

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO E LINGUAGEM**

ROSANA PASTE

ARTISTA-PROFESSOR: CARTOGRAFIA E PROCESSO

Vitória
2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO E LINGUAGEM**

ROSANA PASTE

ARTISTA-PROFESSOR: CARTOGRAFIA E PROCESSO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para a obtenção do título de Doutor em Educação na Linha de Pesquisa Educação e Linguagens
Orientador: Prof. Dr. Cesar Pereira Cola

Vitória
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Paste, Rosana, 1967-
P291a Artista-professor : cartografia e processo / Rosana Paste. – 2017.
167 f. : il.

Orientador: Cesar Cola.
Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Educação.

1. Cartografia. 2. Arte. 3. Arte e educação. 4. Artistas como
professores. 5. Criação (Literária, artística, etc.). I. Cola, César
Pereira, 1956- . II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de
Educação. III. Título.

CDU: 37

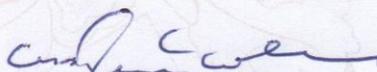
ROSANA LUCIA PASTE

ARTISTA-PROFESSOR: CARTOGRAFIA E PROCESSO

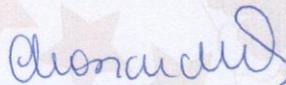
Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Educação.

Aprovada em 06 de março de 2017.

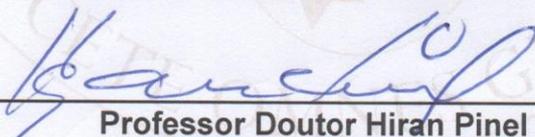
COMISSÃO EXAMINADORA



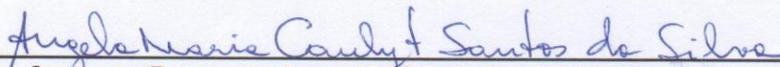
Professor Doutor César Pereira Cola
Universidade Federal do Espírito Santo



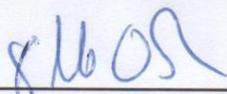
Professora Doutora Cleonara Maria Schwartz
Universidade Federal do Espírito Santo



Professor Doutor Hiran Pinel
Universidade Federal do Espírito Santo



Professora Doutora Angela Maria Culyt Santos da Silva
Escola Superior de Ciências da Santa Casa de Misericórdia de Vitória



Professor Doutor Pablo Ornelas Rosa
Universidade Vila Velha

[...] Um Cemitério é o anonimato, pois se uma sepultura faz sentido para nós, é somente porque nele está enterrado um pedaço de nossa afetividade, mas, para os mortos, o vizinho é ele mesmo. É o mesmo problema da poética que está em nós e é transferida para um determinado objeto, pessoa ou para uma visão pessoal do mundo. Urge despertar esta poética no leitor e que ele se aperceba que está nele e não no outro o significado do mundo. É levá-lo a debruçar-se sobre o "vazio-pleno" na sua potencialidade do seu estar-sendo
[...] Lygia Clarck (1997,p.158)

"Abra sua cabeça, seu cérebro não vai cair" - grafite em muro no Bairro Enseada do Suá, Vitória-ES

RESUMO

Trata-se de investigar as contaminações, os agenciamentos, os planos comuns do artista que é professor, descrever a existência de linhas que unem essas profissões, como se relacionam e se completam. Escolhemos por cartografar experiências que desvelam o processo de criação dos pesquisados. A prática cartográfica é avessa a unificações e promove sua abertura a variações, a multiplicidades, a desvios e a indeterminações. O acesso à produção nos possibilitou o acompanhamento dos percursos criativos com seus rastros e pistas em forma de croquis, anotações, devaneios, na perspectiva de aproximar o que é singular no processo de criação de cada artista-professor. Utilizamos princípios filosóficos de territorialidade, rizoma, conexão heterogênea e multiplicidade de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A escolha pela filosofia na pesquisa é por permitir que os fatos sejam analisados em si, sendo imanências que surgem e se sobrepõem, diferente da história, que para nós os limitam e os condicionam a uma única verdade. Os artistas-professores pesquisados foram Lygia Clarck, Rosana Paste e José Carlos Vilar.

Palavras-chave: Cartografia, Arte, Arte e Educação, Artistas - professores, Criação (Literária, artística, etc.)

ABSTRACT

It is about investigating the contaminations, assemblies, ordinary plans of the artist who is a teacher, describing the existence of lines joining these professions, how they relate and complement each other. We chose to chart experiences that reveal the creating process of those researched. The cartographic practice is averse to unifications and promotes its openness to variations, multiplicities, deviations and indeterminations. Access to production enabled us to follow the creative paths with their tracks and clues in the form of sketches, notes, daydreams, with the perspective of approaching what is unique in the process of creation of each artist-teacher. We use philosophical principles of territoriality, rhizome, heterogenesis connection and multiplicity of Gilles Deleuze and Felix Guattari. The choice for philosophy in research is to allow the facts to be analyzed in their own, being immanences that arise and overlap, differently from history, which limits and conditions them to a single truth. The artists-teachers researched were Lygia Clark, Rosana Paste and José Carlos Vilar.

Keywords: Cartography, Art, Art and Education, Artist - teachers, Creation (Literary, artistic, so...)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Rosana Paste - Estudo de Cartografia.....	15
Figura 2 - Louise Bourgeois -PreciousLiquids 1992.....	27
Figura 3 - Lygia Clarck - Mão Lygia Clarck, 1997	37
Figura 4 - Edmundo Lins e seus netos - sem data	43
Figura 5 - Jair e Ruth Lins - sem data	46
Figura 6 - Lygia Clark - Retrato de Regina, 1949	49
Figura 7 - Lygia Clark - Da série Pontes, 1951	50
Figura 8 - Lygia Clark - Escada, 1951	52
Figura 9 - Ligia Clark - Descoberta da linha orgânica, 1954	53
Figura 10 - Ligia Clark - Plano em superfície modular série B n. 3, 1958 .	53
Figura 11 - Ligia Clark - Contra relevo, 1959.....	55
Figura 12 - Ligia Clark - Casulo, 1959.....	55
Figura 13 - Ligia Clark –Invertebrado, 1960	56
Figura 14 - Ligia Clark - Caminhando, 1963.....	57
Figura 15 - Lygia Clark -Trepante, 1963.....	59
Figura 16 - Lygia Clark - Obra Mole, 1964	60
Figura 17 - Ligia Clark - Pedra e ar, 1966	62
Figura 18 - Lygia Clark -O eu e o tu, 1967	63
Figura 19 - Lygia Clarck -Baba antropofágica, 1973.....	66
Figura 20 - Lygia Clark - Viagem, 1973.....	70
Figura 21 - Lygia Clark -Cabeça coletiva, 1975.....	72
Figura 22 - Lygia Clark -Estruturação do self, 1977 a 1983.....	75
Figura 23 - Rosana Paste- Convite exposição, 2004.....	76
Figura 24 - Rosana Paste - Série geografia genética, 2014	81
Figura 25 - Rosana Paste - Série geografia genética, 2014	82
Figura 26 - Rosana Paste - Série geografia genética, 2014	82
Figura 27 - Rosana Paste - O que pode um corpo, 2013	84
Figura 28 - Rosana Paste - A ilha, 1994.....	87
Figura 29 - Rosana Paste – Calcinha de bolinha, 1989.....	91
Figura 30 - Rosana Paste - Calcinha para noite de núpcias, 1954/2011 ...	91

Figura 31 - Rosana Paste - O corpo, 1998.....	95
Figura 32 - Rosana Paste - Sem título, 2002.....	98
Figura 33 - Rosana Paste - Dorso Rosana, 2004.....	100
Figura 34 - Rosana Paste – Múltiplos, 2004.....	101
Figura 35 - Rosana Paste – Múltiplos, 2005/2006.....	104
Figura 36 - Performance Lobo Pasolini, 2014	109
Figura 37 - José Carlos Vilar, 2016	110
Figura 38 - José C. Vilar - Vista Ateliê, 2016	111
Figura 39 - José C. Vilar e Rosana Paste, 2016	114
Figura 40 - José C. Vilar - Esculturas em Gesso, 2006	116
Figura 41 - José C. Vilar - Sem título , 2005	118
Figura 42 - José C. Vilar - Painel de Ferramentas, 2016	120
Figura 43 - José C. Vilar - Batéia, 2003.....	123
Figura 44 - José C. Vilar - Múltiplos, 2016	125
Figura 45 - José C. Vilar - Colméia, 2016	127
Figura 46 - José C. Vilar - Detalhe Ateliê, 2016	133
Figura 47 - José C. Vilar - Sem título, 2001	135
Figura 48 - José C, Vilar - Ícaro, 1975	137
Figura 49 - José C. Vilar - Sem título, 1982	139
Figura 50 - José C. Vilar - Sem título, 1996	143
Figura 51 - José C. Vilar - Estudos	144
Figura 52 - José C. Vilar - Estudo, 2005	146
Figura 53 - José C. Vilar – Colméia, 2016, assinatura de Vilar	148
Figura 54 - José C. Vilar - Cunhas de madeira	159

SUMARIO

1 - INTRODUÇÃO	10
2 - ODÒS – CAMINHOS	16
2.1 CARTOGRAFIA E PROCESSO DE CRIAÇÃO	17
2.2 ARTE: UM AGREGADO SENSÍVEL.....	29
3 - ARTISTA DE CORPO PRESENTE	38
3.1 1920 a 1949	40
3.2 1950 a 1972	48
3.3 OUTUBRO DE 1972 A JULHO DE 1976	64
4 – EUMUSEU ROSANA PASTE	77
5 - ARTISTA - PROFESSOR/ JOSÉ CARLOS VILAR DE ARAUJO	111
5.1 SER ARTISTA, SER PROFESSOR.....	149
5.2 ARTISTAGEM, TÉCNICA E FERRAMENTAL É ATEMPORAL	152
5.3 ARTE COMO FUNDAMENTO DA VIDA, VIDA COMO FUNDAMENTO DA ARTE.....	155
6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
7 - REFERÊNCIAS	163
8 - BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	166

1 INTRODUÇÃO

Há cerca de vinte e oito anos, iniciei minha produção artística profissionalmente com atuação e exposições no campo das artes plásticas. Há exatos vinte e quatro anos, iniciei a trajetória como professora de escultura no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Durante esse tempo passado e presente, atuo na direção do diálogo como artista e como professora. Em todos esses anos, muitas reflexões sobre minhas convicções sobre o ensino das artes e a atuação como artista me levaram a indagações pelas contradições existentes advindas da prática e de estudos teóricos nessas áreas. O artista é historicamente um trabalhador solitário que busca em sua criação uma explicação para sua existência. O professor é historicamente um trabalhador que exerce sua função no coletivo, que deseja ensinar ao outro como deve proceder para despertar sua potência de criação. A princípio, tais profissões não seriam contraditórias, afinal, partimos do pressuposto que tratamos de aflorar a sensibilidade para a prática da criação, sendo artista ou sendo professor.

Porém, durante esses anos de professora e artista nos cursos de Artes Plásticas e Artes Visuais algo sempre me incomodou. Percebo que a prática dos professores de artes em sala de aula é diferente de quando está em seu ateliê. Na sala de aula, é o ensinador de conteúdos artísticos e, em seu ateliê, é o criador de seu objeto de arte. O que nos levou a essa investigação foi tentar compreender de que modo esse ser que é uno, atua quando está na função de artista e quando está na função de professor, ou melhor, perceber o quanto o artista que trabalha em seu ateliê ativando seu campo de forças para a produção de seu trabalho, num ambiente solitário e singular, se deixa contaminar por esse processo ao encarnar a função de professor numa sala de aula.

A complexidade que envolve a prática numa sala de aula e o que é entendido como arte na concretude do pensamento é grande, pois trabalhamos com subjetividades, singularidades, heterogeneidades e multiplicidades. O professor, na maioria das vezes, esbarra num currículo que nem sempre é

favorável a criar um ambiente de produção e criação, visto que é necessário o cumprimento de carga horária, de disciplinas obrigatórias que nem sempre interessam ao aluno, de obrigações extracurriculares como a administração, dentre outros, o que leva grande parte dos professores a neutralizar sua aula como espaço de desenvolvimento da poética e a torna mera produção de conhecimentos livrescos. Esse professor que também é artista tem em sua prática de ateliê a busca permanente por estratégias que ativem seu campo de forças para a produção de seu trabalho, ou seja, criar condições ideais para que seu processo de criação seja um fluxo constante.

Ao tomar conhecimento do texto "Amo os Artistas etc"... do artista-professor-escritor de arte Ricardo Basbaum (2010, p 1-3), percebemos que nossas indagações tinham sentido. O autor defende a pluralidade que o artista estabelece socialmente, aponta como vantagem a função híbrida, considerando que a contaminação da outra função que não a do artista no artista é benéfica no sentido de criar relações, problemas e soluções para suas tomadas de decisão. A partir de então, encontramos sentido em investigar o artista e o professor, o que já era nossa intenção, pois convivo nesse ambiente como escrito anteriormente, nomeando, a partir de então, artista-professor e professor-artista. Ao longo da tese, utilizo as duas maneiras de escrita, privilegiando por vezes a função do artista e por vezes a função do professor, entendendo que o indivíduo que é uno, ao exercer essas funções encarna em primeiro plano uma ou outra função.

Para trilhar esse **CAMINHO** e constituir uma investigação, a partir de práticas e teorias realizadas por artistas-professores, escolhemos por cartografar experiências que desvelam o processo de criação dos pesquisados. Utilizamos também os princípios filosóficos de territorialidade, rizoma, conexão, heterogeneidade e multiplicidade de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A cartografia nos permite inscrever, num plano de forças onde pesquisador e pesquisado estão mergulhados na experiência, no propósito de construir pistas como indicações para a efetiva validação da investigação, como procedimento não para ser aplicado, mas para ser experimentado. A prática cartográfica é avessa a unificações e promove sua abertura a variações, a multiplicidades, a

desvios e a indeterminações, pois o cartógrafo não varia de método, mas faz o método variar.

"Um gesto inacabado não finda. Um gesto gesta." (SALLES, 2011, p. 19). Gesta outro gesto, que gesta mais um gesto e assim segue no finito ilimitado de sua prática de artista-professor em seu ateliê ou em sua sala de aula. O acesso à produção nos possibilitou o acompanhamento dos percursos criativos com seus rastros e pistas em forma de croquis, anotações, devaneios... na perspectiva de aproximar o que é singular no processo de criação de cada artista-professor. A crítica genética com sua sistematização nos possibilitou adentrar no universo de cada pesquisado, enfatizando seu ato criador e as dobras que são proporcionadas por ele num tempo que não é linear, mas de produção permanente. A ênfase na investigação foi chegar o mais próximo do processual, desnudar a arqueologia da criação retirando materiais e memórias das gavetas, reativando a vida ali guardada.

Com Deleuze e Guattari, apreendemos que a percepção da arte é regada de significações e pormenores e nada substitui a experiência perceptiva e direta que cada usufruidor possa ter com ela. Com isso, percebemos a importância da singularidade do pensamento quando colocado em seu estado de imersão com ele mesmo, ou seja, deixar que os problemas do pensamento aflorem, expandam e transbordem para que outros planos sejam visíveis, aqueles onde o visível seja uma extensão do pensamento. Assim, se vemos nosso pensamento, nos enxergamos, somos videntes e visíveis. Visível por nos colocarmos inteiros na produção do trabalho artístico e vidente por poder olhar a si e reconhecer o que está vendo. A escolha pela filosofia na pesquisa é por permitir que o fato seja analisado em si sendo imanências que surgem e se sobrepõem diferente da história, que para nós limita e o condiciona a uma única verdade. A filosofia na arte amplia, devaneia, cria planos de imanência no devir de cada existência. "A questão é *produzir inconsciente* e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 38).

O que segue no corpo dessa pesquisa são cartografias afetivas, com base em conceitos filosóficos de processos de criação. **ARTISTA DE CORPO**

PRESENTE é uma imersão na vida de Lygia Clark com ênfase em sua infância, juventude, sua vida cotidiana em Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Paris e as obras produzidas no período que foi artista-professora na Faculté dArts Plastiques St, Charles na Sorbone em Paris. O legado que Clarck deixou para a humanidade com sua produção artística é inegavelmente uma das mais significantes da produção Brasileira, sendo motivo de pesquisa desde sua existência e com maior ênfase a partir dos anos noventa até a atualidade. Mas o que queríamos investigar foi sua atuação como artista-professora, em como seus territórios foram desterritorializados e reterritorializados a partir de suas memórias e vivências com seus alunos. Outro fator que destacamos foi como ela criou um sistema rizomático em suas aulas com seus alunos, as quais afetuosamente chamava de “vivências”. Para ela, arte e vida estavam entrelaçadas e a resignificação dos fatos foi matéria-prima permanente para suas proposições artísticas.

Partindo do pressuposto que todos nós somos um museu de nossa própria existência, visto que não temos controle do DNA que carregamos, pois nossa carga genética pode advir de parentes que tenham mais de quinhentos anos, além de objetos materiais e imateriais que temos, **eumuseu rosana paste** é um recorte da produção da pesquisadora. Relatamos experiências de processos de criação e de produção de objetos de arte, e essas experiências compartilhadas com os alunos em sala de aula. Como artista-professora potencializamos o lugar do fazer e a teorização sobre esse fazer, sem ordem definida, pois nosso foco de pesquisa é a fala, escrita, anotações, croquis, pistas e rastros de artistas. A articulação da produção e da teorização na arte não precisa ter modelos engessados, tendo como parâmetro críticos e historiadores somente. Se trabalhamos com a subjetividade para aflorar a singularidade, que seja também para a escrita. São experiências vividas onde arte e vida estão em constante fluxo potencializando uma e outra com seus atravessamentos necessários para produção.

