia ao diálogo. Ele lembra que Platão via a escrita com desconfiança, que a definia como simulacro, porque substituí o autor, privando-o de dialogar com o leitor e argumentar diante de possíveis interpretações, como manda a dialética, que permite que as ideias e as palavras fluam. A educação, nos diz Rogério, “envolve diálogo, debates verbais, do contrário basta cada um ler individualmente as diversas informações escritas que abundam por aí. As pessoas não vêm à universidade simplesmente atrás de informação, mas de encontros, contatos. Quem quer só informação, pode ir à biblioteca, à internet, coisas desse tipo”. É esse diálogo que ele busca sempre estabelecer, por isso vê com cuidado e interesse as questões do ensino a distância, modalidade que ele ajudou a criar no Centro de Artes da Ufes. Para Rogério, o pressuposto do ensino é instigar o pensamento; exercer uma profissão, qualquer tipo de atividade que seja, é colocar o objeto em questão. “Acho engraçado os alunos dessa geração, de 18 anos, duvidarem sempre das informações veiculadas pela internet. Já se pressupõe que sejam falsas, como se as informações contidas em um livro também não pudessem ser falsas. Outro dia um aluno veio me falar que pegou uma informação na internet, por isso não deveria ser verdadeira.

Se fosse de um livro, não diria isso, pois criamos um culto à palavra impressa. Eu costumo falar que toda informação deve ser colocada em questão, tem que ser confrontada, tem que ser depurada pela nossa própria experiência. Toda leitura deve ser crítica. É suicídio ignorar o potencial informativo da internet”.

Profundo conhecedor das questões da comunicação visual e do *design*, Rogério vê a arte e o *design* como áreas bastante próximas, e foi com esse entendimento que ensinou artes na Ufes, promovendo sempre o diálogo das linguagens para que, ao final, tanto a expressão quanto a comunicação resultem eficazes.



Rogério Câmara – S/T
Gravura em metal, 5x5cm, 1995

Entrevista realizada
no apartamento do artista/*designer*/professor em
6 de novembro de 2006 – Vitória (ES)

FERNANDO AUGUSTO – Rogério, vamos começar esta entrevista tentando entender um pouco os pontos de contato entre desenho e *design*, as semelhanças, as diferenças, a relação entre um e outro. Que características você poderia apontar que definem essas duas disciplinas?

ROGÉRIO CÂMARA – A relação do desenho com o *design* é próxima. Para o artista, numa visão tradicional, o desenho tem como função exprimir o desejo, a sensibilidade, uma intenção estética, pessoal; já para o *designer*, a questão é projetual, realizar um produto. O desenho serve ao esquema, à síntese do pensamento projetual. O desenho está numa situação intermediária no processo de *design*, entre a ideia abstrata e a existência concreta do objeto. A partir do momento em que o *designer* tem que comunicar e desenvolver um produto, sur-

ge a necessidade do delineamento do projeto. Isso exige que o trabalho considere uma determinada abrangência, coloque em questão a subjetividade e o gosto pessoal em prol da objetividade. Antigamente, éramos orientados, na metodologia projetual, a trabalhar sempre em grupo, para eliminar o ego – o “eu gosto”, o pessoal –, para que as coisas fossem pensadas como objetos úteis. Mas há uma utopia nessa objetividade. Malévich, por exemplo, considerava predefinição da função do objeto algo utópico. Para ele, estabelecemos relações plásticas com os objetos. Para ele, suas funções dependem do contato, da experiência com o objeto.

FA – Você estudou Engenharia, depois passou para as Artes. Como se manifestou o interesse pela arte? Há algum indício desde pequeno ou isso se mostrou para você já adulto?

ROGÉRIO – Eu tinha certa percepção da coisa, talvez por influência do meu avô, que era engenheiro, carpinteiro; era meio artista e, de certa maneira, uma pessoa com quem eu tive um contato muito próximo. Eu vivia na oficina dele, mas quando tive que me definir profissionalmente, eu não sabia exatamente o caminho que eu ia seguir. Pensava em algo tradicional: Engenharia, Arquitetura... Daí tive um tempo na Engenharia e acabei me perguntando: “O que eu estou fazendo aqui?” (*risos*),

para depois migrar para o Design e, de certo modo, para a arte. Mas todo esse percurso foi, pra minha formação, muito bom.

241

FA – Você teve um tempo em cada curso como? Quer dizer, você não entrou na universidade com o propósito de ser *designer*, seus estudos variaram de um ponto a outro até se definir.

ROGÉRIO – Sim, eu cheguei ao *design* por caminhos tortuosos. Primeiramente, prestei vestibular para Engenharia Mecânica. Eu gostava muito de matemática, física, mas vi que não era aquilo. Depois fui para o curso de Design de Produto, mas numa universidade que permitia fazer Design de Produto e Design Gráfico juntos, se quisesse; mas, logo no segundo semestre, comecei a trabalhar com cenografia e, por isso, tranquei o curso. Foi envolvido com a cenografia que eu fui estudar mais sobre a arte e passei um tempo com isso. Nesse meio tempo, fui para a França fazer um curso de Cenografia, que acabei não concluindo. Voltei, continuei trabalhando com cenografia, até que chegou um momento que resolvi largar tudo e voltar para o curso de Design, mas desta vez para o Design Gráfico. Hoje em dia, já nem se diferencia tanto *design* gráfico e de produto. *Design é design*. Mas, de certa maneira, esse percurso, engenharia, cenografia, artes plásticas, *design* de produto, gráfico, um pouco de tudo, ajuda a ser *designer*.

FA – Depois da graduação, você fez mestrado, trabalho este que o levou a estudar a poesia concreta. Como foi isso?

ROGÉRIO – Essa pesquisa ocorreu meio que naturalmente, porque a arte concreta teve um diálogo muito próximo com a questão do *design*. Nos anos 1950, essa questão aparece de modo sistemático no Brasil, surgem os primeiros cursos de Design. A poesia concreta agrega esse diálogo entre o campo da tecnologia, o campo da arte, o campo da indústria. Talvez, por esses pontos de relação, a pesquisa tenha surgido muito naturalmente. Já o contato com os poetas foi pequeno, porque eu não sou muito de ficar entrando em contato com ninguém. Eu fiz toda a pesquisa e depois mandei o trabalho pronto pra eles. A pessoa que foi mais receptiva foi Augusto de Campos, ele me mandou material, enviou *e-mails*. Na verdade, ele ainda mantém o interesse em estabelecer um diálogo com quem estuda o tema. Mas, enfim, foi um trabalho de grande importância na minha vida, porque eu vinha do *design*, já desenvolvia minhas questões teóricas, mas eu era um cara muito da prática, inclusive demorei a me decidir a fazer um mestrado, o que foi produtivo. É meio complicado, hoje em dia as pessoas saem da graduação e vão direto para o mestrado. Acho legal você trabalhar no universo da prática, até porque você começa a pensar a operação das coisas. Foi um trabalho de pesquisa grande, e o resultado foi a primeira coisa que eu publiquei; engraçado isso, não foi um artigo, foi um livro.

FA – Depois do mestrado, você fez doutorado. Que pesquisa você desenvolveu nesse momento?

ROGÉRIO – A pesquisa do doutorado surgiu do mestrado, embora nela eu nem fale mais de poesia concreta. Surgiu de duas questões: primeiro, a questão da escrita em si, o que aparece naturalmente na pesquisa sobre a poesia concreta; segundo, a questão da escrita sob a perspectiva do diagrama e do ideograma, da composição, do *design*. São questões inerentes à poética – relacionar as coisas, relacioná-las no espaço, pensar a unidade e suas relações. É até engraçado, fui questionado na banca sobre como eu poderia analisar as duas coisas, olhar simultaneamente para o macro e para o micro, ao mesmo tempo analisar o ideograma e o diagrama, o gráfico e o grafo. A questão do gráfico na designação dos objetos e ao mesmo tempo essa questão da matemática, da composição, de colocar as coisas em relação. Foi por aí que se desenvolveu a tese.

FA – Você é carioca e morou em várias cidades do Brasil e fora do país – Brasília, São Luís, Paris, Vitória. Eu penso que esses lugares marcaram, de alguma maneira, sua formação. O que você trouxe dessas estadias?

ROGÉRIO – Cada lugar é muito diferente do outro, mas eu percebi que o lugar que mais me transformou não foi Paris, mas sim São Luís. Claro que em Paris tive experiências muito ricas de ser

estrangeiro, a língua, etc., mas nunca me senti inserido. E ainda, se compararmos Paris e Rio de Janeiro, existe um certo código urbano comum, uma cultura urbana que a gente consegue trançar, independente da questão da língua. Sim, lógico que com muitos diferenciais. Um amigo meu foi me visitar e não falava francês nem inglês, passou uns dias lá, largado em Paris. No final, ele achou incrível conseguir fazer tudo sem ter que falar nada. Lógico que há muitas limitações, mas se consegue ir no supermercado fazer compra, se deslocar, pagar o que quer que seja, silenciosamente, orientando-se através de *displays*, sinalizações, etc. No Maranhão, tinha uma coisa meio rural, meio urbana, tudo indefinido, tudo estava por ser negociado, nada foi institucionalizado, as unidades não foram estabelecidas (nem da saca de arroz); se você vai fazer uma cópia de chave, pode não dar certo, é preciso negociar sempre, nem que seja a pechincha, ou seja, tem que se falar, não existe um mapa a se seguir, uma cartografia definida. São Luís era um outro lugar mesmo, foi um lugar que me deu uma noção mais ampla de Brasil. A gente fala que conhece o Brasil por ser brasileiro, mas de fato o conhecemos relativamente pouco. A rigor, todos os lugares, de certa maneira, nos transformam.

FA – Lá você trabalhou na universidade? E como foi trabalhar lá?

ROGÉRIO – Sim, eu acho que as dificuldades são parecidas com as que se tem aqui, e talvez sejam as mesmas que teríamos

em qualquer outra federal, mas exige uma outra compreensão das particularidades. Até um colega certa vez me questionou: “Mas como dar aula de *design*, uma profissão urbana, num lugar que não é urbano?”. Eu acho que foi um momento muito rico, mas depois a coisa se esgotou um pouco, eu achei que já não tinha muito mais o que descobrir e eu queria partir pra outras coisas. Mas serviu como maneira de repensar o *design* e tal. Talvez nos grandes centros a gente sofra muito mais pressão para responder ao senso comum. Os próprios debates, muitas vezes, contribuem para isso; Michel Serres comenta algo a respeito. De certa maneira, em pequenos lugares, nós nos sentimos mais livres a colocar questões; acho que tem possibilidades que podem ser interessantes para se descobrirem outras vias. No fundo, no fundo, aqui ou ali, cada um que se ache.

FA – Em sua formação, qual foi o movimento que mais o influenciou e que tipo de influência trouxe para seu trabalho?

ROGÉRIO – Sem dúvida, o movimento concreto. Embora eu mantenha uma relação bastante crítica a ele, eu mantenho muitos pontos de adesão. O movimento concreto tem uma coisa curiosa: ele tem todas as características de um movimento moderno, mas ao mesmo tempo, sobretudo se considerarmos a poesia concreta, aponta para questões hoje contemporâneas. Tem o caráter moderno de definir claramente um espaço, uma

estratégia de ação através de um manifesto. O manifesto coloca a questão de um projeto comum, aqueles que aderem a ele trabalham dentro daquela estratégia de ação. E, ao mesmo tempo, está na virada do moderno para o pós-moderno. Apontam pra muitas questões que vão estar infiltradas na contemporaneidade, como, por exemplo, a articulação da dimensão verbal, vocal e visual da palavra, isto é, as dimensões materiais semântica, sonora e gráfica. Acreditava-se, de certo modo, que a comunicação por imagem seria o esperanto do futuro. No entanto, o que se configurou foi justamente o uso da palavra nas três dimensões materiais propostas pelo grupo Noigandres, isso na televisão, no rádio, no cinema, na internet, uma articulação entre a imagem e a palavra. Décio Pignatari dizia que o poeta é o *designer* na linguagem. A poesia está, de certo modo, no nascedouro das linguagens.