A convivência com o **ARTISTA-PROFESSOR José Carlos Vilar de Araújo** é regada por afetos, confiança, aprendizados, admiração e compartilhamento de nossa trajetória. Criar uma cartografia dentre tantas possíveis, era necessário para consolidar o tema dessa tese. Um professor-artista presente em nossa

vida de aluna-artista-professora. Tornar pública sua dedicação sem limites ao que é seu projeto de vida, em vida, com sua fala, seu fazer, suas experiências, sua potência de agir é um legado para nós que atuamos no ensino/aprendizagem e para aqueles que se interessarem por esse tema. Nas entrevistas, agimos na perspectiva de que seu mundo subjetivo viesse à tona, interferimos, o mínimo possível, para que a prática de sua liberdade fosse efetivada, uma vez que [...] "a sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto" [...] e a sensação não é colorida, ela é colorante, como diz Cezane (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 197). Vemos em Vilar um artista que se alimenta de sua vida para sua produção. Um professor que incorpora sua produção de arte e sua vida privada que compartilha com seus alunos. Todo esse movimento foi gerado e levado às últimas consequências por sua necessidade de se expressar e produzir suas obras de arte. Agradecemos pela forma carinhosa com que nos recebeu e nos proporcionou chegar aqui. "Não tem nada forçado nessa relação, tem muito prazer. Agora quando olho no meu entorno e vejo o quanto já produzi penso: se eu morrer amanhã, acho que dei conta do recado... (muitos risos)" (VILAR, 2015).

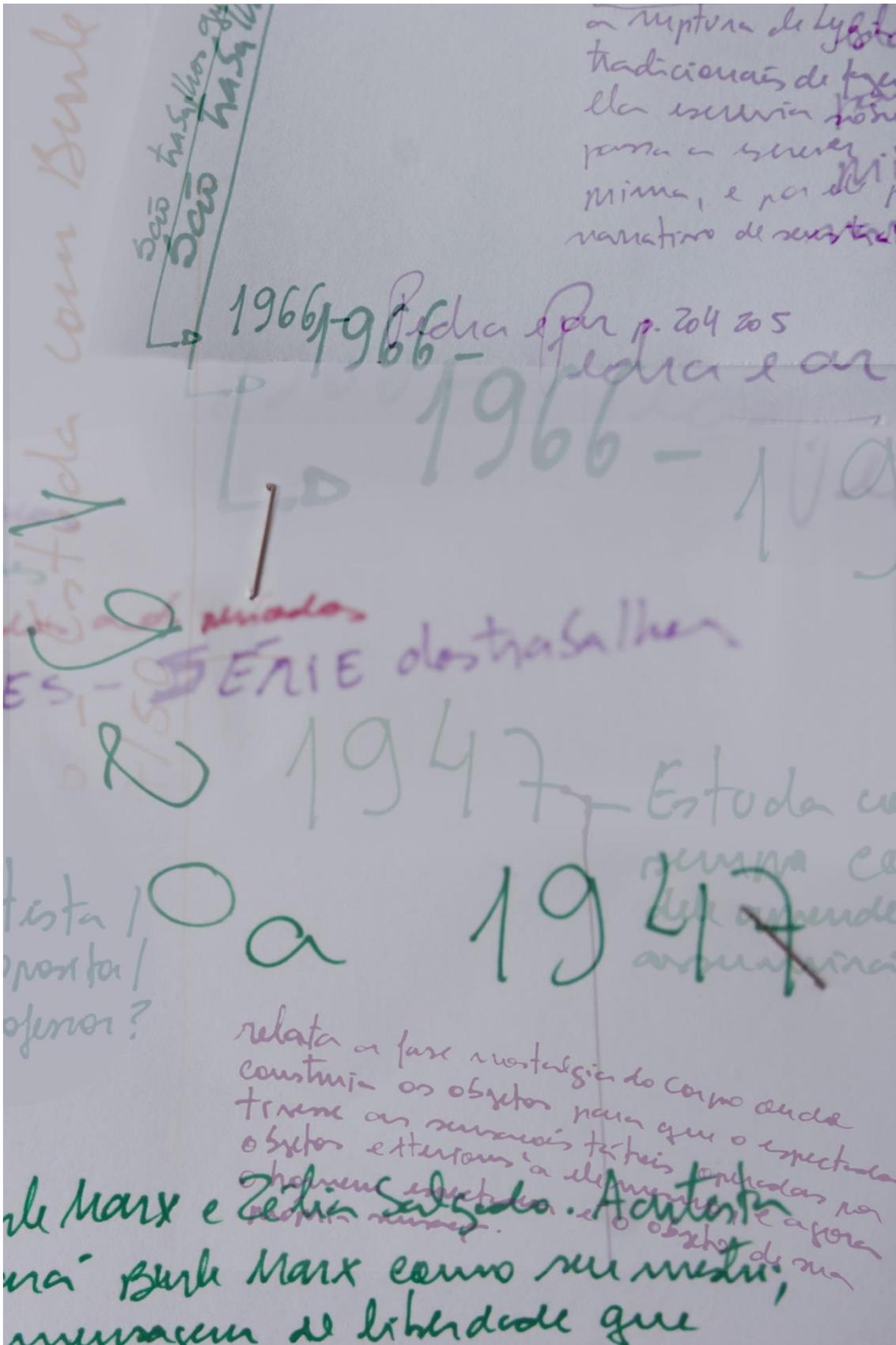


Figura 1 - Estudo de cartografia, 2015
 Fonte - Foto Jocimar Nalesso

2 ODÒS – CAMINHO

Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.190).

Questões que lidamos: Descrever as contaminações e os agenciamentos do artista que também é professor. A existência de uma linha que une essas profissões que se relacionam e se completam. Ou ainda a possibilidade de ser professor e criar planos comuns com o ser artista. Essas são investigações que desenvolvemos nesta pesquisa, com a qual estamos diretamente envolvidas. Como artista desde 1987 e professora desde 1994 no Centro de Artes da UFES, convivo nesse ambiente e nos interessa perceber num campo ampliado, se o artista-professor utiliza de técnicas e métodos como estratégia poética na aplicação dos conteúdos, abrindo outros caminhos para o curioso, o singular ou se o ensino das artes segue padrões rígidos e conteudistas tendo como estratégia repassar conhecimentos livrescos consolidados, repetidos há anos na formação do aluno de artes visuais e artes plásticas do ensino superior.

Ao mergulhar nas questões propostas acima, não temos uma defesa em relação a um processo ou outro. O que nos interessa é perceber o quanto o artista que trabalha em seu ateliê, ativando seu campo de forças para produção de seu trabalho, num ambiente solitário e singular, se deixa contaminar por esse processo ao encarnar a função de professor numa sala de aula. Esclarecemos, mais uma vez, que todo o movimento gerado na produção dessa investigação é voltado para o ensino superior dos Cursos de Artes Plástica e Visual, ambiente que nos é familiar e de interesse para desenvolvimento da pesquisa. Não podemos afirmar que o artista-professor, ao utilizar um método com estratégias poéticas, trabalha o subjetivo e, ao repassar conteúdos técnicos seculares, trabalha com objetividade, uma vez que tanto uma como a outra estratégia fazem parte de suas funções. O que nos interessa é perceber como essa articulação se processa no atravessamento de suas profissões, sendo esse o tema dessa tese.

Na direção da discussão da atuação do artista-professor, Ricardo Basbaum (2010, p. 1-3) no texto *Amo os Artistas etc* chama a atenção e propõe uma discussão acerca da distinção do vocabulário. O autor afirma que:

Quando um curador é curador em tempo integral, nós o chamaremos de curador-curador; quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel como curador, escreveremos 'curador-etc' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias, tais como curador-escritor, curador-diretor, curador-artista, curador-produtor, curador-agenciador, curador-engenheiro, curador-doutor, etc);

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de 'artista-artista'; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos 'artista-etc' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc).

Basbaum (2010) estabelece uma tomada de posição frente à pluralidade de papéis sociais que o artista exerce na sociedade, defende a função híbrida como uma vantagem que deve ser levada em consideração e propõe a contaminação da outra função que não a de ser artista, no artista. Neste texto, o autor descreve as vantagens e desvantagens na atuação do indivíduo quando exerce uma função com deslocamentos defendendo por exemplo, que uma curadoria feita por um curador-artista pode criar relações, problemas e soluções que não seriam pertinentes ou possíveis numa curadoria feita por um curador-curador. Essa condição nos leva a pensar sobre o próprio fazer artístico e o papel do artista-professor nas suas funções. Como consequência desse processo está o ensino da arte, ou melhor, como o aluno que será no futuro um artista e um professor, ou talvez, como teoriza Basbaum (2010), um artista-professor recebe e assimila os conteúdos. Mas não abordaremos em profundidade essa questão, pois ela apenas perpassa a pesquisa.

2.1 CARTOGRAFIA E PROCESSO DE CRIAÇÃO

Acreditamos ser a metodologia cartográfica a mais adequada para o trabalho investigativo, considerando o tema "Artista-professor: Cartografia e Processo". Afetividade, confiança, processo e plano comum, fazem parte da cartografia e são dispositivos que ao serem disparados potencializam os encontros estabelecidos. Os encontros aqui citados não são somente presenciais, mas encontros com artistas e professores que fizeram e fazem parte da vida e da produção artística da pesquisadora, por estar inserida no processo da pesquisa. Por tratarmos de questões artísticas e vivendo o contemporâneo, temos a dimensão que, para a maioria dos envolvidos neste encontro, arte e

vida não se separam. Os territórios habitados pelo artista se completam, hibridizam, conjugam, desterritorializam e reterritorializam com suas questões sobre vida e arte, contaminando o artista no professor e o professor no artista, como veremos no decorrer das investigações.

Para o desenvolvimento, colhemos dados com o artista-professor, José Carlos Vilar de Araújo, que atuou no extinto Departamento de Formação Artística, atualmente o Departamento de Artes Visuais, no período de 1975 a 2011. Esse departamento é parte do Centro de Artes da UFES, e a maioria dos professores que ali atuam tem produção artística reconhecida. Pesquisamos também outra artista-professora que é referência cotidiana no fazer artístico e na vida acadêmica, Lygia Clarck. Na relação rizomática que defendemos nesta pesquisa, ao entrevistar ou pesquisar um artista-professor, estabelecemos conexões e contaminações com vários sujeitos que atuaram e atuam em sua época. As dobras que se seguem na memória e no biográfico desse artista-professor, faz com que o tempo não seja linear, mas sim um plano de imanência onde cotidianos se apresentam juntos e ao mesmo tempo. Buscamos um plano de experiência compartilhada onde as singularidades dos encontros, que se fazem presente no plano comum, potencializem a multiplicação das possibilidades de conexão. Assim, podemos transversalizar os dados na busca de alcançar pistas entre o “ser artista”, e o “ser professor”. “Colheita de dados” aqui segue as premissas dos autores Passos e Kastrup (2014, p. 210);

Preferimos, então, o termo “colheita de dados” para afirmar o caráter mais de produção do que de representação do mundo conhecido. A pesquisa colhe dados porque não só descreve, mas sobretudo acompanha processos de produção da realidade investigada. [...] Entre pesquisador e participante a relação não é de transmissão de informação, mas de acesso à experiência singular do entrevistado que se atualiza na situação da entrevista. [...] O entrevistador colhe e acolhe a experiência.

Como dispositivo de produção de dados nos encontros com o pesquisado, utilizamos como instrumento de colheita a observação participante e entrevistas, e, os meios de registros são gravações de áudio e vídeo que são utilizados como diário de campo, transcrição, fotografias e troca de e-mails. Unidos com esses instrumentos procederemos à análise de dados, fazendo com que o pesquisado, seja o protagonista da pesquisa. Para a artista-

professora que não utilizamos a entrevista, a pesquisa será bibliográfica, e buscará, da mesma forma, uma colheita de dados que promova articulações sobre o tema pesquisado. Para Passos e Kastrup (2014, p. 212)

É preciso incluir o “objeto” no procedimento de análise dos dados, recuando, assim o seu anonimato. Analisar torna-se, portanto, um trabalho participativo que inclui o que inicialmente não estava no horizonte inicial da pesquisa. O “objeto” torna-se protagonista na medida em que indica o que deve ser considerado como categorias de análise e núcleos argumentais que selecionam e organizam os dados da pesquisa.

De acordo com os autores citados, trabalhamos preferencialmente com a fala, escrita e entrevistas dos pesquisados, utilizando também as referências de críticos, curadores e historiadores. A maioria dos escritores de arte aborda o trabalho do artista como juízes, estetas ou didatas, sendo que na cadeia de produção o artista está na base como o produtor e, no topo, os escritores de arte como responsáveis por organizar a discussão sobre o sentido dos trabalhos. Para muitos artistas essa posição é confortável, pois são mencionados em páginas de livros e revistas importantes no circuito. Acreditamos que a fala e a escrita do artista desempenham um importante papel na expansão dos sentidos de sua produção. Buscamos, então, essa relação entre o texto e seus trabalhos artísticos, acreditando ser o caminho mais eficiente para explorar as incertezas, o processual, as cartografias do artista.

Assim, utilizando a cartografia como base para investigação na dimensão processual na realidade do artista-professor, seguimos premissas de autores que discutem o plano comum e ao mesmo tempo heterogêneo na produção de conhecimentos, o coletivo de forças como plano de experiência entendendo o método “não para ser aplicado, mas para ser experimentado” (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2014), os afetos... “afetos só ganham espessura de real quando se efetua” (ROLNIK, 2014, p.12), e confiança na experiência: “o aumento na potência de agir” (SADE; FERRAZ; ROCHA, 2014, p.67). Por se tratar de um estudo cartográfico e processual, e os objetos de análise serem artistas plásticos, abordaremos o estudo da estética com base na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, uma vez que tais autores privilegiam em suas investigações o processo e o produto dos artistas.

O comum e o heterogêneo, segundo Kastrup e Passos (2014, p.17), é o atravessamento de territórios do pesquisador como um agenciador em seu campo de interlocução social, cultural, político, observando e interferindo no plano de seu objeto e sua diversidade de articulações. Segundo os autores,

Tal plano é dito comum não por ser homogêneo ou por reunir atores [...] que manteriam entre si relações de identidade, mas porque opera comunicação entre singularidades heterogêneas, num plano que é pré-individual e coletivo.

O que investigamos como comunicação e expressão, é a produção de arte e a contaminação no artista-professor, e vice-versa. Ou seja, como ressignifica seu processo singular na criação do objeto de arte enquanto artista, uma vez que, quando produz sua arte está inserido em um mundo à parte, muitas vezes com várias denominações pessoais, como onírico, expressivo, autobiográfico, e é afetado num plano coletivo, heterogêneo e comum como professor, uma vez que está inserido num coletivo de forças para transmissão de conteúdos necessários numa sala de aula. “[...] é no entre, presente nas margens dos planos de expressão e de conteúdo, que o contato e intervenção mútua se efetivam” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.18). Como os afetos se efetuem no artista-professor e vice-versa?

Nessa perspectiva, o pesquisador cartógrafo deve atuar na direção de colheita de dados, promovendo sua abertura a variações, a multiplicidades, a desvios e a indeterminações. O procedimento de colheita de dados no caso de entrevistas é, muitas vezes, ouvido pelo entrevistado como um interrogatório, e o mais comum na resposta é a tentativa de acertar, expressando comentários, opiniões e julgamentos sobre a ação. O cartógrafo, nesses casos, deve manejar a entrevista para que o entrevistado não a reduza a palavras de ordem, ou a uma unificação da experiência, visto que toda experiência traz em seu interior camadas processuais muitas vezes indescritíveis, mas possíveis no plano da sensação. Provocar no processo da pesquisa redução ou eliminação de variações, é contribuir para a não amplitude da experiência, o que pode resultar numa colheita de dados hermética, sem potência e significância para ambos. É importante perceber as nuances ocorridas no que está externo a uma entrevista, o jeito de olhar, os movimentos do corpo, pois gestos simples podem ser sinais que devem ser percebidos e manejados pelo pesquisador,

assegurando a plena circularidade das forças entre os dois planos da linguagem... “o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se assim, parte de nós mesmos” (ROLNIK, 2014, p.12).

Nesse sentido, a metodologia cartográfica funciona como um conjunto aberto de pistas que auxiliam na sugestão de encaminhamentos, na medida em que, o trabalho de colheita de dados passa por transformações progressivas. Para Tedesco, Sade e Calimam (2014, p.94) “o cartógrafo não varia de método, mas faz o método variar”, assim a cartografia exige que a escuta e o olhar do cartógrafo se ampliem, que não se prenda a um conteúdo da experiência vivida, do relato da experiência, mas que inclua a dimensão processual apreendida em suas variações, o que para os autores acima citados, é chamado de genético.

Nossas investigações são fundamentalmente ligadas a dispositivos que disparam muitas perguntas e questões: O que é ser artista? O que é ser professor? E como os agenciamentos e contaminações acontecem entre artista-professor? Como dissemos anteriormente arte e vida estão entrelaçadas na produção contemporânea, não sendo possível abordar as questões acima sem perceber tais contaminações. Optamos, então, por ampliar a metodologia para que possamos perceber atravessamentos nos territórios, utilizando a cartografia e a crítica genética. Entendemos que o agenciamento entre as metodologias é um arranjo, uma combinação de elementos heterogêneos que fazem surgir algo novo que não é nenhum dos elementos originais, mas novas formas de multiplicidades para análise dos elementos na criação artística e as contaminações no professor. Por utilizarmos na pesquisa as premissas filosóficas de Deleuze e Guattari, nos ancoramos no plano de consistência ou de composição que nos permitiu adentrar nos deslocamentos possíveis onde o mesmo sujeito se despe dos “eus” no entre ser artista e ser professor. O plano de consistência ou composição, segundo os autores, gera movimentos, intensidades, acelerações, modulações e cria novas conexões transformando o objeto e seu campo identitário, no caso o objeto de arte e aula, bem como o sujeito, em corpos sem órgãos, criando a possibilidade de desarticulação e procedimentos rizomáticos dos mesmos. Para os filósofos, (2011, p.58)

O plano de consistência poderia ser nomeado de não-consistência. É um plano geométrico, que não remete mais a um desenho mental, mas um desenho abstrato. É um plano cujas dimensões não param de crescer com aquilo que se passa, sem nada perder de sua planitude. É portanto, um plano de ploriferação, de povoamento, de contágio; mas essa proliferação de materiais nada tem haver com uma evolução, com o desenvolvimento de uma forma ou a filiação de formas. É menos ainda uma regressão que remontaria a um princípio. É, ao contrário, uma *involução*, onde a forma não para de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades. É um plano fixo, [...] Fixo não quer dizer imóvel: é o estado absoluto do movimento tanto quanto do repouso no qual se desenha todas as velocidades e lentidões relativas e nada além delas. [...] O plano de consistência é o corpo sem órgãos (DELEUZE; GATTARI, 2011, p. 58).

O movimento proposto pelos filósofos visa a uma pluralidade de centros, uma multiplicidade onde as intensidades passam e circulam, possibilitando outros movimentos. O fato de todos os sujeitos envolvidos na pesquisa serem artistas-professor, e estarem expostos a ambientes diversos, que vai de seu ateliê solitário a salas de aula repletas de alunos, é que encontramos na crítica genética aliada à cartografia, uma maneira de perceber os fluxos de intensidades, as desterritorializações e reterritorializações possíveis.

Os críticos genéticos juntam-se a todos aqueles que se sentem atraídos pelo processo criativo, visto que o interesse pelo modo como as obras de arte são feitas não é novo, fazendo dessas pegadas e rastros que o artista deixa de seu processo, uma forma de se aproximar do ato criador e, assim, conhecer melhor os mecanismos construtores das obras artísticas. A crítica genética pretende oferecer outra possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de produção. É assim oferecida à obra uma perspectiva de processo. A demarcação dos estudos genéticos nasce de algumas constatações básicas. Ao se lidar com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, podemos acompanhar seu trabalho contínuo e observar que o ato criador é resultado de um processo. A obra não nasce pronta; é fruto de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos. Podemos observar que o processo de construção de um

trabalho em arte é dotado de registros que são, na verdade, cartografias, dados e códigos que criam camadas invisíveis ao produto final.

O resultado de um trabalho passa por transformações progressivas, onde o artista investe tempo, disciplina e dedicação. Nesse processo, se mune de registros, escritos, esboços, desenhos, pensamentos, que são os rastros deixados de seu percurso criador. Uma metamorfose constante. A obra quando é mostrada ao espectador não deixa esse processo aparente, parecendo que nasce pronta, não tendo memória. Quanto dessa carga do processo de criação do artista está presente no professor? Seja na subjetividade de explorar métodos que disparem nos alunos seus processos de criação, seja na objetividade de experiências técnicas que aprimora em seu cotidiano artístico. Contaminações possíveis e necessárias.

Ao mergulhar no universo do processo criador, o pesquisador vai desvelando as camadas superpostas de uma mente em criação e compreende os percursos que o artista gerou. Mesmo que o pesquisador não tenha acesso a todo o processo do artista, pode-se conhecê-lo melhor tendo contato com a experimentação realizada no processo. Deve-se, portanto, ter em mente que o pesquisador dessa vertente metodológica não tem a pretensão de encontrar fórmulas explicativas para a complexidade do processo de criação de um artista, ele se dedica ao acompanhamento do processo da gênese da obra. O que vem sendo observado como característica comum de processos, é que neles são encontrados resíduos de diversas linguagens. Pode-se encontrar registros verbais, visuais, sonoros, e esses nem sempre são feitos no código no qual a obra se concretizará. Observa-se um contínuo movimento tradutório, ou seja, a passagem de uma linguagem para outra, e as relações estabelecidas entre elas é que dão a singularidade a cada processo.

Devemos levar em consideração a heterogeneidade que o artista trabalha para relatar seu processo, que por natureza é diversificada, tanto em sua forma de apresentação como no tipo de informação que nos oferece. A criação excede os limites da linearidade do código e se projeta em espaços múltiplos, e o pesquisador deverá estar aberto para essa diversidade de formas de documentação e não projetar um tipo de documentação ideal para sua

pesquisa. Como na metodologia cartográfica, o pesquisador tem que estar atento para saber manejar uma entrevista, por exemplo, possibilitando que o percurso seja modificado, ter consideração pela dimensão processual da investigação, e se for necessário, redesenhar o campo problemático para proporcionar um campo de forças no plano comum.

Outra consideração a fazer é que o pesquisador tem nas mãos um material que é marcado por seu aspecto expressivo e comunicacional de caráter intrapessoal, um dialogismo interno, conduzido pelo próprio artista: o que ele diz para ele mesmo e registra nesses suportes de criação. Segundo Salles (2008, p.48) “O processo de criação é um ato permanente de tomada de decisão”. Podemos encontrar discussões que o artista trava com ele mesmo em seus momentos de decisão e, ainda:

Outras vezes, só temos acesso às consequências das discussões, isto é, às adequações. Por trás de uma substituição, uma eliminação, uma adição, há certamente, todo um complexo processo envolvendo diversos critérios e razões. Fazer modificações é optar. E o crítico pode, a partir dos efeitos dessas opções, chegar a entender alguns critérios (SALLES, 2008, p.48).

Esses aspectos de expressões intrapessoais conferem singularidade ao objeto pesquisado, e o pesquisador exerce um tipo de intromissão de caráter interpessoal nesses registros, com todas as consequências dessa ação, estando diante de processos singulares e de momentos que não voltam mais. Essa experiência compartilhada com o pesquisador cartógrafo pode fornecer pistas importantes para a ressignificação dos territórios do artista-professor.

Outra característica do objeto de estudo do pesquisador dessa área é mapear a rede formada pelo conjunto de documentos que está de posse e perceber que está sempre em construção. É um pensamento em movimento, testemunho material do processo evolutivo de criação. O que importa é a confrontação de uma obra com as possibilidades que a compõem, o que vem antes e o que vem depois. Perceber o movimento da criação é uma das riquezas do material, a relação do pesquisador com o objeto de estudo é um processo indutivo que, a partir de observações, formula possibilidades de construção do conjunto estudado, e envolve uma gama de trabalhos empíricos dedicados a documentos que permitem revelar a aptidão dos registros para

decompor o processo de criação de uma obra específica ou de um conjunto. E mesmo assim, não busca estabelecer conclusões estanques, herméticas sobre a contaminação no professor.

A Crítica Genética oferece, a partir de análise que o artista deu em direção à sua obra, a possibilidade de fazer uma investigação indutiva sobre seu processo, entrando na intimidade da criação e assistindo a espetáculos às vezes somente intuídos e imaginados. Todo trajeto feito pelo artista está ali diante do pesquisador e pode ser levado a público; o que existiu nesse caminho pode ser visto e explicado. O trabalho sensível e intelectual produzido pelo artista escapa dos poderes romanticamente atribuídos a ele e passam a fazer parte da história do objeto posto a público. Nesse desvendar do trajeto feito pelo artista, o pesquisador deve estar atento para perceber os rastros deixados que modelam a contaminação do artista no professor e vice-versa, pois são também esses documentos que revelam essas dobras.

No estudo do processo de criação, ao apreender o surgimento e o desenvolvimento dos objetos artísticos, o pesquisador também participa da obra e surge, assim, um novo modo de apreender a arte. Podemos aqui indagar: E qual é esse modo? Não se tem respostas definidas, não se tem métodos pré-estabelecidos. O que se faz é observar, ouvir, ler e tornar público, quando possível, os registros deixados pelo autor do trabalho. A compreensão será de cada participante que terá acesso à obra: a subjetividade é dada e necessária para ampliar o campo de leitura. O pesquisador tem o papel de buscar a história das obras, viver numa estreita ligação com o ato eminentemente íntimo, e procurar alguns princípios que regem o processo.

Quando conhecemos o texto *Pista da Formação - A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade* de Laura Pozzana (2014), cujo título do artigo é inspirado na exposição de Hélio Oiticica "Museu é o Mundo", vimos que parte de seu texto é um relato da visita a uma obra da exposição na Praça do Lido - Copacabana, no dia 20/10/2010, e percebemos o quanto o método Cartográfico dialoga com a Crítica Genética. Seu artigo é um relato e parte de investigações que lhe acontecem ao sentar num banco para usufruir de um objeto de arte. Ali sucedem eventos que não estavam previstos em seu roteiro,

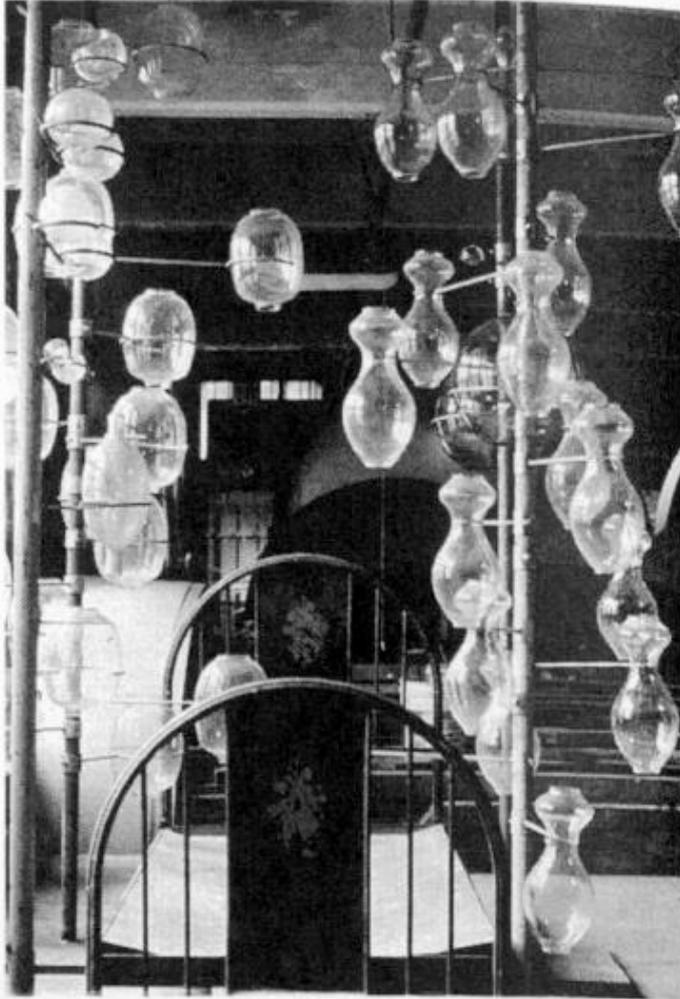
que a afetam e são afetados por ela, compartilhados em sua escrita, ganhando forças e potencializando, como numa investigação de um geneticista em busca de pistas para conhecer um processo de criação. E a autora nos brinda com o seguinte ensinamento sobre o pesquisador cartógrafo:

[...] o pesquisador cartógrafo é formado no acesso ao plano das forças, plano instituinte em movimento e transformação que não se separa do plano instituído. [...] em vez da pergunta “como forma” , sustentamos esse não saber e brincamos: como força? Como estarmos atentos, abertos e sensíveis ao presente, forçados a pensar e a criar enquanto fazemos pesquisa? [...] o processo de formação se faz na abertura atenta do corpo ao plano coletivo de forças em meio ao mundo (POZZANA, 2014, p.48).

Assim como na cartografia, o crítico genético deve estar atento a todo o material recolhido e perceber que são documentos que evidenciam o trabalho do artista na manifestação de sua materialidade. Mesmo que o crítico genético manuseie um objeto limitado em seu caráter material, sua potencialidade interpretativa é ilimitada. Devemos ressaltar que para a Crítica Genética e para a Cartografia tudo é importante como vestígio de seu pesquisado. Um tempo de verbo modificado, um pincel adaptado, um protótipo abandonado, um gesto do corpo, são detalhes que por menos que possam parecer, são importantes para o artista e o serão para o pesquisador. A relação é entre vestígios e um sistema complexo de informações e não uma coleção de dados, devendo o pesquisador estar atento e saber manejá-los. Os significados para a pesquisa serão construídos quando esses nexos forem estabelecidos e o pesquisador ao refazê-lo, poderá compreender a rede do pensamento do artista-professor, no seu devir, como produtor de arte.

Para melhor compreensão da relação de como texto são pistas e vestígios para a produção de um trabalho artístico num processo de pesquisa, citamos um depoimento de Louise Bourgeois (2000) e, em seguida, a figura 2, realizada a partir do fato vivido. O texto foi publicado por Harry N. Abrams no catálogo da exposição de Documenta IX, Kassel, de 13 de junho a 20 de setembro de 1992, onde ela expôs *Precious liquids* (Líquidos preciosos), e, na sequência, a imagem do trabalho.

Lembro-me de quando vivíamos em Stuyvesant (Folly). Havia duas meninas que moravam no prédio. A mãe era bêbada e o pai tinha morrido. As meninas ficavam soltas pelo edifício, procurando outras crianças para brincar. Tocaram nossa campainha e meu marido abriu a porta. De repente havia uma poça no chão. Ela se fragmentou...
A perda de controle significa fragmentação. Você está inteiro? Encontre-se. Sincronize-se (BOURGEOIS, 2000, p. 221).



Precious liquids [Líquidos preciosos]
(detalhe), 1992, cedro, vidro, alabastro,
tecido e água, 427 x 442 cm.
Coleção: Musée National d'Art
Moderne, Centre Georges
Pompidou, Paris.

A possibilidade de precisão de como é criada uma obra é difícil, mas o pesquisador analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção e, assim, entender o processo que inspirou o desenvolvimento da obra. Com esse movimento, o pesquisador torna o percurso da criação mais claro por meio de pistas e rastros deixados pelo autor. Ao se deparar com documentos preservados e conservados dentro de gavetas, parados no tempo, reintegra, devolve e dá vida à documentação que demonstra um pensamento em evolução e que, na maioria das vezes, é atemporal, mesmo datado. Ideias crescendo em formas que vão se aperfeiçoando, um artista em ação, uma criação em processo. As pistas deixadas pelos artistas serão de extrema importância para, a partir daí, analisar e validar o seu processo de criação e perceber seu campo de força em sua relação de artista-professor, visto que esse foco de pesquisa é recente, com poucas publicações.

Diante do exposto, percebemos possíveis agenciamentos entre o método cartográfico e a crítica genética como estudos do tempo da criação em seu aspecto processual. O tempo aqui não é de *Cronos* e sim de *Aion* que segundo Deleuze e Guatarri (2011, p. 50, 51)

Mesmo quando os tempos são abstratamente iguais, a individuação de uma vida não é a mesma que a individuação do sujeito que a leva ou a suporta. [...] E não é o mesmo tempo, a mesma temporalidade. *Aion*, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidade e ao mesmo tempo não para de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai passar e acabar de passar. E *Cronos*, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito.

Não podemos esquecer que a criação lida com a ausência de linearidade e simultaneidade do processo, e o pesquisador lida com essas questões e deve levá-las em consideração para suas análises. A processualidade, o comum, o heterogêneo, o plano de forças, o compartilhamento, os afetos, as singularidades, a potência de agir, são relações que fazem parte de ambos os métodos que utilizamos na pesquisa.

2.2 ARTE: UM AGREGADO SENSÍVEL

*Pensamento é criação e não vontade de verdade
(DELEUZE; GATTARI, 2011, p. 27).*

Nesta investigação consideramos a fala de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), no que diz respeito à produção do artista, levando-se em conta que esses autores entendem a obra do artista como uma fala pessoal, singular e subjetiva. Os autores trazem um campo aberto de significações no que diz respeito à importância da arte para o homem contemporâneo. Priorizando a sensação, consideramos escapar a um processo narrativo e figurativo muito explícito, falando sobre a sensação intrínseca à obra de arte. Deleuze e Guattari (2010) propõem um exercício permanente de territorialização e desterritorialização para formação de conteúdos e repertórios para produção e fruição da arte. A noção de rompimento da arte com o cavalete e a transitoriedade de suportes como problematização da/na criação artística, traz uma relação corpórea com a obra, sendo um encontro adequado com o trabalho de artistas-professores contemporâneos que são pesquisados neste trabalho. Deleuze e Guattari (2011, p.24) sugerem que

Todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução: estamos aqui diante de um problema concernente à pluralidade dos sujeitos, sua relação, sua apresentação recíproca. Mas tudo muda evidentemente se acreditamos descobrir um outro problema [...].

O que seria essa problematização? Arriscamos propor que a criação de conceitos se revela, quando o pensamento cria uma prática de problematizar a si mesmo, ou seja, a matéria do pensamento é ele mesmo, e este pensamento não é aquele que tem que se submeter aos objetos que estão no exterior. O que o pensamento tem que fazer o tempo inteiro, é se tornar matéria de problematização, e tudo que passar na vida torna-se problematização, tudo é matéria do pensamento. Essa constante problematização do pensamento é a matéria prima do artista em seu processo de produção. Interessa-nos investigar como tais problematizações estão presentes no artista-professor, quando inserido num campo de forças coletivo e heterogêneo. Quando o pensamento trafega por territórios múltiplos num ambiente coletivo, pode haver dispersão e

despotencialização da prática no processo criador. Nesse momento, o artista-professor deve se preparar e criar estratégias para a condução de seu pensamento para que as problematizações ocorram, e que os conceitos possam adquirir uma velocidade infinita diante do objeto estudado, para encontrar outros problemas e reinscrever novos conceitos.