FA – Vamos falar um pouco de sua criação em *design*. Como você trabalha? Qual é sua maneira de trabalhar? Como você responde a uma encomenda, por exemplo?

ROGÉRIO – Bem, em termos gerais podemos dizer que o *design* não se define por um saber próprio. Precisa-se, para agir, articular vários saberes. O *designer* não aprende uma coisa específica; aprende, de certa maneira, uma metodologia de ação. Se vai projetar uma câmera fotográfica, por exemplo, ele terá que considerar conhecimentos relativos à ciência e tecnologia, co-

nhecimentos estéticos e as necessidades e anseios do indivíduo, que podem dizer respeito às ciências humanas.

O método depende das características do projeto. A partir do projeto se define a articulação, o que exige acessar conhecimentos que, em muitos casos, não se domina. Às vezes a questão passa por uma pessoa, às vezes surge da observação do local, do diálogo com o espaço, de você se colocar naquele lugar durante um tempo no momento de projeção, tudo isso junto. Deve-se partir para um olhar mais direto, considerando-se as necessidades, sem pressupor a solução. Eu tenho um pouco a tendência de ficar mastigando um tempão, e, quando vou pro papel, pro computador, a coisa está meio pronta na cabeça. O processo mais longo é articular as ideias, as informações. Do contrário, temos apenas o processo formal do desenho. O desenho, o rabisco, tem todo um processo também de burilamento, mas a partir de uma ideia, de um conceito. É preciso, afinal, fazer com que as coisas ganhem forma.

FA – Falamos de uma possível encomenda, de solicitação de projetos, o que é normal, por exemplo, na arquitetura, mas não nas artes plásticas. No *design*, há discrepância entre criação e encomenda?

ROGÉRIO – Depende do que você chama de discrepância. Às vezes podemos trabalhar sem uma encomenda, a partir de um projeto pessoal criar um produto, mas mesmo esse tipo de pro-

jeto considera uma possível contextualização, um público-alvo, etc. A rigor, em um projeto, você tem clientes, sempre se tem alguém do outro lado. Mas há, na maioria dos casos, os projetos que surgem de uma encomenda. Já falamos do processo metodológico do *design* e como ele acontece, mas isso às vezes vira uma mentira, porque você tem que responder muito de imediato a algum problema, você tem que fazer aquilo rapidamente. Nesse caso, a discrepância diz respeito ao imediatismo, que faz pensar se estamos fazendo *design* efetivamente. Isso acontece. Eu mesmo, por exemplo, pouco tempo atrás fiz uma marca para um cliente do Rio meio desse jeito. Ele me ligou desesperado, pois havia aberto uma loja de moda com um sócio, e o sócio não queria me chamar por estar morando em Vitória. O projeto já havia passado por vários *designers* e nada dava certo, aí resolveram me chamar na bica da coisa ser inaugurada; eu teria que executar tudo em uma semana. Eu tinha que criar o logotipo, a identidade, em dois, três dias, o que normalmente se pensa em pelo menos um mês. Tem que se refletir sobre aquilo, fazer as aplicações, uma série de especificações, etc. Contudo eu dei sorte, porque passamos o dia juntos e a coisa cresceu muito rápido; mas na maioria das vezes não vem muito rápido. O resultado, a meu ver, ficou muito bom, mas eu poderia ter dado com os burros n'água. Há sempre o risco de transformar o *design* num mero exercício formal, sem conceito ou contextualização, aí sim há uma discrepância. A ideia na verdade surge do conceito da coisa. Esse processo demanda tempo.

FA – Conforme nos fala Baudelaire e também Edgar Allan Poe, um projeto artístico tem sempre em vista uma ideia estética, um efeito estético. A pergunta que faço é esta: é seu propósito em fazer arte?

ROGÉRIO – *Design* e arte têm muitas aproximações, mas eu não me coloco como artista. Eu já fiz trabalhos de arte como pintura, gravura, participei de exposições... mas vejo muito mais como um processo de amadurecimento do que como uma questão de me colocar dentro do sistema da arte. Trato o meu trabalho artístico como uma forma de pensar. Na verdade, é um ato de pensar que tem uma apuração e gera uma reflexão. Não acho que eu tenha um propósito, não sei se tenho alguma proposta em relação aos meus trabalhos de arte. No projeto de *design*, já procuro colocar algo dentro de um contexto. É uma espécie de idealização, de desígnio.

FA – Ele busca atender uma função.

ROGÉRIO – Atender uma função, mas considerando algumas ações imprevisíveis sobre o objeto. Tendo a concordar com Malévich quando ele fala que todo utilitarismo, pensado em extremos, está fadado ao fracasso, é uma utopia. O objeto pode ganhar função a partir das ações que o sujeito realiza sobre ele. Hoje já se pensa em fazer trabalhos assim, que se possa estar mexendo neles, que possamos corresponder a essas respostas

que aparecem a partir daquele objeto, daquela coisa idealizada. Hoje em dia eu gostaria de me direcionar um pouco pra isso. Trabalhar com coisas que eu possa dialogar com os usuários.

FA – Em seu texto “O alfabeto e o pensamento abstrato”, publicado nos Anais do XIV Encontro da Anpap, você cita Anne-Marie Christin, dizendo que o alfabeto foi o primeiro modo de escrita a se desvincular de um suporte específico, e chama a representação de palavras de instrumento puro. O que é instrumento puro aqui e o que é mais confiável?