Os conceitos filosóficos são maleáveis, pois tocam uns nos outros, são mutantes, se contaminam e formam novos conceitos. Eles nascem na heterogênese, portanto nascem com multiplicidade. Como o objeto de estudo nesta pesquisa é o artista-professor, suas cartografias e processos no ambiente das artes, e, pensar arte é mais que ensinar, que reproduzir técnicas, é pensar na maneira pela qual o indivíduo se expressa, e como essa expressão está no seu universo. A heterogênese é um dispositivo disparador permanente na produção do artista bem como na do professor. O que nos interessa é perceber como são criados e recriados os conceitos num ambiente onde a multiplicidade se faz permanentemente, uma vez que o conceito é incorporal, não tem constante, é variável, embora se encarne ou se efetue nos corpos. Ele existe para um determinado tempo e lugar, depois se modifica. O conceito está no devir, atuando no mesmo campo de forças que modifica os conceitos antes formulados, que definem a consistência interior do mesmo. Para Deleuze e Guattari (2011, p. 29-30), o conceito é, portanto,

ao mesmo tempo absoluto e relativo: relativo a seus próprios componentes, aos outros conceitos, ao plano a partir do qual se delimita, aos problemas que se supõe deva resolver, mas absoluto pela condensação que opera, pelo lugar que ocupa sobre o plano, pelas condições que impõe ao problema. É absoluto como todo, mas relativo enquanto fragmentário. É infinito por seu sobrevôo ou sua velocidade, mas finito por seu movimento que traça o contorno dos componentes.

Para o artista-professor, o absoluto é seu território em seu campo de forças na sua produção e atuação, que se relativiza ou desterritorializa quando seus conceitos são postos em contato com a multiplicidade em sala de aula, para reterritorializar a partir da dobra, da sobreposição, do corte e assumir novos contornos do pensamento. Cria-se aqui outras problematizações que se apresentam pela pluralidade dos sujeitos, em seus planos de imanência dando suporte a outros conceitos. Como o pensamento está em constante sobrevôo,

traçar o contorno dos componentes exige uma tomada de posição de desterritorialização para novos territórios em relação aos problemas que são frutos da heterogeneidade, com o movimento instaurado e sobretudo com os devires. Assim nos propõem os filósofos,

O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro. [...] Um pensador pode portanto modificar de maneira decisiva o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas em lugar de criar novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais. E o inverso também (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 81).

Esses autores nos apontam que a percepção da arte é regada de significações e pormenores e que nada substitui a experiência perceptiva e direta que cada usufruidor possa ter com ela. Com isso, percebemos a importância da singularidade do pensamento quando colocado em seu estado de imersão com ele mesmo, ou seja, deixar que os problemas do pensamento aflorem, expandam e transbordem para que outros planos sejam visíveis, aqueles onde o visível seja uma extensão do pensamento, assim, se vemos nosso pensamento, nos enxergamos, somos videntes e visíveis. Visível por enxergarmos as coisas e vidente por poder olhar a si e reconhecer o que está vendo.

Nessa busca incessante que o artista-professor enfrenta para instalar-se na própria diferença, seja em seu ambiente de altruísmo como produtor de arte, seja em seu ambiente heterogêneo composto pela multiplicidade como professor, a procura de um território para si é permanente, e fica evidente a necessidade de desterritorialização e reterritorialização para enfrentamento de suas contaminações. Aqui, contaminações são do próprio artista no professor e vice-versa, e aquelas que decorrem no contato com os alunos. Nesse território instável como areia movediça, podemos notar que tudo ocorre ao mesmo tempo, e este deve estar preparado para atuar no seu campo de forças e perceber a multiplicidade existente no ambiente, dando condições para recriar modos de intensificar suas funções, esteja territorializado como artista ou como professor.

Nesse contexto, a atuação do artista-professor é de agenciar um campo de forças que advém do artista, do professor e de seus alunos. Como maestro regente de uma orquestra, em qualquer uma de suas funções, é responsável por se inventar e reinventar nas intensidades de suas ações e suas incertezas, por criar o plano de imanência de acordo com as problematizações, a partir de opiniões oponíveis, sem a perspectiva de resolução dos problemas, mas sim de alimentar o pensamento para criar outros problemas, e traçar estratégias para que os conceitos entrem em constante movimento de renovação ou sobrevoo, dentro do campo da arte, que opera com subjetividades, incompletudes, contornos não definidos e sempre processual. Para Deleuze e Guattari, (2011, p.99) “[...] o plano [de imanência] opera por abalos, e os conceitos procedem por saraivadas, os personagens por solavancos. O que é o problemático, por natureza, é a relação das três instâncias”.

O artista-professor e escritor de arte Ricardo Basbaum aconselha que o artista, quando exerce outra profissão que não só a de artista, deve perceber as contaminações que surgem a partir de então, e que essas contaminações devem ser levadas em consideração sempre que a atuação do artista e sua outra profissão demandar. Ele escreve (2010, p.1,3); “Amo os artistas etc. talvez porque me considere um deles”. Percebemos assim que “os Artistas etc” operam por rizomas, mas não têm controle por onde e como suas hastes vão efetivamente seguir. A nós cabe investigar o artista-professor e ter como referência na pesquisa, como ele processa o heterogêneo, a singularidade na multiplicidade.

Aprofundando um pouco mais a questão, em artigo apresentado no Seminário de Ensino de Arte em Florianópolis, no ano de 2006, com o título O Artista-Professor e as Poéticas Pedagógicas, Edmilson Vasconcelos (2006, p. 2) aborda o termo cunhado por Basbaum, instigando o artista-professor a utilizar as técnicas e métodos pedagógicos “como estratégia poética para instauração de uma aula-obra de arte, sendo esta, um híbrido que é e não é aula, que é e não é uma obra de arte”. Propõe o autor que o artista-professor utilize a aula como um “sistema-poético-educacional” ou uma aula onde o processo de desenvolvimento da singularidade e sua cartografia seja a conduta.

Como proposta para a área do ensino das artes no curso superior, bem como para o fazer artístico, uma vez que investigamos a atuação do artista-professor, problematizar a forma que o professor realiza seu plano de aula, o conteúdo repassado para o aluno, o resultado daquilo que denominamos conhecimento, citamos Vasconcelos (2006, p.2) que afirma:

[...] Numa sala de aula de arte, por exemplo, podemos considerar como elementos ou agentes deste sistema poético o artista-professor e suas proposições, os alunos e suas participações, a sala e seus equipamentos, o meio ambiente que o envolve e o contexto como um todo, político, educacional, social, público, etc. Todos estes agentes interferem-se por retroação se contaminam entre si, modificando-se enquanto significado.

Vasconcelos (2006) parte do pressuposto de que para a constituição de um sistema funcional para essa nova abordagem do ensino, é necessário levar em consideração aquilo que está presente na relação do professor, aluno, ambiente e a partir daí é estabelecido um processo investigativo, onde cada indivíduo busque suas singularidades. O autor critica como inadequado o planejamento de uma disciplina com seus objetivos gerais e específicos estando condicionados a um conteúdo livresco, respaldado pelo sistema de um currículo engessado. Mas partindo da realidade de que esse currículo existe, e que os cursos de arte são ministrados, em sua grande maioria, por artistas-professores, é preciso criar estratégias onde as descontinuidades, os desvios e as mudanças de percurso ofereçam uma flexibilidade para instauração de um sistema poético educacional. Essa prática só será possível se houver convergência entre artista-professor, alunos, obra de arte, aula, contexto, pensamento e arte, bem como se forem feitas as adaptações e negociações do sistema em questão.

Deleuze e Guattari citados por Basbaum (2007, p.47) propõem buscar

[...] outra maneira de viajar e também de se mover, partir do meio, entrar e sair, não começar, nem terminar [...] mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do e, reverter a ontologia, destruir o fundamento, anular o fim e começo, [...] o meio [...] é o lugar onde as coisas adquirem velocidade.

A multiplicidade é o movimento que poderá instaurar o diálogo para uma nova prática educacional, construindo rizomas a partir das articulações necessárias. Nesse contexto, percebemos a importância atribuída ao ensino da arte como

elemento constitutivo para potencializar as possibilidades infinitas do pensamento, em constante sobrevoos.

Para os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, a lógica binária ocidental do conhecimento arbóreo é insuficiente para pensar um sistema poético onde os agenciamentos nasçam, cresçam, desenvolvam e deem frutos. É preciso que o artista-professor crie conexões para passar as intensidades em fluxo criativo permanente onde a imanência seja o estado permanente de ser e estar na construção da realidade.

As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. [...] Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singulares*; a suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos que são *hecceidades* (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que é o *rizoma*; (por oposição ao modelo de árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização* (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 10).

É preciso perceber como o artista-professor é um agenciador dele com ele mesmo, o artista no professor e o professor no artista, no contexto da arte contemporânea, lugar da pesquisa, onde suas proposições superam as fronteiras entre arte e vida, produzindo desdobramentos geradores de incertezas, que são questões que atravessam a arte, mas que também são atravessadas por ela. Se a multiplicidade é a própria realidade, e esta realidade é articulada pelo artista-professor, faz-se necessário atentar para, “[...] como que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidade ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.18). Nesse sentido, ressaltamos que todo conhecimento comporta o inesperado, o aleatório, o acaso, o imprevisto, de modo que o princípio da incerteza é o motor e comanda o avanço do saber. Cultivar o modelo arbóreo de raiz pivotante como método para ressignificar o pensamento é inadequado quando se trabalha com a multiplicidade. Para os filósofos só é possível atingir esse estado de completude, utilizando o sistema rizomático como método para fazer crescer e proliferar o conhecimento.

Deleuze e Guattari (2011, p. 22-30) propõem seis características aproximativas do rizoma, as quais utilizamos, num olhar ampliado sobre os pesquisados, ou seja, princípios balizadores para perceber como os agenciamentos são realizados pelos artistas-professores cartografados :

1 e 2 -princípios de conexão e de heterogeneidade: não existe uma maneira só de perceber e apreender arte. Cada indivíduo tem suas percepções e as conexões são realizadas a partir de seus princípios, vivências, cultura, política...mesmo que o conteúdo seja historicamente estabelecido. O artista-professor deve perceber e estimular a diversidade existente, principalmente quando está na função de professor-artista.

3 –princípio de multiplicidade: o artista-professor deve perceber que o conhecimento é horizontal, é planar, que é necessário desterritorializar e reterritorializar permanentemente o pensamento para produção de arte. Devem ter sempre em mente que não temos unidades de medida, mas somente multiplicidades ou variedades de medida, quando tratamos do processo de criação e de cartografar a arte, em qualquer instância de suas funções.

4 – princípio de ruptura assignificante: perceber os agenciamentos “entre” o ser professor e o ser artista. Mesmo que um dos corpos - o do professor ou do artista - prevaleça em determinados tempos, a ramificação de um no outro sempre estará estabelecida. Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros? A assignificância do professor-artista está presentificada no seu devir, não sendo possível deslocamentos sem que seu território desterritorialize para reterritorializar, num ou noutro. A arte não deixa de estabelecer suas linhas de fuga, e são elas que alongam, prolongam, rompem, renascem no artista-professor, para assim produzir novos rizomas.

5 e 6 – princípio de cartografia e decalcomania: o ideal de um artista-professor é trabalhar com princípios subjetivos e de transformação, e não meros reprodutores de conteúdos historicistas, sem perspectivas de ressignificar o pensamento para alcançar novos conhecimentos e saberes. O artista, em seu processo de criação, está em constante sobrevoo em busca de externar em

seus trabalhos uma maneira de explicar sua existência. Seu processo é rizomático, na medida em que suas experiências criam subjetividades para outros trabalhos e assim sucessivamente. Essa maneira de proceder deve contaminar o professor, e este, não deve trabalhar com a lógica da mera reprodução, pois diferente é o rizoma, ele é mapa e não decalque. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.

Esperamos encontrar no artista-professor verdadeiros *platôs* que para os filósofos Deleuze e Guattari (2011, p.44) “Chamamos de ‘platô’ toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma”. Sem cair em purismo, é evidente que recaímos em nossos velhos procedimentos, mas tendo conhecimento que podemos proceder de maneira a ampliar nosso pensamento, de construir nossos mapas, de desviar nossas certezas. Temos chance de produzir diferenças e assim estabelecer que “A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é essa produção de inconsciente mesmo” (2011, p.38). Deleuze e Guattari propõem pensar a relação do diferente com o diferente, sem submetê-lo a nenhuma forma de representação que o conduza ao mesmo. A arte para eles é a que não tem objeto e sim agenciamentos, ela está somente em conexão com outros agenciamentos, em permanente transformação e se metamorfoseando no mundo e com o mundo. E se para esses filósofos, a filosofia é criação de conceitos, a ciência a função e arte agregado sensível, os agenciamentos, as conexões, os afetos, as memórias, os desejos, as intenções etc. a nós, parece um campo fértil para a potencialização do artista no professor. Assim, a construção da investigação é sob essas bases metodológicas e filosóficas descritas, levando em consideração que estamos sujeitos a desvios e outras conexões não descritas aqui.

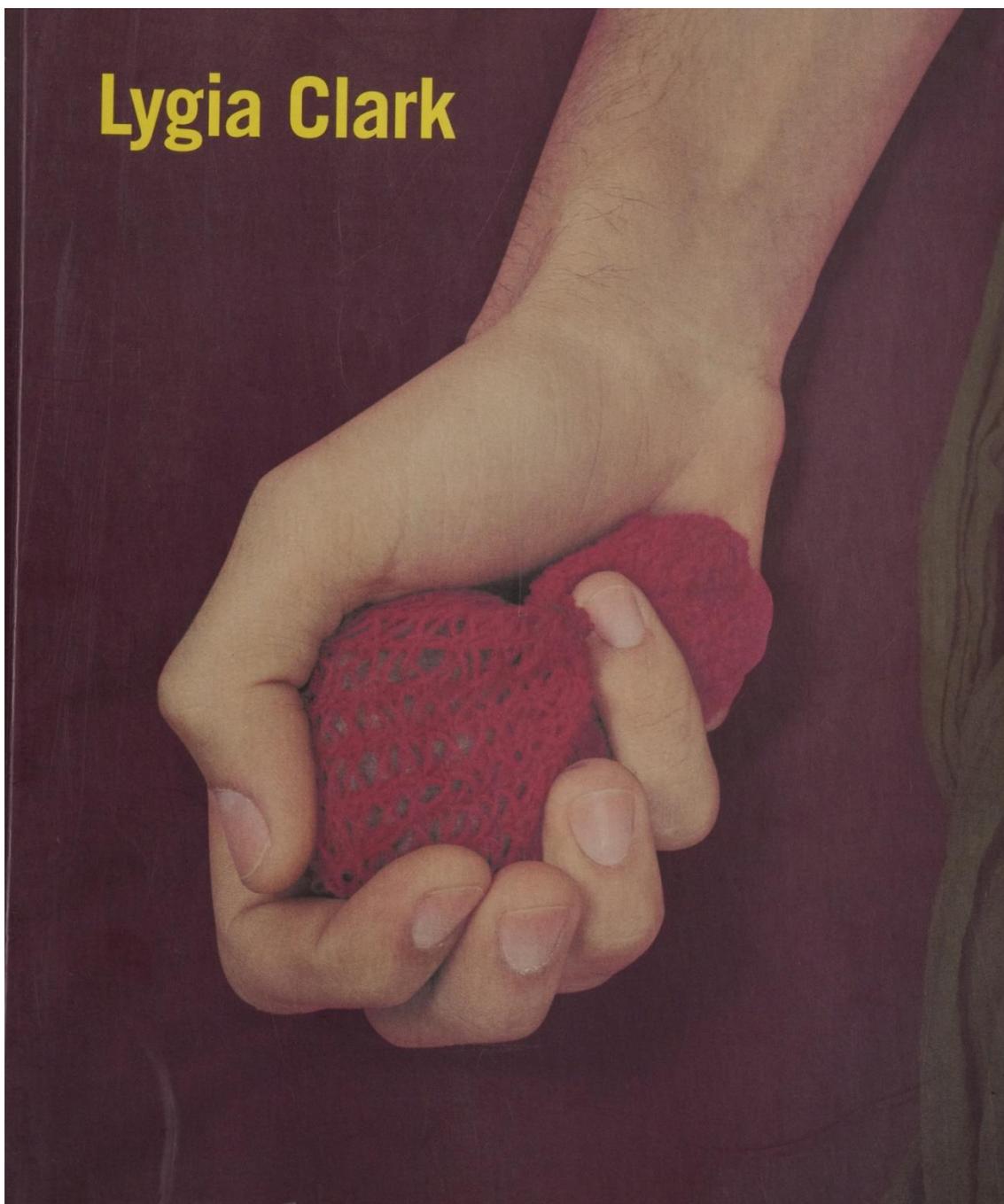


Figura 3 – Lygia Clark - Mão Lygia Clark, 1997
Fonte - LYGIA ... (1997, capa)

3 ARTISTA DE CORPO PRESENTE

Uso as roupas para despir o corpo (Lygia Clark)

Os pressupostos metodológicos e filosóficos utilizados na pesquisa incluem verbos como afetar, compartilhar, colher, atravessar, dentre outros, que quando ganham funções, potencializam, ressignificam com o outro: afetos, compartilhamentos, colheitas, atravessamentos. A motivação para esse estudo surgiu das reflexões do cotidiano do trabalho como artista-professora da disciplina de escultura e vídeo do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da UFES. Perceber o quanto o artista-professor pode potencializar o aluno no plano comum da sala de aula com pesquisas sugeridas, discutindo e refletindo a produção artística, textos de artistas, memórias, vida cotidiana, croquis, áudio, pistas e rastros, proporcionando, a partir daí, a criação de rizomas e reflexões de sua própria produção. Para Rolnik (2014, p.61)

A multiplicidade, também obedece a outra lógica: ela não forma um todo. Ela é como um *rizoma*, subterrâneo ou aéreo (o das samambaias, por exemplo), cuja evolução é efeito do que se passa entre as plantas e o que ela vai encontrando no meio em que se desenvolve – claridade, umidade, obstáculos, vãos, desvios...nesse percurso nada mais é fixo: **nada mais é origem, nada mais é centro, nada mais é periferia**, nada mais é definitivamente coisa alguma.

Artista de corpo presente é uma imersão na vida e obra de Lygia Clark, artista que se dedicou a ser professora em dois momentos de sua vida: em 1960 como Professora de Artes Plásticas no Instituto Nacional de Educação de Surdos, e de 1972 a 1976, professora convidada pela Faculté d'Arts Plastiques St. Charles na Sorbonne. São centenas de teses, dissertações e artigos sobre seu trabalho; são dezenas de livros publicados sobre sua vida e obra; são dezenas de críticos que contribuem para discussão de seu trabalho; dezenas de exposições que deram visibilidade e acesso à sua obra. Lygia Pimentel Lins, a Lygia Clark, que nasceu em 21 de outubro de 1920 em Belo Horizonte, Minas Gerais e cujo corpo físico desencarnou em 25 de abril de 1988, em Copacabana no Rio de Janeiro, continua e continuará por muitos anos a ser fonte inspiradora de investigações. Pertencente a uma extraordinária geração de artistas brasileiros atuantes durante os anos cinquenta, sessenta e setenta, dentre eles, Helio Oiticica e Glauber Rocha, que reformularam, de maneira peculiar e pessoal, as categorias artísticas tradicionais, questionando e

reelaborando a relação entre centro e periferia nos fundamentos da cultura moderna. Sua produção é diversificada, densa, coerente, grande, estruturada pelos seus textos poéticos e processuais.

A escolha de Lygia Clark como uma artista-professora foi pela vasta produção textual e visual onde se posiciona sempre em processo, percebendo sua época e contribuindo para variadas reflexões em relação aos movimentos culturais, sociais e políticos por meio da arte. Passamos dezoito meses em imersão construindo sua cartografia e criando *links com* seu processo de criação. Acessamos fontes diversificadas, mas a sua produção é a melhor fonte primária, e foi a publicação “Lygia Clark” editada pela Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, nosso principal guia, por encontrarmos seus textos na íntegra, sem edições e uma diversidade de imagens dos seus trabalhos. Seu legado textual e artístico nos deixa livre para percebermos e criarmos tramas a partir dos enredos de sua vida e obra.

[...] **(a cartografia, diferentemente do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações:** ela acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra – aqui movimentos do desejo - que vão transfigurando, imperceptivelmente, a paisagem vigente) (ROLNIK 2014, p.62).

A “paisagem vigente” aqui é investigar as questões que estão permeando a pesquisa: Será possível descrever as contaminações e os agenciamentos do artista que também é professor? Será que existe uma linha que separa essas profissões ou elas se relacionam e se completam? Ou ainda perguntamos: é possível ser professor e criar planos comuns com o ser artista? Buscamos com seu legado artístico e textual respostas às questões acima pautadas por meio de uma cartografia de sua vida e de sua produção artística, constituindo um repertório que nos permita criar diálogos e perceber as tramas e os agenciamentos de seu “ser” artista com seu “ser” professora. Iniciamos com passagens de sua infância e juventude, pesquisadas a partir do livro “ARTES”, publicado em 1996, por sua irmã Sonia Lins (11/04/1919 MG a 02/12/2003 RJ), onde são relacionadas muitas das histórias vividas naquela época, com trabalhos produzidos por Lygia ao longo de sua vida. A infância produziu territórios que Lygia soube reterritorializar em sua produção artística. A

apresentação é feita por Guy Brett, crítico, amigo pessoal de Lygia e um dos maiores estudiosos de sua obra que descreve

A lembrança da infância é um processo ambíguo. Pela lógica da “brincadeira”, a pessoa projeta o presente sobre o passado, e o reinventa. Este livro é cinético: seus microcosmos são compostos de ações, relações, sensações corporais, transformações, que são as sementes do futuro trabalho de Lygia. Eu sempre fui fascinado pela relação entre o cerebral e o corpóreo presente em sua obra (BRETT apud LINS, 1996, p. 4).

Na segunda parte, mostramos uma cartografia de sua produção entre os anos de 1949 a 1972. Pela sua vasta produção nesse período, trazemos os trabalhos que são mais significativos no contexto da pesquisa, escolhendo textos e obras onde seu processo criativo fica evidente. Assim podemos visualizar o quanto potente foi sua produção para a época e como é significativa nos tempos atuais.

Em outubro de 1972, é convidada para dar um curso sobre comunicação gestual na Faculté d'Arts Plastiques St. Charles na Sorbone, em Paris, onde realiza experiências com um grupo de alunos. É nesse período que aprofundamos nossa pesquisa e buscamos encontrar diálogos possíveis entre o processo de criação da artista e seus agenciamentos no plano comum da professora, considerando a multiplicidade e o heterogêneo nas relações estabelecidas.

3.1 1920 A 1949

Em 28 de julho de 1919, o advogado paraibano Eptácio Lindolfo da Silva Pessoa tomou posse como o 11º presidente do Brasil e sua bandeira era de que a sociedade deveria organizar-se livre de autoridades impostas, sem submeter-se à tutela da Igreja e do Estado. Eleito pelo Partido Republicano Mineiro, destacaram-se dentre muitos dos seus feitos, a criação da Universidade do Rio de Janeiro; a primeira transmissão radiofônica do país, em 1922, como parte das comemorações oficiais do centenário da Proclamação da Independência: um discurso comemorativo do presidente foi transmitido para os visitantes da Exposição Internacional do Rio, nas instalações pioneiras daquela que seria inaugurada no ano seguinte, como a primeira estação de rádio do Brasil, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro em 1923.

Na pacata Belo Horizonte, em 21 de outubro de 1920, nascia o “miúdo escorpião de outubro” (LINS, 1996, p.25) Lygia Pimentel Lins, irmã de Beatriz, Sônia e do irmão que veio depois Francisco, filhos de Jair Lins e Ruth Pimentel, filhos de famílias tradicionais, católicas e bem criadas. No cenário das artes plásticas brasileira, Lygia deu seus primeiros passos junto com o Modernismo, lançado pela semana de Arte de 1922, em São Paulo. Na Europa do pós-guerra, as vanguardas artísticas criavam um novo cenário com movimentos diluídos, que espantavam público e crítica, e propondo novos suportes e novas formas para a figuração. No oriente, a figura de Mahatma Gandhi, na Índia, levanta a bandeira da não violência contra uma Inglaterra dominadora.

Foi na Rua Pernambuco, no Bairro dos Funcionários, numa casa de dois andares com a fachada coberta de hera, quintal repleto de jaboticaba, manga e lichia que Lygia passou sua infância e juventude, junto aos irmãos e primos e com a presença nas férias de seus avós paternos, Edmundo Lins e Maria Leonor Monteiro de Barros, que são rememorados por Lygia como figuras que marcaram sua vida. Na “Carta de Lygia para Sonia, Paris, 24 de maio de 1973”, retirada na íntegra, do livro “ARTES” (LINS,1996, p.28) percebemos a contaminação de sua infância na vida e como suas lembranças potencializaram sua produção:

Acabando de almoçar, pai afastava a cadeira e saía para trabalhar deixando a casa cheia de fumaça. Avô Lins chegara de trem saindo do calor do Rio, assoando o nariz em lenços de xadrez encarnado. Avô Lolô não gostava de Belo Horizonte: não tinha nada para comprar. Quando não fazia doce, fazia tricot, quando não fazia tricot, visitava as irmãs, quando não visitava as irmãs, deitava para ler romance, quando não deitava para ler romance, recomeçava a fazer doce. O avô gostava de música e de jogar lança-perfume nas pernas da avó. Sentado em poltrona na sala de espera, ligava a vitrola e, marcando o compasso, mandava netos dançarem, ensaiando cantar. À noite, estalando vinte e oito degraus de madeira que o levavam ao nosso quarto, chegava para contar estórias. Subíamos em cima dele para escutá-las, misturadas às frases em latim saídas de boca dessalivadas, cheia de dentes fortes e amarelos, escovados após cada refeição. Contava de incestos, cisnes engravidando mulheres, água que Tântalo não bebia, cavalos aéreos despressurizados, homens se transformando em porcos por haverem dormido com sereias; estórias contadas com o dedo em riste, o que nos fazia acreditar em sua veracidade. Dormíamos e sonhávamos estar o cavalo de Tróia roncando e galopando dentro de nossas barrigas. Ao amanhecer saíamos da cama procurando avô e esperávamos que saísse do banho onde estivera mergulhado desde o

primeiro canto do galo; queríamos ver seus dedos enrugados pela demorada permanência na água, levar à boca a colher de mingau preparado pela avó sempre de penhoar.

Avô procurava sol de jardim para virar criança com os netos. Jogava moedas no chão e nos precipitávamos para apanhá-las e se brigávamos, gargalhava o avô sacudindo na barriga listas azuis do pijama cinza. Olhava para Lygia, cuja falta de leite de mãe não permitia atingir o tamanho dos outros, e dizia ser ela filha de gata rajada, parida no boeiro da casa. Lygia chorava, o avô ria, insistindo aos gritos na metáfora até calor acabar. Lygia roía as unhas e à noite sonambulava procurando a mãe. Avô e avó enchiam o vagão de bagagem de volta ao Rio e o adeus sacudido pelas mãos de ambos era alegre, sabiam eles e nós também que voltariam no ano seguinte, a avó com as agulhas coloridas de tricô, o avô com estórias que ficavam borborinhando nos ouvidos nossos, mexendo com miolos de Lygia:

“Nunca pensei que tivesse me apropriado de tantos monstros graças a toda mitologia que nos foi contada por vovô Lins: estou com sintomas incríveis, saem formas dos buracos do meu corpo e se tornam polvos terríveis ou grandes aranhas negras. É incrivelmente belo o processo: abri meu corpo com as mãos em forma de concha em todos os pontos capitais. Depois que encontrei a serpente e a águia, vivo comendo frangos que preparo com um tesão magistral.”

Essa passagem ilustra o quanto suas lembranças são revisitadas, apropriadas, regorgitadas no processo de construção de seus trabalhos. Os afetos se efetuem e criam novos territórios, e suas memórias são a matéria do pensamento que cria novas problematizações. Como num rizoma, onde um ponto qualquer se conecta a outro ponto, Clark se deixa afetar por sua história e faz nascer uma nova história, um novo desejo de construção. Nada está exterior a ela sendo seu próprio substrato. Não se deixou capturar por um sistema maquínico de produção, onde como artista deveria seguir as premissas de uma realidade, uma cultura e uma tradição contaminadas pela impureza de padrões sociais. Firme, percebeu que arte e vida não têm fronteiras, se confundem, hibridizam no plano comum e se utilizou dessa fonte para sua criação.

Lygia e Sonia, a irmã que nascera um ano e cinco meses antes, foram companheiras inseparáveis na infância e durante a vida. Sonia relata em seu livro; “Lygia crescia tentando alcançar Sonia e parecidas gostavam de enganar vizinhos sempre querendo saber quem era Lygia e quem se chamava Sonia; respondiam trocado, Lygia querendo ser Sonia, Sonia querendo ser Lygia” (LINS, 1996, p.40). Uma passagem curiosa da infância é que o avô Edmundo

em sua bagagem levava um quadro com a imagem de Nossa Senhora da Conceição, uma holografia, pois a imagem vista de lado se transformava em Coração de Jesus e virando à direita ganhava a forma de São José. Assim que chegavam, Edmundo e Lolô (avó paterna) ocupavam um dos quartos da casa do filho Jair e o quadro com a imagem de Nossa Senhora era pendurado num prego já desocupado. As irmãs rodavam de um lado para o outro para ver Nossa Senhora, Jesus, São José e uma questão polêmica era discutida entre elas: com qual deles Nossa Senhora se casou? Quem era o mais bonito, Jesus ou São José? Nas temporadas de férias do “avô baixo e gordo” (LINS, 1996, p.19) as gargalhadas ecoavam por toda casa, e era mestre em dar mais subsídios para a já imaginação fértil das crianças.



Figura 4 - Edmundo Lins e seus netos (Lygia é a quarta, da direita para a esquerda).
Fonte - Maior (2006, p.30)

Jair Lins, seu pai, desde adolescente, cultivava um hábito extravagante: tinha obsessão por galos de briga. Quando morava com os pais e já estudava direito, profissão que seguiu com brilhantismo, Jair utilizava as gavetas onde guardava suas roupas, como ninho para suas galinhas e observava os recém-nascidos pintinhos. Com o tempo, elegia os mais fortes para as rinhas que promovia de

quintal em quintal. Assim que se formou em direito, seu pai o mandou para Paris onde estagiou no Banco Hipotecário e Agrícola, e de lá o jovem advogado escrevia para a madrasta Lolô para saber notícias de seus companheiros de batalha: seus galos, conforme relatado por Sonia

Minha cara Lolô, quando o juiz de paz for ahi, pergunte a elle pelos meus frangos que estão na casa delle e, mais uma vez, recomenda-lhe todo o cuidado para trazê-los sempre separados do resto das outras gallinhas para que não deteriore a raça. Paulo tem continuado a tractar do gallo que ahi ficou? Não podes imaginar a falta que tenho sentido delles, até parece mentira! Tenho sentido uma bruta falta, este raio de Paris não me dá nem o triste consolo de ouvir um gallo cantar! “ Paris 15 de junho de 1913 (LINS, 1996, p. 20).

Mesmo com a saudade e o desejo de voltar para rever seus galos, Jair aproveitou sua estadia na capital francesa o que o fez adquirir um francês fluente. Ao voltar de Paris, se interessou por Ruth, filha do compadre do pai, o ilustre Mendes Pimentel, que com seus 17 anos, estava pronta para casar. Casaram-se rápido e Jair comprou o terreno ao lado da casa do pai para construir a casa de sua futura família e abrigar seus pintos, que não paravam de nascer. Quando seu pai Edmundo se muda para o Rio de Janeiro, assumindo a função de Ministro Superior do Tribunal Regional, Jair compra sua casa sobrando espaço para os filhos e para os pintos.

Cultivando a paixão pelos galos de briga, com o tempo, Jair construiu uma rinha no quintal, nos moldes exigidos na época para acontecer ali as brigas de galo. Montou bancos em volta onde sentavam Neneco, Otaviano e Godofredo, companheiros de briga de galo, e sua família, além de sobrinhos, sobrinhas, tias, tios. Com hábitos etílicos de primeiro mundo, Jair também constrói em sua casa uma adega onde abrigava vinhos franceses importados, e, no jantar, descia até ela para escolher a garrafa que abriria. As crianças, no andar de cima, ouviam o barulho das garrafas se tocando, e a adega foi palco do que podemos considerar como uma das primeiras obras de arte de Lygia, cujo material utilizado foi seu irmão Chico e uma barrica cheia de piche. Nos relata Sonia

[...] Lygia, desejando ter um irmão preto, convenceu Francisco a pular dentro de uma delas; e quando gritando e vomitando almoço, olhos azuis estojados em rosto negro, Francisco chorando se debatia para sair da barrica, Lygia tentando impedi-lo teve olhos quase arrancado

por unhada, marcando-lhe a fisionomia com lágrima de palhaço a escorrer-lhe sobre a magreza da bochecha que tanto a mãe queria engordar. Lygia não sabia: sua primeira obra de arte estava feita. Foi aclamada com palmadas que fizera arder a palma da mão materna (LINS, 1996, p.26).

Lygia gostava de desenhar com lápis de cor rostos femininos que copiava das capas de revistas. Com o tempo, não copiava mais, começou a desenhar a irmã Sonia e seu pai para estimular, presenteou-lhe com todas as tonalidades de pastel. Dona Bebê, professora de canto orfeônico, pediu a Lygia que a desenhasse, mas teria que ser nas férias para que tivesse tempo de posar para ser retratada. E assim o fez. Nas férias, Dona Bebê se dirigia à casa dos Lins, após o almoço com seu batom vermelho, vestida de preto e com suas pernas cruzadas, deixava que Lygia rabiscasse seu papel para melhor retratá-la. Passados alguns dias, saíram da casa as duas “Bebês”, idênticas. Lygia seguiu com sua habilidade desenhando primos e amigas de escola.

Com o passar do tempo e o sucesso na profissão, Jair comprou um sítio para relaxar, a dez quilômetros de Belo Horizonte, em Venda Nova. Lá constrói uma piscina de pedras, onde ainda seus filhos adolescentes aproveitam para viver as delícias da vida selvagem. Sendo uma piscina de água corrente, apareciam cobras verdes de água, sapos, pererecas que se misturavam com as crianças. Num belo dia, aparece também um jacaré e Jair interdita a piscina., esperando Esperou escurecer, tocaiou o bicho até matá-lo com sua espingarda para comer sua carne branca. Passado o tempo, Jair transformou o sítio em um abrigo de orquídeas, cuja coleção foi considerada uma das mais variadas e bem cuidadas da América do Sul. Tratava suas orquídeas com muito zelo, e D. Ruth ficava impressionada com as tantas horas dedicadas às plantas e com as conversas dedicadas a elas em francês, sua língua de estimação.

Quanto às mulheres da família, mãe, tias e avós eram o retrato da mineira típica, nascida e criada para servir o marido. A elas cabia também a função de cuidar da casa e dar uma boa educação aos filhos. Como na família de Lygia eram três irmãs, predominavam as aulas de piano; aprender a costurar, bordar, cuidar da casa e estudar no tradicional colégio dirigido pelas freiras, Sacre-Coeur de Marie. Lygia e Sonia se rebelavam contra uma disciplina baseada na submissão e penitência, o ensino religioso, e sempre que podiam faziam às

escondidas caretas para as Madres do colégio. Já estava na personalidade de Lygia seu viés para o senso crítico, apurado e a transgressão ao sistema tradicional.