ROGÉRIO – Um sistema é mais confiável, segundo Anne-Marie Christin, por procurar se dissociar da imagem. Esta é a grande utopia do alfabeto: ser uma imagem gráfica, mas invisível. A escrita, por ela mesma, não se constituiria como linguagem, ela seria apenas veículo da linguagem oral – signo do signo –, um ideal que seria colocado em questão a partir do século XX. Pensava-se a escrita como uma mera representação da linguagem oral, a linguagem oral seria a linguagem. Daí todo o desenvolvimento da tipografia no sentido de estabelecer uma tipografia transparente. O caráter gráfico/visual da escrita, sendo evidenciado, trairia os objetivos da escrita, que é ser veículo do verbal. Conforme a metáfora utilizada por Beatrice Warde, da taça de cristal, a taça deve ser totalmente transparente pra revelar o valor do vinho, dar todo acesso a ele sem se constituir

como obstáculo, deve servir apenas para conter o vinho. Essa seria a concepção da escrita, simplesmente veículo para o semântico, o suporte, e sua dimensão visual deve ser elaborada de tal forma que desapareça, o que paradoxalmente depende de uma construção formal/visual extremamente elaborada, basta ver os tratados de tipografia clássica. O conceito de tipografia transparente estaria ligado ao ideal de uma linguagem transparente. No humanismo, buscou-se uma gramática única para uma construção escrita que diga exatamente o que o autor quer dizer para o leitor. É também uma utopia da escrita. Quanto a essa questão de a escrita alfabética ser o primeiro modo de escrita que independe de um suporte, eu realmente acho que ela tem razão. Está vinculada à questão de que o suporte não pode ser significativamente ativo – a transparência da escrita. Antes, as pictografias e ideografias estavam ligadas a um determinado suporte, por exemplo, a escrita suméria está intimamente ligada à cunha, à cerâmica, ao barro, e por aí vai. Quando se chega à escrita alfabética, essa pode ser transposta em qualquer suporte, independente de ser papel, barro ou couro, justamente por seu nível de abstração.

FA – Isso vai um pouco na contramão do que o projeto concreto propunha: ter um caráter figural, visível, plástico, contrariando o que se chamou de tipografia transparente, aquela que não deve despertar o interesse estético, ou seja, o funcionamento da letra no sistema de representação.

ROGÉRIO – Pois é, esse artigo ao qual você se refere se alinha com o princípio de que a escrita alfabética é também linguagem. Temos uma série de sinais que são específicos da escrita, como, por exemplo, a separação entre palavras; na oralidade não se identifica a separação de uma palavra da outra. O espaço em branco entre as palavras é um signo, e também o ponto, a vírgula, que são elementos próprios da escrita. Quando a poesia deixa de ser exclusivamente oral, com os trovadores, e migra para o papel, ela passa a ter uma forma própria da linguagem escrita, quer dizer, a unidade do verso, os espaços, as entrelinhas, o ponto, a vírgula, etc. Temos ali uma dimensão ideográfica, além do sonoro, um dado concreto. Você tem razão quanto ao projeto concreto, de certa maneira estou bifurcando as questões que eles colocam. Uma delas é esta questão: é possível a tipografia ser totalmente transparente? É possível uma escrita que não seja ela mesma linguagem?

FA – Você fala em seu texto, da abstração em Maquiavel, aliás, uma passagem muito bonita, que diz: “leitura do livro, leitura de si, leitura do mundo”.

ROGÉRIO – Isso, na verdade, é um comentário que eu faço depois de citar um texto de Maquiavel, no qual ele fala da questão do livro, de como ele se deixou levar e mergulhou no universo de determinado livro. Faço referência à necessidade de dispersão material da escrita e do próprio livro, para deixar livre a imagi-

nação a partir do texto dado. Aí entra a necessidade da escrita de se dissimular diante dos olhos para nos lançar diretamente ao significado. Mas isso não nega o caráter de linguagem da escrita e também de imagem, muito pelo contrário, mostra a complexidade desse processo. A questão da leitura do alfabeto passa também pela habitualidade com o signo, até que o dominamos tão intimamente que se torna invisível. Cabe diferenciar o alfabeto do ideograma. Neste primeiro, faz parte do processo de leitura o modo como é colocado em questão – sua visualidade, sua espacialidade, as relações estabelecidas, etc. Mas tomemos o mito da origem da escrita a partir do caçador como exemplo. Ele segue as pegadas, os índices, mas não é a pegada especificamente, sim todo o universo de relações que ali se apresenta. Então, essa leitura de espaço é uma leitura de composições de relações de coisas, como também, em relação às palavras, a gente projeta infinitas palavras. Na verdade, não lemos as coisas, lemos as ondas que estão nessas coisas, a gente lê o contexto. Aprendemos a ler antes de escrever.

FA – Como você vê o *design* do livro hoje? Gostaria que você trouxesse um pouco da história do livro, como ele chegou ao formato que tem hoje e como você vê, em sequência, o desdobramento do livro em CD, *on-line*. Será o livro um objeto em extinção?

ROGÉRIO – Bem, um breve histórico do livro e como ele chegou a esse formato. Diz-se que o códice surgiu com Júlio César,

que cortou o rolo e prendeu as folhas sobrepostas em uma das laterais para passar informações para seus comandados. Seria um formato mais fácil de carregar em uma situação adversa, como uma guerra, do que os rolos, que ocupam mais espaço. Algo que faz sentido, o formato códice, que está na origem do formato de livro de hoje, é mais fácil de você colocar na roupa e carregar. Daí os cristãos o teriam adotado para diferenciar seus textos da literatura pagã. Portanto, o formato que se tem hoje já dura mais de dois mil anos, ou, se considerarmos as transformações que ele sofreu com a imprensa, quando se torna ainda mais portátil, ele tem mais de quinhentos anos. O livro hoje, em muitos casos, tenta particularizar seu sentido objetual, sua particularidade como meio, sua fisicalidade; assim como tivemos as transformações da pintura depois da fotografia, o teatro depois do cinema, e por aí vai... o que responde à formulação do McLuhan, de que, quando surge um novo meio, o meio anterior tende a se estetizar. Eu entendo que aquele meio tende a destacar a sua particularidade como uma linguagem. Não é à toa que se pensa muito no livro como um objeto a partir dos anos 1950, é quando claramente ele começa a ser colocado em xeque diante das mídias eletrônicas e da cibernética. Não acho que o livro vá acabar, assim como a pintura não acabou, o teatro não acabou, etc. O que vai acabar são os livros de referência como uma enciclopédia. Observe que a maioria dos *best-sellers* tem mais de trezentas páginas e muitas vezes dois, três volumes.

FA – Em seu livro *Grafo-sintaxe*, você cita E. M. de Melo e Castro, que conceitua o poema como algo mais para ver do que para ler. Como você lê um desses poemas visuais, com palavras soltas, sem uma amarração sintática, e que pode ser lido no sentido vertical, horizontal, etc.? Por exemplo, o poema “Lygia”, da Série Poetamenos, de Augusto de Campos?

ROGÉRIO – Esse é um poema pré-concreto na verdade. Um poema em verso, mas que já opera a desconstrução do verso. Ele fragmenta a linha preta, prisma a linha preta em cores, como faz o Mondrian em seu Boogie-Woogie, realizado em Nova York, e que traduz o impacto que ele sofreu diante daquela metrópole. Ali, a linha preta e a estrutura regular das composições anteriores se fragmentam. A série Boogie-Woogie é muito mais irregular e orgânica, são quadros inacabados. Então, você tem o poema em verso, mas as linhas se fragmentam, se interceptam, e as palavras interceptam outras palavras. Nesse processo, formam-se palavras em várias línguas, e essas palavras podem se fragmentar até se reduzirem a uma letra. Como diz o próprio Augusto de Campos, temos como instrumentos frase/palavra/sílaba/letra, num processo inverso do desenvolvimento da escrita alfabética, que surge da imagem, e depois a letra, a sílaba, a palavra e, por fim, a frase como unidade mínima de pensamento. Uma brincadeira com as potenciais unidades e suas articulações, fazendo com que uma le-

tra, como um ideograma, represente uma palavra a partir da sua relação espacial e cor. As cores como timbres sugerem várias vozes.

FA – No entanto, a poesia concreta buscou realizar um projeto que era uma poesia ao alcance de todos, para todo mundo ler, para o operário ler.

ROGÉRIO – Mas a ideia não é exatamente uma poesia fácil, sim uma poesia que esteja relacionada ao urbano, que dialogue com os códigos cotidianos e aponte para os potenciais dessa linguagem. Discute a questão da cultura de massa como referente e, por aí, a da comunicação de massa. Eles quiseram chegar numa poesia que é aprendida como imagem, mas você pode se apropriar disso como quiser. Discute o poder, a necessidade de síntese de uma publicidade, o texto superfície de um cartaz, etc., num nível de requinte que só seria conquistado posteriormente pela publicidade e pela comunicação de massa. De certo modo, a poesia vem antes, e não é para ser fácil. Por isso, o Décio Pignatari diz que “o poeta é o *designer* da linguagem”. O poeta constrói novas possibilidades de linguagem, fareja o que já está por aí, ainda incipiente, articula e torna visível. Algo por ser apreendido. Mas hoje podemos ver elementos que estavam presentes na poesia concreta como algo comum ao nosso cotidiano.

FA – Discutir o código de massa como?

ROGÉRIO – O que é comunicação de massa como linguagem? O que, por suas potencialidades, ela pode vir a ser? Um pouco por esse caminho. Coloca-se a linguagem em questão. Não se pode esquecer que na época estava nascendo a televisão. A cibernética, embora incipiente, já dava o que pensar. Michel Serres coloca a literatura antes da ciência. De certa maneira, ela antecipa as coisas. Pound dizia que o artista é a antena da raça. Ele captura algo que de algum modo está dado, mas as relações não foram feitas. Uma atitude icônica, a partir da percepção de determinadas aberturas. O artista age viroticamente sobre a linguagem, o que depois vai sendo depurado. De certa maneira, a poesia concreta vai se evidenciar depois que ela foi assimilada. É uma característica da arte e da poesia não ser assimilada de imediato, senão já é um código estabelecido, já é tipo.

FA – Vejamos esse poema: “Eu me ensino a agir e a pensar como a máquina me ensina. Aos poetas que calem suas lamúrias pessoais e demagógicas e tratem de construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos”. Não é também demagógico e não lembra também o futurismo?

ROGÉRIO – A linguagem concreta está ligada aos movimentos de linhagem construtivista, como o cubismo, o construtivismo russo, o futurismo, de certa maneira o dadaísmo, e escolas como Bauhaus, etc. Deste modo, o surrealismo, o expressio-

nismo e demais movimentos pautados pela subjetividade, pelo inconsciente, deixam de interessar. O concretismo pensa uma arte para o mundo industrial/urbano e, nesse sentido, é um movimento totalmente moderno, mas pelo viés da objetividade, da criação do objeto útil. Os artistas concretos no Brasil confrontam o Brasil agrário. Para eles, a obra deve ser fruto de um projeto e deve pensar inclusive os meios de produção. O trabalho não deve ser autoral, mas fruto de um projeto coletivo, a elisão do “eu”, do ego, de forma a responder às questões efetivas tratadas objetivamente. Uma estética que toca várias linguagens, no Brasil isso aparece com Brasília, tem a ver com a bossa nova, com uma série de questões artísticas e estéticas que aparecem naquele momento.

FA – Aliado ao trabalho de *designer*, você desenvolve trabalhos fotográficos, fazendo colagens da paisagem urbana. Como é esse trabalho?

ROGÉRIO – Não sei bem como começou, minha questão não vem da fotografia em particular, mas do interesse de trabalhar com o livro de artista, mas aí comecei a lidar com um montante de coisas, das quais eu já não sabia mais se era ou não um livro. Inicialmente, livro é todo suporte de informação, depois se tomou o códice como o livro. Mas daí você pega alguns livros de artista, livros-poema, e pensa: “Qual é o limite disso?”. A poesia concreta já colocava em questão o suporte. Antes dis-

so, Mallarmé e Machado de Assis assistiram, no século XIX, à escrita migrar para as ruas e à proliferação dos jornais, de revistas, de cartazes. O livro de artista coloca o livro em questão. No final das contas, achei que meu trabalho estava ficando muito abrangente. Hoje estou retomando isso aos poucos, formando questões como um todo. Pode ser o mínimo, ou como um mínimo constrói um todo. O mundo contemporâneo, as diversas mídias exigem novas formas de escrita. Diz-se que o autor não escreve livros, escreve textos; eu não concordo, eu acho que qualquer pessoa que escreve tem consciência do meio que utiliza. Autores que hoje escrevem na internet entendem as particularidades deste meio.