Figura 5 – Jair e Ruth Lins
Fonte – Maior (2006, p. 43)

A casa de infância, com suas portas e janelas altas, sabores, cheiros, silêncios, gargalhadas, barulho de pés correndo nas tábuas dos imensos cômodos, primos, avós, marcou Lygia por toda sua vida. Primos e primas fizeram suas primeiras descobertas secretas nos jardins de capim alto, local em que D. Ruth

estava sempre atenta aos corpos e às mãos das crianças. Já adolescentes, numa tarde em que estranhamente D. Ruth fora dormir após o almoço, os primos trancaram-se no quarto de hóspedes, e para surpresa de todos D. Ruth ao acordar, não foi para a cozinha, mas sim em direção ao quarto e sem fazer com que as tábuas acordassem, Ruth girou a maçaneta da porta e deparou com as filhas arrumando as saias. Quando perguntou o que estava acontecendo ali “[...] Lygia retirou um balão colorido de baixo da cama, enfiou a bola embaixo da saia e disse: Filhos” (LINS, 1996, p.34).

Assim como sua mãe Ruth, aos 17 anos, Lygia já estava pronta para se casar. As ruas da pequena Belo Horizonte eram impregnadas pelo cheiro de jasmim e as moças perfumavam o ambiente. Nas noites de domingo, na Praça da Liberdade, havia música nos coretos, onde Lygia ia desfilas depois de passar seu batom para aumentar o lábio inferior. Numa dessas noites, caminhando para a praça, um carro interceptou seu caminho saindo de dentro um cavaleiro de quase dois metros de altura, trazendo calças vincadas, um jaquetão abotoado que deixava aparecer a gola bem engomada de sua camisa branca. Esse era Aloysio Clark Ribeiro, seu futuro marido. Seu pai Jair, muito ciumento, fechava a cara e o portão para qualquer pretendente, mas o recém-formado engenheiro foi aprovado pelo conselho de família e Lygia se casa no ano seguinte, com seus dezoito anos, incorporando o Clark como seu sobrenome. Sonia descreve os anos que passaram

Décadas haviam se passado e gata parida agora era Lygia, deitada na cama, já enclarkada, ao lado de filhotes há pouco mamando no grande peito de mãe em cujo mamilo escuro jamais faltara leite; rodeavam seu corpo moreno e como gatos queriam sentir calor de mãe. [...] Elizabeth, primeira gata a nascer, grandes lábios debaixo de nariz pequeno; Álvaro, verdes olhos mais abertos do que os demais e Eduardo, cuja cor morena, apesar de preocupar a avó Ruth, matava de inveja os que gostavam de se bronzear ao sol (LINS, 1996, p.29).

Em 1938, mudaram-se para o Rio de Janeiro recém-casados, e em 1941, nasce Elizabeth, em 1943, Álvaro e em 1945, Eduardo. Na primeira década de seu casamento, Lygia dedicou-se aos filhos, marido e a casa. Adorava fazer pic-nic e procuravam um lugar onde pudessem comer galinha assada e com as crianças brincar, correr, nadar, cair. E ali naquela relva, onde não tivesse formigas, cobras, marimbondos, deitavam seus corpos até o por do sol pôr-do-

sol. Mesmo dedicada à família, não abandonou sua prática de desenhar, e com a nova paisagem carioca, teve acesso a mais informações que, até então, a capital mineira não lhe oferecia. Em 1947, estuda com Zélia Salgado e Roberto Burle Marx, considerando-o, por toda sua vida, o seu mestre, pela mensagem de liberdade que assumiu em seu trabalho e em sua vida.

Na época que estudou com o paisagista Burle Marx, Lygia concebeu e executou um painel em mosaico na fachada externa de entrada de um prédio, na Avenida Atlântica com a Rua Júlio Castilho, no Rio de Janeiro, datado de 1951. Os traços curvos, figurativos já mostravam uma estilização da figura que, com o tempo, Lygia radicaliza para a linha e forma.

3.2 1950 a 1972

Em fevereiro de 1950, aconselhada por amigos e com a ajuda do marido, Lygia decide ir morar em Paris para se aprofundar nos conhecimentos em arte. Lá freqüentou o estúdio de Arpad Szenes (1897 a 1985) onde desenvolve pinturas a óleo. Mas tarde, estuda com Isaac Dobrinsky (1891 a 1973), velho contemporâneo de Modigliani e Fernand Léger (1881 a 1955), onde desenvolveu uma série de desenhos com a temática de escadas. Em 1951, rompeu seu casamento com Aloysio, permanecendo em Paris com as crianças até 1952, quando decide retornar para o Rio de Janeiro. Nos relata Sonia

[...] Dobrinsky sentava-se à mesa e almoçava com Lygia entre cheiro de óleo e gritos de meninos que logo partiam, mochilas às costas, para a escola. Dobrinsky também se levantava mas era para se sentar no sofá de pernas curvas, como se houvesse cavalgado, na sala de visitas. Aconselhava Lygia a usar cores mais claras e num dia de mais coragem não resistiu e perguntou se podia tomar um banho na banheira da casa.[...] (LINS, 1996, p. 69).



Figura 6 -Lygia Clark - Retrato de Regina, 1949, Guache e nanquim sobre papel, 62 x 50 cm
Fonte - <http://www.catalogodasartes.com.br/Foto.asp?sPasta=@Obras&Imagem=Catalogo%20das%20Artes/Soraia%20Nov%202006%20item197.jpg>



Figura 7 - Lygia Clark - Da série Pontes, 1951, Carvão sobre papel, 54 x 36 cm
Fonte - http://www.catalogodasartes.com.br/Foto.asp?sPasta=@Obras&Imagem=Daniel%20Mendes/{B2FE2B06-864B-4E15-844E-234EF01C511D}_Bolsadearte_14042015_148.jpg

Nos anos 1950, o Brasil passava por uma fase de desenvolvimento acelerado, em busca da modernização do país, culminando na construção da nova capital federal, Brasília. O modelo artístico dominante era o construtivismo, alimentado por uma falsa utilidade social dos produtos industrializados e o progresso a todo custo, impondo um modelo de integração de todas as artes na arquitetura e urbanismo. Numa conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte em 1956, Lygia relata

[...] Se eu aceitei (estar aqui) foi por um motivo válido, pois acredito na possibilidade de um trabalho de equipe, em que o arquiteto e os artistas plásticos possam, trabalhando juntos, encontrar soluções plásticas novas e autênticas. [...] Acredito firmemente na procura de uma fusão entre “arte e vida”. Não é possível a um homem essa pretensa indiferença ao meio ambiente em que ele vive. Se o homem procura a beleza e a harmonia numa obra de arte individual, não há razões válidas para que ele não deseje um ambiente harmonioso para trabalhar e viver. [...] (LYGIA... , 1997, p.71).

Sua produção iniciou com a pintura, foi para o objeto tridimensional e chegou à proposição artística com seus objetos relacionais, como ela os chamou, que não são apreendidos no sentido tradicional, e sim vividos numa interioridade imaginária do corpo.

Antes de voltar para o Brasil em 1952, Lygia é convidada a expor na Galeria do Institut Endoplastique em Paris nos meses de junho e julho. Essa mostra é exibida em novembro do mesmo ano, na Sala do Ministério da Educação do Rio de Janeiro, acrescentando pinturas a óleo e desenhos realizados antes de sua estadia em Paris. Os anos seguintes, 1953 e 1954, Lygia se integra à paisagem das artes brasileiras expondo em Salões, ganhando prêmios e, em 1953, participa da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1954, com Aluísio Carvão, João José, Silva Costa, Lygia Pape, Ivan Serpa, dentre outros, que compartilhavam a tendência Construtiva, inauguram a I Exposição do Grupo Frente no Instituto Brasil-EEUU de Copacabana. Nesse mesmo ano, Lygia foi convidada para expor na Bienal de Veneza, Itália, junto a outros artistas, representando o Brasil.

Para nos referirmos à sua trajetória artística, construímos uma cronologia que nos dá um panorama de sua produção dos anos de 1950 a 1970. Seu vasto legado textual e visual é inesgotável fonte de pesquisa, mas como

mencionamos anteriormente, nosso foco é perceber o quanto Lygia contaminou e foi contaminada pelo seu “ser” artista e seu “ser” professora.

Inicia com a pintura (figura 6) e rapidamente descobre a “Linha orgânica” (figura 7) abrindo-se para além da moldura com suas “Superfície modulada” (figura 8) dos anos 50.



Figura 8 -Lygia Clark - Escada, 1951, Óleo sobre tela, 98 x 72 cm
Fonte - <http://artecomentada.blogspot.com.br/2009/10/o-movimento-neoconcreto.html>

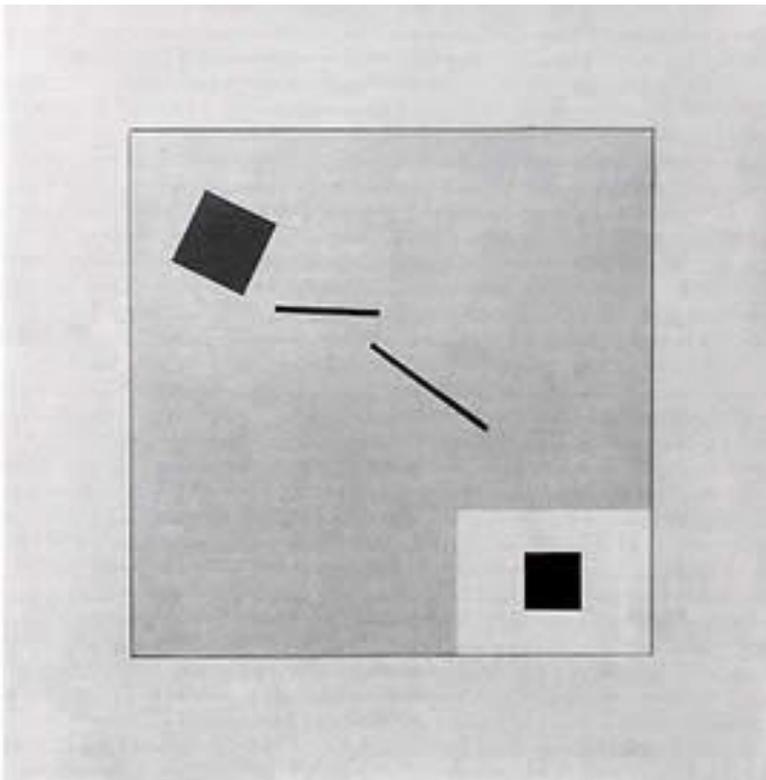


Figura 9 - Ligia Clark - Descoberta da linha orgânica, 1954, Óleo sobre tela, 90 x 90 cm
Fonte – LYGIA... (1997, p.74)

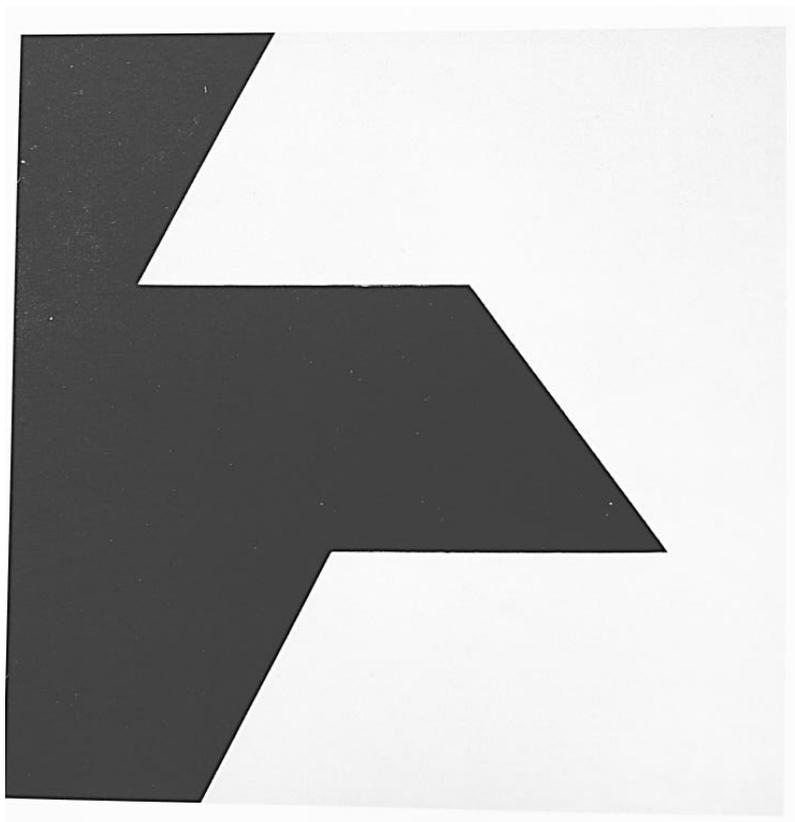


Figura 10 - Ligia Clark - Plano em superfície modular série B n. 3, 1958, Tinta industrial sobre madeira, 84 x 84 cm
Fonte – LYGIA... (1997, p.75)

O trecho que segue abaixo foi retirado da entrevista que Lygia deu ao Jornal do Brasil, suplemento dominical, em julho de 1959, e já nos mostra o quanto tinha clareza e domínio do que estava produzindo. O título da matéria é “Lygia Clark e o espaço concreto expressional” feita por Edelweiss Sarmiento:

[...] Toda essa minha pesquisa que considero a formulação primária de um vocabulário para exprimir um novo espaço, começou em 1954, pela observação de uma linha que aparecia entre uma colagem e o “passepartout”, quando a cor era a mesma, e desaparecia quando havia duas cores contrastantes. [...] Em 1956, achei a relação dessa linha (que não era gráfica) com as linhas de junção de portas e caixilhos, janelas e materiais que compõem assoalho, etc. Passei a chamá-la de “linha orgânica”, pois era real, existia em si mesma, organizando o espaço (LYGIA...., 1997, p.83).

Em 1959, o que era um plano liso, Lygia percebeu que continha um espaço interior, e criou os “Contra-relevo” (figura 9) e os “Casulos”(figura 10). Em “Carta para Mondrian”, em maio de 1959, relata suas angústias, tenta compreender como sua produção estava relacionada aos conceitos que ele fez surgir no movimento artístico de sua época, mostra uma relação desgastada com os artistas que, juntos, criaram o movimento Concreto e Neoconcreto no Brasil (LYGIA.... 1997, p.114, 115, 116)

[...] Se eu trabalho Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra. Se exponho, é para transmitir a outra pessoa este “momento” parado na dinâmica cosmológica, que o artista capta. Você que era um místico deve quantas e quantas vezes ter vivido “momentos” como este dentro da vida, ou não? [...] Você hoje está mais vivo para mim que todas as pessoas que me compreendem, até um certo ponto. Você já sabe do grupo neoconcreto, você já sabe que eu continuo o seu problema. No momento em que o grupo foi formado havia uma identificação profunda, a meu ver. Era a tomada de consciência de um tempo-espaço, realidade nova, universal como expressão, pois abrangia poesia, escultura, teatro, gravura e pintura. Até prosa Mondrian... Hoje, a maioria dos elementos do grupo se esquecem dessa afinidade e querem imprimir um sentido menor a ele, quando preferem que ele cresça sem essa identidade para mim imprescindível, numa tentativa de dar continuidade superficial a este movimento. [...] Mondrian: hoje eu gosto de você.