FA – Platão dizia que o melhor meio de educar era o diálogo, mas daí surge a escrita e, nesta via, o livro. Agora nós temos a internet, o ensino *on-line*; o diálogo continua? Como você vê isso?

ROGÉRIO – Platão via a escrita com desconfiança. Ele entendia a escrita como um simulacro, que substituía o autor, privando-o de dialogar com o leitor e argumentar diante das possíveis interpretações deste. Platão teme que o leitor replique o autor de qualquer maneira. De certo modo, Foucault fala sobre isso no prefácio da segunda edição da *História da loucura*. A dialética permite que as ideias e as palavras fluam. Platão coloca exatamente essa questão do diálogo em que a palavra voa, ganha

novas dimensões. A educação envolve diálogo, debates verbais; do contrário, basta cada um ler individualmente as diversas informações escritas que abundam por aí. As pessoas não vêm à universidade simplesmente atrás de informação, mas de encontros, contatos. Quem quer só informação pode ir à biblioteca, à internet, coisas desse tipo. Estou envolvido num projeto de ensino a distância, não como professor, mas como *designer*. Vejo como um desafio pensar as interfaces do ensino à distância. Eu tenho muita dificuldade em perceber ensino a distância, é uma coisa muito recente. Eu não tenho uma resposta pra isso, inclusive tenho dúvidas a respeito das suas possibilidades, justamente pelo fato de o ensino envolver intercâmbio direto entre as pessoas, encontros, debates. É verdade que podemos fazer isto via internet, mas estamos preparados para isso? Metodologias desse tipo foram suficientemente pensadas?

FA – Mas isso não vem de agora. Temos, por exemplo, o ensino a distancia por correspondência, que vem de antes.

ROGÉRIO – É, e com algum sucesso, mas em particular em cursos técnicos; não sei se na área de humanas daria certo. Hoje em dia temos instrumentos que facilitam, acho que é possível esse tipo de diálogo, mas temos um longo caminho a cumprir. A gente sabe, por exemplo, que a televisão não deu certo como meio de educação. Não funcionou. É um meio que te deixa passivo. Um bom exemplo para essa questão é aquela história do

Orson Welles, que nos anos 1940 anunciou no rádio uma invasão de marcianos, e as pessoas se desesperaram, começaram a correr pelas ruas. Trata-se de algo que só poderia ser feito através do rádio, porque o rádio é um meio quente, é um meio que te joga pra fora, você dança ouvindo o rádio. Caso fosse pela televisão, você pegaria uma cerveja, chamaria os amigos para ver. Talvez por isso a televisão, como meio de educação, não tenha funcionado. Contudo, temos hoje uma gama de possibilidades que podem dar certo, o que parte de uma necessidade efetiva, são pessoas que não podem se deslocar e precisam ter acesso a uma série de informações. Enfim, discutir, dialogar é possível também nesses meios.

FA – Você é *designer*, professor e autor de livros. Como você trabalha o ensino? Privilegia o diálogo, a escrita?

ROGÉRIO – O ideal seria o conhecimento construído pelo diálogo, coletivamente. Não me vejo como bom palestrante. Penso que na verdade não ensinamos nada, a expectativa é uma dinâmica de troca. O professor no máximo define essa dinâmica, a pessoa que está do outro lado, um aluno, digamos, pode estar captando essa informação ou não, as informações mais diversas, e respondendo a elas. Assim se espera. Do contrário, fica a questão: “Será que eu estou comunicando?”. De repente posso descobrir que não me comuniquei. Temos um grande problema nas escolas hoje, a escola fundamental coloca o aluno diante da

questão da nota, daquilo que lhe é imputado a fazer como tarefa. Na verdade, nossa escola é muito pouco dialética, ela instiga pouco o debate, e a gente não tem muito espírito pra isso, de trazer essa discussão. A arquitetura da escola determina isso, essa passividade. Vi um cara falando que se alguém ficasse congelado dois séculos, a única coisa que ele não estranharia seria a sala de aula: as cadeiras, um professor na frente, etc. Tem até aqueles tablados, aquela coisa de você estar num palco. O pressuposto do ensino é o de instigar o pensamento. Acho que para exercer uma profissão, qualquer tipo de atividade, é colocar o objeto em questão. Acho engraçado quando alunos de 18 anos te perguntam se podem consultar as informações veiculadas pela internet. Como se eu pudesse ou quisesse controlar o que um aluno lê. E ainda se pressupõe que a informação *on-line* seja falsa, como se a de um livro também não pudesse ser. Outro dia um aluno veio me falar que pegou uma informação na internet, por isso não deveria ser verdadeira. Se fosse de um livro, não diria isso, pois criamos um culto à palavra impressa. Eu coloco pra ele que toda informação deve ser colocada em questão, tem que ser confrontada com outras fontes e depurada pela nossa experiência. Toda leitura deve ser crítica. Mas é suicídio a geração de 20 anos ignorar o potencial informativo da internet. Isso é imputado pela escola, que quer predeterminar os caminhos, com medo de desdobramentos imprevisíveis. É mais fácil dar uma tarefa para o aluno cumprir, uma espécie de gincana para não se pensar muito, só cumprir tarefas. Quando os alunos me perguntam o que eu

quero como solução de um problema colocado, eu digo que não quero nada além de discutir um problema, mas que a solução não está comigo. Eles lançam essa pergunta na expectativa de reduzir a atividade proposta a eles à mera execução. Os alunos temem ousar, surpreender, pois acham que isso pode implicar numa má nota. A universidade é um espaço para a gente pensar, o mercado quer o que está dando certo. A universidade deve ter mãos livres para experimentar, deve buscar novas soluções sempre, as quais podem dar certo ou errado. Eu procuro valorizar muito mais o processo do que o resultado, mas é difícil explicar isso para os alunos, talvez por incompetência minha.

FA – Você vê então um papel educativo na arte?

ROGÉRIO – Acho que a arte quando é pensada como arte, quando se depara efetivamente diante da arte, ela no mínimo nos propõe colocar as coisas em questão, pensar as coisas, então ela é fundamental. Ela é completamente determinante na formação de qualquer pessoa. Não é à toa que algumas pesquisas hoje mostram que as pessoas que têm um contato maior com a arte, que pensam sobre isso, escrevem melhor, raciocinam melhor, são melhores alunos em matemática, português, história. Ela instiga a olhar diretamente pra coisa. Hoje em dia, a gente está muito atrelado ao comentário do crítico. As pessoas vão à exposição, mas olham primeiro o resumo da obra, vão para o texto antes de ver a coisa. Tudo é mediado por uma suposta au-

toridade. Querem a coisa definida. Na verdade, as pessoas estão sempre se esquivando do objeto, de pensar e interpretar diretamente o que veem. Uma arte que provoque o pensamento, que instigue alguma investigação, um olhar direto, tem papel fundamental na formação da pessoa.

FA – O seu trabalho como *designer* gráfico tem semelhança com o trabalho de professor? Poderia nos apontar algumas semelhanças? Em que medida o trabalho do professor alimenta o artístico, e vice-versa?

ROGÉRIO – Acho que um alimenta o outro, sim. Mas veja bem, o exercício criativo, em sala de aula, tanto pode atrapalhar como ajudar, é o tipo de relação que o artista professor estabelece. Mas há uma vantagem na questão da docência, que é a de organizar um pouco as ideias, pensar de modo mais sistemático. A troca com o aluno força a reciclagem constante, leva à reflexão, exige de você a busca de novas informações. Os alunos querem ver, também, o trabalho prático do professor. Eles se perguntam: “Será que esse professor exerce bem aquilo que ele tanto teoriza?”

FA – E como você prepara as aulas?

ROGÉRIO – Há diferentes tipos de aula. Por exemplo, hoje em dia eu ministro uma disciplina de projeto. Não há exatamente o que preparar, é uma disciplina de orientação. A conversa gira em

torno do projeto que se está realizando. Exige um olhar direto sobre as questões levantadas a partir das particularidades de cada projeto. Já a disciplina de gráfica, é aula mesmo, eu apresento o programa aos alunos e há um trabalho anterior muito grande de organizar material, aula a aula. Pensar os exercícios, estabelecer algumas associações que favoreçam a visualização crítica do universo gráfico, que não seja uma coisa simplesmente histórica, mas de parâmetros contextuais, semânticos e formais.

FA – Você segue um programa de aula que você propõe do início até o final?

ROGÉRIO – Sigo, eu sou até muito organizado em relação a isso, porque sempre no primeiro dia de aula eu já tenho o programa e o apresento detalhadamente para o aluno. Faço também um programa aula a aula, mas não passo pro aluno, pois eu posso fazer alterações durante o curso, se achar necessário. Se fizer uma coisa muito fechada, eu posso me sentir na obrigação de cumprir tabela, o que, às vezes, é pouco produtivo; o mais interessante é poder, eventualmente, expandir determinada aula, que tenham surgido algumas situações não previstas. Eu sou muito afetado pela turma. Às vezes acho que dei uma ótima aula, mas tem dias que você prepara a aula, mas a coisa não pega. Tem dias que você não está bem mesmo, não está muito inspirado. Essa obrigação de estar ali naquele horário, às vezes complica. Tem dias que é difícil ficar ali falando duas

horas. Mas também não sou muito irregular, tenho uma certa regularidade, no geral tem funcionado.

FA – Como você avalia o desempenho de alunos na sua disciplina? É importante a avaliação?

ROGÉRIO – É importante a avaliação, até por respeito àqueles que realmente fazem, senão o papel da gente em sala de aula fica comprometido. Estamos ali pra exigir do aluno os trabalhos e discutir com eles os resultados. Passei a ter menos reclamações de notas quando passei a avaliar com mais rigor; as notas até diminuíram, mas ficaram mais claros para o aluno os critérios. Temos que avaliar, mas é uma coisa muito difícil. Eu costumo dar a nota comparativa: pego os trabalhos e vejo qual realmente está melhor de acordo com o que foi pedido e discutido, e vai dali pra baixo. Mas a avaliação é um momento chato, eu me sinto desconfortável.

SOBRE OS ARTISTAS

Attilio Colnago Filho nasceu em Colatina (ES), em 1955. É desenhista, pintor, restaurador, especialista em fabricação de tintas e materiais pictóricos. Graduado em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), em 1977, fez especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 1990, e, em 2011, concluiu mestrado em Artes pela Ufes. Criou o Núcleo de Restauração da Ufes. Foi vice-diretor do Centro de Artes e, em 2003-2004, dirigiu a Galeria de Arte e Pesquisa, realizando importantes exposições e intercâmbios culturais nesse espaço. Expõe com frequência seu trabalho de pintura e desenho em galerias e espaços culturais de Vitória (ES). Já realizou diversas exposições, individuais e coletivas, em várias cidades do Brasil.

Hilal Sami Hilal nasceu em Vitória (ES), em 1952. Graduiu-se em Artes Plásticas pela Ufes, em 1976. Fez diversos outros cursos de arte, entre eles: Gravura em Metal e Litografia, no Festival de Inverno da UFMG, em 1973 e 1974; Papel Artesanal, no Japão, em 1981 e 1988; Cerâmica (Raku), no Festival de Verão da Ufes, Nova Almeida (ES), em 1993. Desenvolve intenso trabalho de criação artística. Tem participado de feiras de arte no Brasil e no exterior, e realizado exposições individuais e coletivas na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina. Sua obra integra importantes coleções brasileiras, museus e instituições públicas. Lecionou artes por mais de quinze anos, mas deixou o cargo de professor para dedicar-se exclusivamente ao seu trabalho plástico.