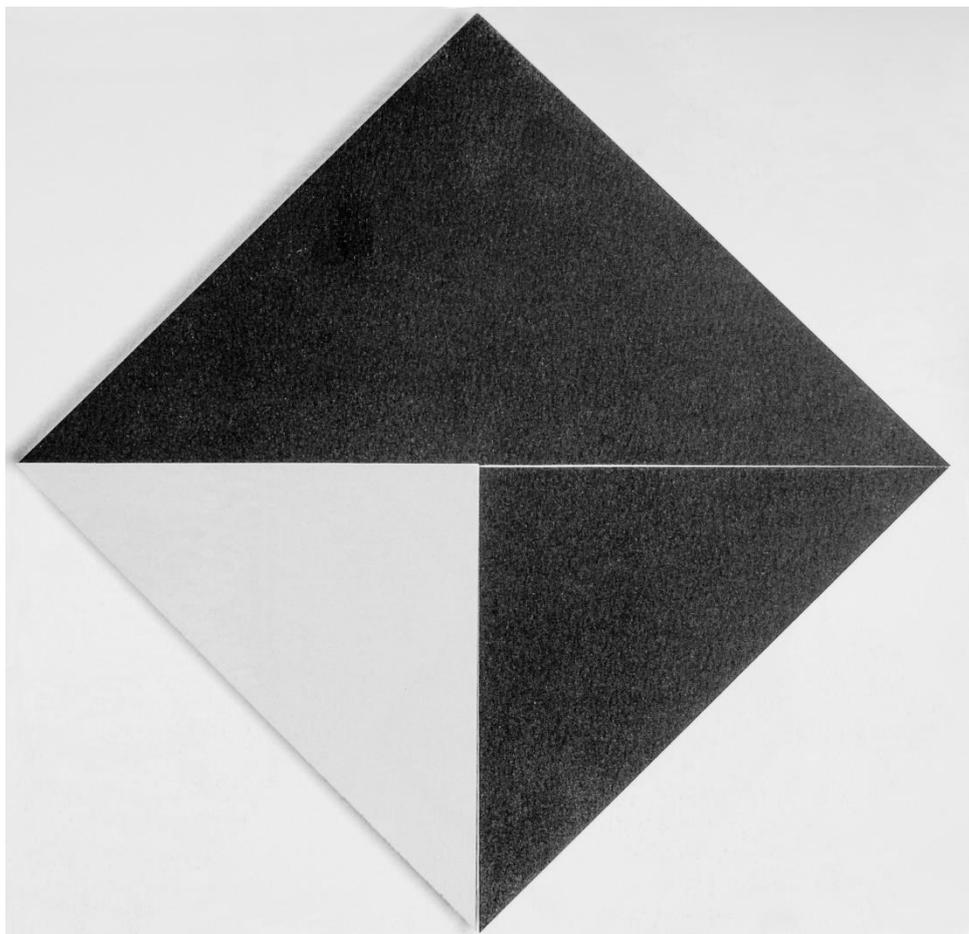


Figura 11 – Ligia Clark - Contra relevo, 1959, Tinta industrial sobre Madeira, 140 x 140 x 2,5 cm
Fonte – LYGIA.... (1997, p.107)

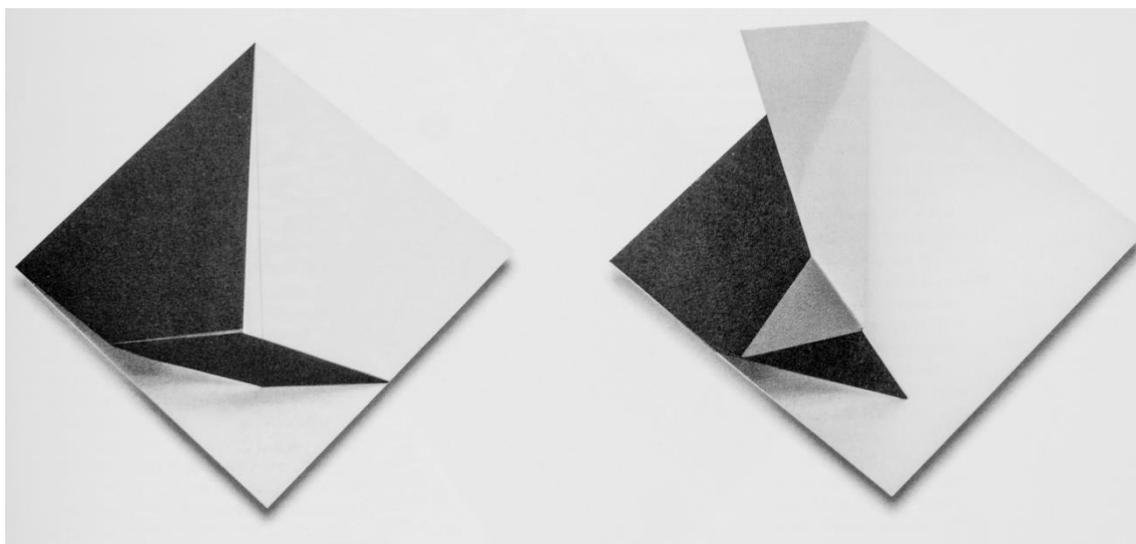


Figura 12 – Ligia Clark - Casulo, 1959, Nitrocelulose sobre lata, 42,5 x 42.5 x 6,5 cm - 42,5 x 42.5 x 26 cm
Fonte – LYGIA.... (1997, p.109)

O que tinha sido um objeto pendurado na parede, estático, caiu no chão e foi refeito com planos móveis, os “Bichos” da década de 1960 (figura 13). Como dizia Sonia: “No desenho abstrato o bicho se escondia” (LINS, 1996, p.6). E assim Lygia inaugura a participação do “outro” em seu trabalho. O espectador passa a ser também sua matéria-prima, e sua obra vai produzindo vivências para viver, sendo recontextualizada a cada nova experiência do participante.

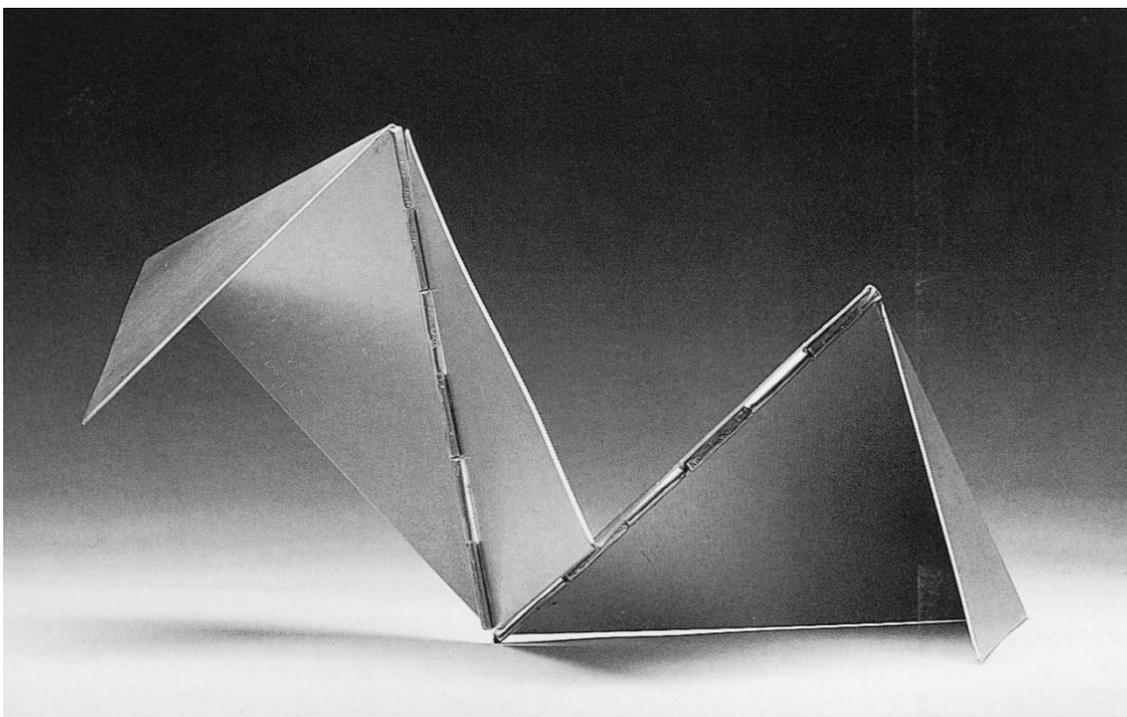


Figura 13 – Ligia Clark – Invertebrado, 1960, Alumínio, Sem dimensão
Fonte – LYGIA..... (1997, p.124)

BICHOS

É esse o nome que dei às minhas obras desse período, pois seu caráter é fundamentalmente orgânico. Além disso, a dobradiça que une os planos me faz pensar em uma espinha dorsal. A disposição das placas de metal determina as posições do Bicho, que à primeira vista parecem ilimitadas. Quando me perguntam quantos movimentos o Bicho pode fazer, respondo: “Eu não sei, você não sabe, mas ele sabe...” O Bicho não tem avesso. Cada Bicho é uma entidade orgânica que se revela totalmente dentro do seu tempo interior de expressão. Ele tem afinidade com o caramujo e a concha. É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele, se estabelece uma interação total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o Bicho não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo – a – corpo entre duas entidades vivas. Acontece, na realidade, um diálogo em que o Bicho tem respostas próprias e muito bem definidas aos estímulos do espectador. Essa relação entre o homem e o Bicho, anteriormente metafórica, torna-se real. [...] (LYGIA.....1997, p.121)

Construído a partir de duas faces opostas de um plano retangular uma só superfície, o “Moebius Contínua”, chamado carinhosamente de “Caminhando”, executado pela primeira vez em 1964, leva a artista a afirmar que “[...] daqui em diante, atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante.” (LYGIA.....1997, p. 151)

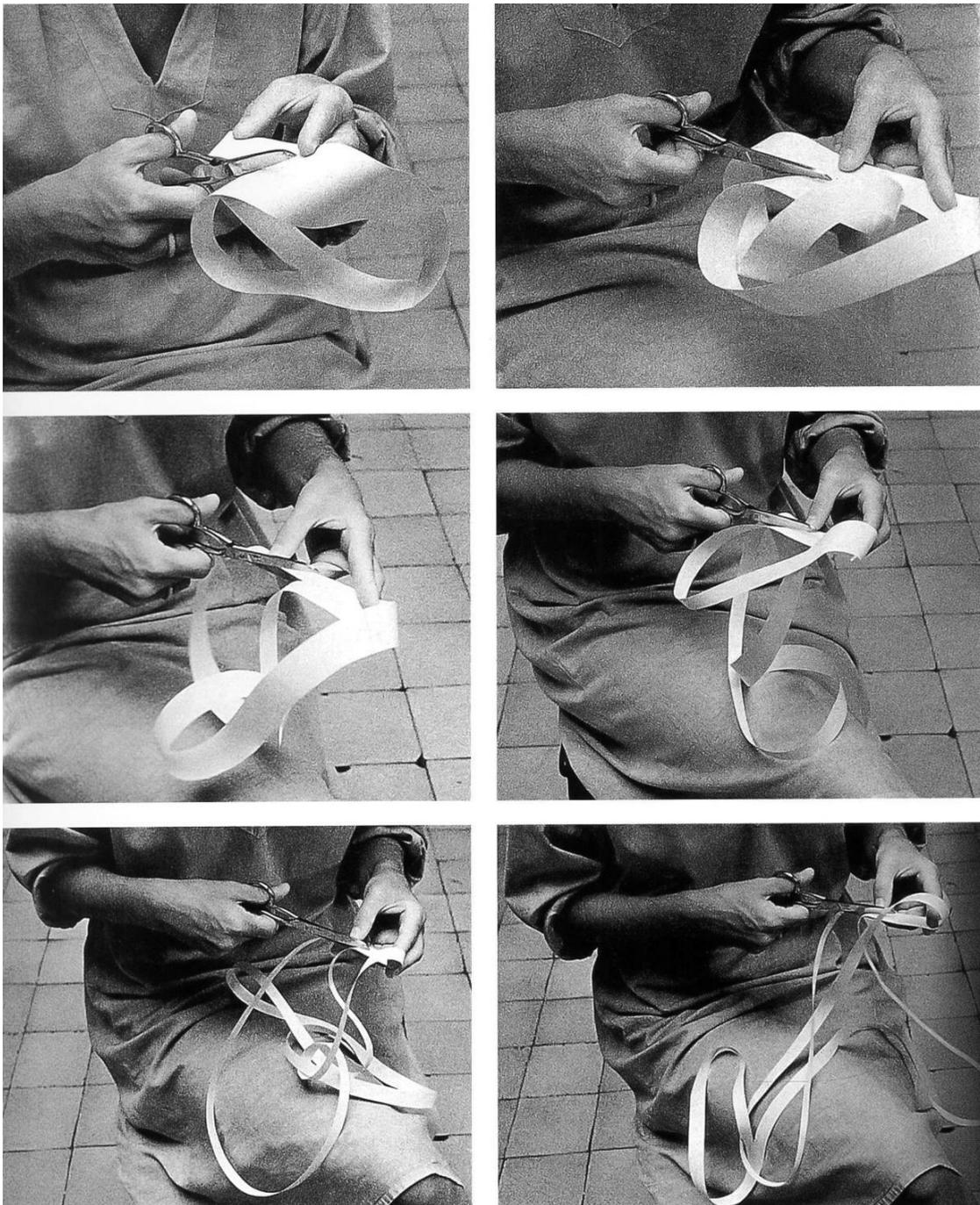


Figura 14 – Ligia Clark - Caminhando, 1963
Fonte – LYGIA..... (1997, p.148)

Ao produzir essa ação, a artista instrui qualquer pessoa interessada a produzir o objeto:

Faça você mesmo um “Caminhando”: pegue uma dessas tiras de papel que envolvem um livro, corte-a em sua largura, torça-a e cole-a de maneira que obtenha a fita de Moebius. Em seguida, tome uma tesoura, crave uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Preste atenção para não recair no corte já feito - o que separaria a faixa em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Esta noção de escolha é definitiva. O único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é seu ato. À medida que se corta na faixa ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim o caminho é tão estreito que não se pode mais abri-lo. É o fim do atalho. [...] Inicialmente o Caminhando é apenas uma potencialidade. Você e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito e objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha. A relação dualista entre o homem e o Bicho, que caracterizava as experiências precedentes, sucede um novo tipo de fusão. Em sendo a obra o ato de fazer a própria obra, você e ele tornam-se totalmente indissociáveis [...] (LYGIA.....,1997, p.151).

Lygia relata que os anos após a construção dos “Bichos” foram difíceis para sua criação. O sucesso foi grande no que se refere à venda, à crítica e o circuito de arte que tentava impor a permanência desses objetos, mas ela, artista, sentia-se vazia como se tivesse chegado ao fim. O “Caminhando” tornara-se uma proposição artística em que o outro era fundamental, o objeto havia perdido seu valor, a consciência da obra aberta, participativa estava em ebulição no seu processo criativo, a utilização de materiais precários começou a ganhar espaço, o ato da construção e sua vivência é que era importante e não mais o objeto pronto, dado “[...] Começo a me restituir o sentido da poética do objeto e das coisas simples. Sei que nada disso é tão genial como o Bicho [...] mas, é fundamental para mim me reencontrar com essa metafísica [...]” (LYGIA.....,1997, p.175). Foi a partir de “Caminhando”, que Lygia criou estratégias que compuseram a paisagem com a qual a obra da artista dialogará. Libertou o objeto do formalismo e criou “objetos vivos” onde a processualidade e a potência vital tomaram conta da aura mitificadora. Materiais extraídos do cotidiano se misturam aos materiais nobres da arte. O espectador sai de sua inércia paralisante, ganha liberdade na participação ativa

da obra, sendo muitas vezes o realizador do objeto de arte. O sistema de arte cai de seu elitismo e abre seus próprios espaços a outros públicos. O objeto de arte sai de seu confinamento de uma camada especializada e torna-se uma dimensão da existência de todos. O que para Rolnik (2014, p. 52) é “[...] contaminar de mundo os espaços, os materiais e, sobretudo, a fabulação da arte; contaminar de arte, o espaço social e a vida do cidadão comum”. Assim, em 1965, construiu os “Trepantes” (figura 15), de metal rígido, que deu origem à “Obra Mole” (figura 16), de borracha flexível, podendo assumir qualquer posição ou lugar, uma mistura de “Bicho” com “Caminhando”. Quando Mario Pedrosa viu pela primeira vez, encantou Lygia com seu comentário; “Finalmente, pode-se chutar uma escultura!” (BRETT, 1997, p. 21).



Figura 15 – Lygia Clark -Trepante, 1963, madeira, alumínio, dimensões variadas
Fonte – LYGIA.....(1997, p.171)



Figura 16 – Lygia Clark - Obra Mole, 1964, borracha, dimensões variadas
Fonte – LYGIA..... (1997, p.173)

Em seu texto “Capturar um fragmento de tempo suspenso” escrito em 1973, Lygia relata o momento vivido;

Paradoxalmente, eu sentia a necessidade de continuar fazendo os *Bichos*, mas estes mudaram de material: da rigidez do alumínio eles se tornaram de borracha. Desse modo, esses Bichos moles eram muito ambíguos: comparados com o *Caminhando*, eles pareciam uma regressão, um retorno ao objeto. Ora, de fato, eles prefiguravam minhas experiências sensoriais: a sensualidade de sua elasticidade anunciava inconscientemente o que sucederia a seguir. Mas como eu ainda não sabia, eu tive uma nova e terrível crise que parecia não ter saída, pensando que a arte havia chegado ao fim (LYGIA.....1997, p.187,188).

A partir daí, o agenciamento do objeto com o espectador tomou conta do seu trabalho. Começou quando um objeto para os olhos passou a ser para o sentido do tato com os “Bichos”. Tomou consciência da potência de seu trabalho com o espectador, agora participante, com “Caminhando”, onde para ela “só importa o ato-vivo-do-fazer” (LYGIA.....1997, p.187). Nos anos que se seguiram, Lygia constituiu um repertório vasto de objetos e textos onde, cada vez mais, o interesse estava no “participante” e nas “vivências” proporcionadas pelas suas “proposições artísticas”. Seus trabalhos eram feitos com materiais do cotidiano, em encontros casuais com objetos sem significância que eram re-significados por ela. A partir de 1966, com a série “Nostalgia do corpo”, os objetos são construídos para o conjunto dos sentidos e ganham a sensorialidade do corpo todo, com “Pedra e ar”, 1966 (figura 17), “O eu e tu: Série roupa-corpo-roupa” 1967 (figura18), entre muitos, passando a ser chamados pela artista de “Objetos relacionais”.



Figura 17 –Ligia Clark - Pedra e ar, 1966
Fonte – LYGIA..... (1997, p.204)

Naquele momento comecei a articular interiormente o valor do precário, da fragmentação, do ato, dizendo: não é obra minha, a estrutura é topológica, não é minha. Tudo isso serviu para que eu acabasse fazendo, quase por casualidade, meu primeiro trabalho sobre o corpo, até 1966. Enchi de ar um saco de plástico, e o fechei com um elástico. Pus uma pedra pequena sobre ele e comecei a apalpá-la, sem me preocupar com descobrir alguma coisa. Com a pressão, a pedra subia e descia por cima da bolsa de ar. Então, de repente, percebi que aquilo era uma coisa viva. Parecia um corpo. Era um corpo (LYGIA.....,1997, p.205).