José Carlos Vilar de Araújo nasceu em Vila Velha (ES), em 1950. É graduado em Artes (Escultura) pelo Centro de Artes da Ufes, especialista em rochas ornamentais. Escultor, professor de escultura da Ufes desde 1976, foi vice-diretor e diretor do Centro de Artes da Ufes. Foi criador e coordenador do Festival de Verão Arte Contemporânea, de 1989 a 1999. Realizou exposições individuais e coletivas em diversas cidades do Brasil. Tem obras em praças e outros lugares públicos em Vitória (ES) e outras cidades do Espírito Santo. Aposentou-se como professor em 2010. Tem se dedicado ao trabalho de escultura e ao esporte.

Joyce Maria Silveira Brandão nasceu em Belo Horizonte (MG). É graduada em Artes Plásticas pela Escola Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e licenciada em Educação Artística pela Faculdade de Educação da mesma universidade. É mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Reside em Vitória desde 1978, exercendo atividades como pesquisadora e docente do Centro de Artes da Ufes. Desenvolve sua produção artística na área de desenho, pintura e gravura. Realizou várias exposições individuais e coletivas, nacionais e internacionais. Possui obras em acervos públicos e particulares nas cidades brasileiras de Vitória, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Fortaleza, Recife, Florianópolis, e também em Bonn, na Alemanha, e em Dallas, Washington e West Virginia, nos Estados Unidos.

Lincoln Guimarães Dias nasceu em Vitória (ES), em 1962. É graduado em Artes pela Ufes. Realizou estudo de mestrado em Comunicação e Semiótica na PUC/SP, em 1997, e concluiu seu doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, em 2005. Artista plástico, desenhista e pintor, professor de pintura da Ufes, tem se dedicado à produção de textos reflexivos sobre arte e ensino da arte contemporânea do ponto de vista da semiótica. Publicou diversos trabalhos em seminários e congressos nacionais, e o livro *Pintura I* (Núcleo de Educação Aberta e a Distância – Ufes, 2010). Apresentou suas pinturas na Itaú Galeria/Vitória (ES), em exposições indivi-

duais nos anos de 1989, 1990 e 1994. Em 2000, apresentou fotomontagens em exposição individual na Galeria de Arte e Pesquisa da Ufes. Tem participado de exposições em galerias e espaços culturais de Vitória.

Maria Regina Rodrigues nasceu em Uberlândia (MG). Graduiu-se em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia, em 1998. Realizou estudos de mestrado em Comunicação e Semiótica na PUC/SP e em 2004 concluiu seus estudos de doutorado em Comunicação e Semiótica pela mesma universidade. É professora de cerâmica na Ufes. Realizou diversas exposições no Brasil e no exterior, entre elas: Utopias Contemporâneas – Palácio das Artes de Belo Horizonte (MG), em 1992; Cerâmica – Galeria de Arte Homero Massena, Vitória (ES), em 1997; Objetos – Galeria de Arte Casa de Ideias, Uberlândia (MG), em 1992; Conectividades – Galeria da FBAUL, Lisboa, Portugal, em 2013. Em 2008, recebeu o 1º Prêmio no 28º Concurso Internacional de Cerâmica de L'Alcora, Espanha.

Mauro Lúcio Starling nasceu em Alegre (ES), em 1948. É desenhista, pintor e professor de artes. Formado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFMG. Estudou Psicologia na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/MG). Especializou-se em trabalhar com a cor, procurando com ela exprimir seu pensamento artístico em compo-

sições que vão da figuração à abstração de extração geométrica. Realizou diversas exposições em Vitória, Rio de Janeiro e São Paulo e também participou de coletivas na Alemanha, Holanda, Suíça e França. Professor do Departamento de Artes Visuais da Ufes. Aposentou-se em 2006.

Orlando da Rosa Farya nasceu em Vitória (ES), em 1957. É graduado em Artes Plásticas pela Ufes. Tem especialização em Políticas Públicas pela mesma universidade; especialização em Conservação de Bens Culturais Móveis, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, pela PUC/RJ; e mestrado em História Social da Cultura, pela PUC/RJ. Frequentou oficinas de arte nos festivais de verão da Ufes, em Nova Almeida (ES), e nos festivais da UFMG, até começar a lecionar na Ufes em 1999. Desenhista, pintor, fotógrafo e *videomaker*, tem realizado exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior e também participado de festivais nacionais e internacionais de vídeo.

Rogério José Câmara nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1963. Graduiu-se em Comunicação Visual pela PUC/RJ, em 1990. Tornou-se mestre em Comunicação pela UFRJ, em 1999, e doutor em Comunicação também pela UFRJ, em 2004. Foi professor do Departamento de Artes da Ufes de 2002 a 2008, quando se mudou para Brasília. Atualmente, é professor adjunto da Universidade de Brasília (UnB), vincu-

lado ao Departamento de Design. Participa como docente do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Programa de Pós-Graduação em Design, da UnB. Realiza pesquisas sobre as relações entre escrita e cidade, com ênfase na poesia visual e tecnologias de escrita. É organizador dos sites “Enciclopédia Visual: a obra de Wladimir Dias-Pino”, de 2011, e “Poema Processo”, de 2010. Autor dos livros *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*, de 2000, e *Tipográficos*, de 1997. Tem diversos artigos publicados em capítulos de livros e revistas voltados à poesia visual e à escritura urbana. É avaliador das revistas *Estudos em Design* e *Redes.com*.

Este impresso foi composto utilizando-se a família tipográfica Adobe Caslon. Sua capa foi impressa em papel Supremo 300 g/m² e seu miolo em papel Alta Alvura 75g/m², medindo 14,5 x 21 cm, com uma tiragem de 300 exemplares.

Impresso pela Coordenação de Serviços Gráficos da Ufes.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada a fonte e que não seja para qualquer fim comercial.



COORDENAÇÃO DE
SERVIÇOS GRÁFICOS

 **EDUFES**