Figura 18 – Lygia Clark - O eu e o tu, 1967, Série roupa-corpo-roupa
 Fonte – LYGIA..... (1997, p.215)

Proposta pensada para um casal, na qual o homem e a mulher estão vestidos com um macacão de plástico. Os macacões têm um forro interior confeccionado com materiais diversos (saco plástico cheio de água, espuma vegetal, borracha, etc.), que proporciona ao homem uma sensação feminina e à mulher uma sensação masculina. Um capuz, feito do mesmo material plástico recoberto de tecido, tapa os olhos dos participantes, e um tubo de borracha, como um cordão umbilical une os dois macacões. Tocando-se, os participantes descobrem pequenas aberturas nos macacões (6 fecho ecleres) que dão acesso ao forro interior, traduzindo as sensações experimentadas pelo outro. Deste modo, o homem se encontra na mulher e ela se descobre no corpo do homem (LYGIA....1997, p. 214).

Lygia, com sua produção, advertiu sobre a necessidade e importância de oferecer soluções singulares aos problemas coletivos. Sua proposição enquanto artista, era articular a multiplicidade de vivências individuais que constituem o ser no mundo, e não criar uma linguagem geral e comum

aplicáveis a todos os seres humanos. Para a artista, o corpo humano, concebido como arquitetura, foi o lugar da experiência singular, obra aberta, cada participante era o propositor, recriando o trabalho a cada experiência vivida. Para Guy Brett (LYGIA.....,1997, p. 17)

A proposta de Lygia Clarck é incorporada no ato e atuada no corpo. Existe no momento em que a fazemos ou a vivenciamos e nada resta depois. E, no entanto, na sua grande simplicidade, sensualidade e efemeridade é também uma coisa mental. Os aspectos alegres e divertidos – o seu sorriso imediato ou o riso talvez de reconhecimento – é seguido pelo pensamento, pela compreensão de que o que a Lygia Clarck propõe é uma mudança profunda, um salto conceitual com implicações de grande alcance para a arte, a filosofia e a ciência – para a cultura e a vida em geral.

3.3 Outubro de 1972 a julho de 1976

Nos anos de 1964 a 1972, a carreira de Lygia decola com exposições internacionais e nacionais, tendo residência no Rio de Janeiro e Paris. Sua obra havia migrado do plano para o relevo e depois para o espaço. Inaugurou com os “Bichos” objetos que eram oferecidos ao olhar, mas ao mesmo tempo não se entregava a ele, exigia uma ação, uma participação efetiva para completar, passando a ser referência mundial na relação espectador-obra. A partir daí, continua sua pesquisa, abandonando de vez a ideia de “obra de arte”, emergindo em um estudo profundo das possibilidades simbólicas e de comunicação do corpo, passando a realizar experiências sensoriais com objetos simples construídos por ela.

Em outubro de 1972, é convidada a dar um curso sobre Comunicação Gestual na Faculté dArts Plastiques St. Charles na Sorbone, em Paris, onde realiza experiências com um grupo de alunos entre 21 e 27 anos, durante três horas, duas vezes por semana permanecendo até 1976. Chamava suas aulas carinhosamente de “vivências”, sendo a maneira que Lygia tinha de viver seu trabalho e rememorar suas lembranças na construção das proposições artísticas.

Relata que quando criança em Belo Horizonte, esperavam ansiosos, ela e os irmãos, o dia em que o vendedor de cana passava, sempre à noitinha. Lygia

era a primeira a acordar, pegava o primeiro lugar da fila, olhava atenta para o buraco da fechadura e esperava que sua mãe virasse a lingueta da chave para descer as escadas correndo, pegar uma cana já preparada pelo pai com um cabresto feito de barbante, e cavalgar no quintal da casa brincando de cavalinho com seus irmãos.

Dessa lembrança, Lygia relata que tudo recomeçou

[...] a partir de um sonho que passou a perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha substância interna, e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la. Um dia, depois de ter feito as máscaras sensoriais, me lembrei de construir uma máscara que possuísse uma carretilha que fizesse a baba ser engolida[...] (LINS, 1996, p. 37).

Lygia, por meio de seus substratos que fazem misturar as lembranças, ativa seu campo de forças e os ressignifica na construção de seu trabalho, uma máscara, que se torna viva e potente ao ser utilizada pelo outro. Como estava inserida num ambiente coletivo, sendo contaminada e contaminando, propõe que seu território seja desterritorializado com uma proposição artística coletiva no plano comum da sala de aula.

Fiz na Sorbone uma experiência belíssima: Um círculo de pessoas ajoelhadas rodeando uma cara e sobre seu rosto eles soltam uma espécie de “baba” que na realidade são carretéis de linha de várias cores que são colocadas na boca e o fio é retirado como se fosse baba. A cara do sujeito deitado vai se cobrindo de uma massa, fios vermelhos, azul e amarelo. Depois as pessoas pegam nessa baba e ficam todas ligadas. Acho que foi a experiência mais forte que consegui fazer. Eles disseram que no princípio estão tirando um fio da boca, mas depois é como se o ventre virasse pelo avesso. [...] Chamei isso de “baba antropofágica” (LINS, 1996, p. 37).



Figura 19 – Lygia Clark - Baba antropofágica, 1973
 Fonte – LYGIA..... (1997, p.296, 297)

Ativando a produção de subjetividades, Lygia promove um fluxo onde espaço e tempo são ressignificados. Compartilhando suas memórias, promove outras experiências que fogem aos modelos engessados instituídos que ela define como “[...] receber em bruto as percepções, vivê-las, elaborar-se através do processo, regredindo e crescendo para fora, para o mundo.[...]” (LYGIA.....,1997, p. 264). Com a “baba antropofágica” cria estratégias para criação que não se materializa na construção de um objeto individual, mas sim por meio de uma vivência coletiva no plano comum, articulando o atravessamento de seu ser artista e seu ser professora. O contato com o outro mobiliza afetos e os territórios se reterritorializam singularmente na subjetividade de cada um. Lygia não tem fronteira como artista-professora, promovendo a interlocução na multiplicidade e no heterogêneo e como agenciadora de territórios, convoca a subjetividade de seus alunos para permitir, com suas proposições artísticas, a potência de serem contaminados. Assim os afetos se efetuem, passando do onírico, autobiográfico, para o coletivo e heterogêneo.

As camadas superpostas na obra de Lygia nos faz ver que arte e vida não se separam em sua produção. Na gênese de sua “baba antropofágica” estão suas memórias, que, em contínuo movimento tradutório, se expandem com a presença do outro, cavando em seu ser uma nova maneira de perceber e sentir o que suas proposições artísticas são portadoras. Nesse desvelamento, seus alunos agenciam suas vivências singulares e potencializam seus territórios, agora ressignificados, como devires imprevisíveis no que concerne às problematizações advindas do processo. Como esses processos criativos acontecem em cada um de seus mais de vinte alunos, não é possível descrever, mas é possível imaginar que para cada um a matéria de seus pensamentos se tornaram problematizações necessárias para criação de seus trabalhos de arte, a partir do que vivenciaram.

Outra passagem significativa de sua infância que encontramos reverberação em seu trabalho como artista-professora: Beatriz, sua irmã mais velha, ia se formar no Grupo Barão do Rio Branco e como parte dos festejos se apresentaria no balé do Teatro Municipal de Belo Horizonte. Dona Ruth encomendou um vestido da capital Rio de Janeiro e ao abrir a caixa não gostou do que viu: um vestido cinza com botões prateados. Escolheu outro vestido e deixou o cinza, pendurado no armário de sua filha. Sonia e Lygia ficaram em casa, vestiram as duas o mesmo vestido cinza, criaram um ser com duas cabeças, quatro pernas e quatro braços. Elas sorriam para o espelho e o espelho sorria para elas; o vestido cinza de rendas ficou todo rasgado, e consequentemente, rendeu boas palmadas nas irmãs que foram dormir sem jantar e sem comer a sobremesa deliciosa feita para comemorar a ocasião. Em 1973, Lygia escreveu de Paris para Sonia;

Estou com mais de 25 alunos em cada curso da Sorbone; vivências incríveis ocorrem quando cobertos fazem corpo coletivo. Envoltos em papéis, ligados pelas mãos e pés, começam a cantar, gritam e riem às gargalhadas, e quando faço um barulho que é vivido como perigo, sentem-se seguros por se darem as mãos e quando algum deles sai do grande corpo, têm medo e se sentem como se estivessem sendo rasgados (LINS, 1996, p. 40).

Em seu sobrevoo, Lygia criou estratégias que atravessam tempo e espaço e reinventou, na intensidade de suas ações, uma transdução do que sua infância

lhe presenteara. Sendo agenciadora de uma proposição artística, criou rizomas não só teórico/conceituais, mas com os “corpos sem órgãos” de seus alunos. Produziu, a partir daí, desdobramentos que geram incertezas, acasos, imprevistos, dando origem a novos conceitos num fluxo produtivo que atravessam a arte e são atravessados por ela. Suely Rolnik (1999, p. 3) contribui com as experiências de Lygia, quando criou a noção de “corpo vibrátil”, sendo esse “[...] a potência que tem nosso corpo de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo [...] é aquilo que em nós é o dentro e o fora ao mesmo tempo [...]”. Afirma a autora que

É a partir da escuta do corpo vibrátil e suas mutações, que o artista, desassossegado pelo conflito entre a nova realidade sensível e as referências antigas de que dispõe para orientar-se na existência, sente-se compelido a criar uma cartografia para o mundo que se anuncia, a qual ganha corpo em sua obra e dele se autonomiza. Através da prática artística, atividade de semiotização da experiência humana em seus devires, a vida afirma-se em seu erotismo criador, gerando novas paisagens existenciais (ROLNIK, 1999, p. 3).

Lygia busca estratégias para acordar em seus alunos seu “corpo vibrátil” adormecido, fazendo com que eles iniciassem a experiência no “vazio-pleno” onde cada indivíduo tem suas percepções de mundo e realiza suas conexões para acessar seu plano de imanência em busca de novos territórios. Como sua estratégia de produção, após “Caminhando”, foi contaminar de arte o cidadão comum para que ele atingisse sua potência criadora. Lygia não mediu esforços para chegar à plenitude dessa busca com seus alunos. Suas “vivências” se intensificavam à medida que o grupo se tornava coeso, tendo vários participantes permanecido durante os quatro anos de curso. O pano de fundo de seu projeto artístico sempre foi religar arte e vida na subjetividade do sujeito, e com os alunos que trabalhava individualmente, teve a oportunidade de utilizar como estratégia, depoimentos ao final de cada seção, se quisessem, além da regularidade dos encontros que aconteciam duas vezes por semana durante três horas cada um. Para Rolnik (1999, p. 24), a ação de Lygia com seus alunos está apoiada na seguinte estratégia:

Lygia descobre neste momento que para que a integração do corpo vibrátil se consolide numa subjetividade marcada pelo trauma desta experiência que levou a seu recalque, o ritual requer esta continuidade no tempo e a expressão das fantasias produzidas pelo trauma.[...] Para tirar o corpo de seu torpor, será necessário criar as condições para que, aos poucos, a fantasmática e seu veneno sejam “vomitados”, como insiste Lygia, e a construção defensiva se desfaça.

Na proposição a que deu o título de “Viagem”, 1973, Lygia deixa claro em seu texto que para destilar o veneno que todos carregamos, dependia de um ambiente de confiança que só é estabelecido ao longo de um tempo para atingir a limpeza do corpo e das relações sociais do dia a dia.

[Um jovem africano] tinha antes feito outra proposição. Sentia-se rejeitado a ponto de inventar uma doença do fígado que o impedia de participar das experiências. Sabendo de seu problema sugeri que se submetesse à uma proposição que sempre dava resultados incríveis. E cada vez diferentes. “Ele seria embrulhado em jornais, dos pés à cabeça, carregado e embalado pelo grupo. Ele aceitou. Foi embrulhado em silêncio total. Balançando suavemente para a frente, para trás, para os lados. O grupo colocou-o nos ombros, improvisando músicas. Deu voltas com ele. Quando o colocaram em pé, ainda embrulhado, ele deu uma gargalhada. Ninguém nunca tinha feito isso.” [...] O africano contou sua vivência: “ Ele estava sendo carregado por uma tribo canibal brasileira para ser torturado, comido. As vozes que escutava lhe pareciam gritos selvagens de guerra. E era música suave, parecendo Varese. Perguntei por que ele tinha rido em pé e ainda embrulhado e ele responde: ‘Fiquei tão aliviado porque não me torturaram nem comeram, e esperava que vocês me colocassem de cabeça no chão e pernas para cima. Quando vi que tinham me colocado direitinho no chão, tive a maior alegria da minha vida.’ Então, em vez de ficar só na escuta, entrei na fala e perguntei se ele já refletira. Toda aquela agressividade que colocara no grupo não seria a dele em relação ao próprio grupo? Se não tratava de rejeição dele para com o grupo e não o contrário. Perguntei sem procurar a resposta. Soube depois que ele está criando maravilhosamente e está, no bom sentido, integrado (LYGIA.....,1997, p.299, 300).



Figura 20 - Lygia Clark - Viagem, 1973
 Fonte – LYGIA.....(1997, p.299)

A artista, o objeto mediador e o espectador formam uma tríade presente na relação que Lygia, como propositora e agenciadora dos objetos artísticos, criou como processo em que a experiência vivida e o pensamento eram completamente interdependentes e inseparáveis. Para ela, a noção de artista na cultura ocidental moderna, um ser transcendente análogo a deus, o ser que cria sua poética para ser admirado pelos espectadores, não fazia parte de seus conceitos como propositora de objeto de arte; ao contrário, a essência do convite de Lygia era para que o espectador descobrisse sua própria poética, e se transformasse no tema de sua própria experiência, construindo assim seu plano de imanência. A artista propunha aos outros que fossem eles mesmos, que com suas experiências e vivências, ressignificassem os objetos e assim potencializavam o procedimento de produção dos mesmos. Lygia assumiu essa transferência de poder quando declarou que foi “[...] o meu egocentrismo

que de tão grande me fez dar tudo ao outro, até a autoria da obra” (LYGIA....., 1997, p. 268) E ainda declara:

Tomei consciência de que na medida em que quase todos os artistas hoje se vomitam a si mesmos num processo de grande extroversão, eu, solitária, engulo cada vez mais num processo de introversão, para depois fazer a ovulação que é miseravelmente dramática, um ovo de cada vez. Depois é o engolir novamente, introverter-se, até quase a loucura para botar um único ovo que nada tem de invenção, mas sim de gorado – loucura? Não sei. Só sei que é minha maneira de me amar-rar ao mundo, ser fecundada e ovular (LYGIA.....,1997, p.249).

Lygia nos relata seu processo criativo com uma fala comum, fazendo analogia ao modo de produção como o ciclo menstrual da mulher. Seu território se potencializa com o outro, seu plano de imanência é perceber como o outro rege seus objetos relacionais e, a partir daí, cria novas proposições artísticas. Dispara dispositivos com seus objetos, colhe as experiências dos participantes como para novas proposições. Suas obras são abertas, seu sentido é dado por quem vivencia suas experiências, transformando seu trabalho, o objeto de arte e o espectador individualmente e nas suas relações mútuas, principalmente em sua experiência como artista-professora, onde o tempo foi suficientemente grande e as vivências intensas.

Em 1975, cria com o grupo de estudantes a “Cabeça coletiva”, assim descrita:

Uma estrutura de madeira compartimentada forma uma grande cabeça. Em cada compartimento a artista distribuía materiais muito diversos. Na base, uma abertura permitia encaixá-la na cabeça de um participante, apoiando-a nos ombros. A cabeça se encontrava na casa da artista, onde iam com frequência seus alunos. Eles foram acrescentando novos objetos aos compartimentos da cabeça: frutas, carta de amor, biscoitos, sapatos, fitas de tecido, dinheiro, etc. Pouco a pouco, a cabeça foi convertendo-se num depósito de coisas ímpares e heterogêneas. Deste modo surgiu seu nome definitivo: Cabeça coletiva. Posteriormente foi levada à rua e “servida” pelos participantes: iam tirando os objetos do interior e os distribuía entre as crianças e adultos que passavam pela rua (LYGIA.....,1997, p. 312).



Figura 21 – Lygia Clark - Cabeça coletiva, 1975
Fonte – LYGIA..... (1997, p. 313)

Suas experiências extrapolaram a salas da Universidade de Sorbone e foram para as ruas. A coletividade proposta por Lygia sai da sala de aula, com seus horários pré-determinados, invadindo sua casa. A artista-professora Lygia Clarck não perde sua origem brasileira, a ressignifica com a “Cabeça coletiva” com um ar de carnaval, não só pela alegoria como indumentária, mas também pelo espaço da rua, onde o objeto acontece. Como num rizoma que está

sempre em construção e modificação, contamina os transeuntes oferecendo objetos do cotidiano como pedaços de miolos que saem da “Cabeça coletiva”.

Seus “Objetos relacionais” tomam conta de sua produção e a coerência de seu legado artístico é notória, podendo seus trabalhos serem compreendidos do início até o fim ou do fim ao começo. Para a artista, o objeto não tinha mais sentido sem o corpo vivo, o ato presente. Sem a ação do participante a obra não se completava e preservá-lo como uma obra de arte era desprovido de significação. Lygia relata sobre “o ato” como procedimento para percepção de sua produção em busca de significações de nossos gestos cotidianos. Para ela, a figura do artista passa a ter outra função, a de propositor, de agenciador, e não mais o de produtor de um trabalho para ser contemplado pelo outro, mas sim o outro podendo criar e dar significação ao objeto. O objeto apresentava-se inconcluso, como potencialidade, aguardando o gesto participativo que o atualizava. O artista se dissolve no mundo e seu papel é dar ao participante um objeto que não tem importância em si mesmo e só o terá quando ele, o participante, atuar. Para ela, agindo assim, o artista não se despersonaliza, ao contrário, ajuda o homem a se transformar e se aprofundar em sua visão de mundo.

1965: A propósito do Instante

O instante do ato não se renova. Existe por si mesmo: repeti-lo é dar-lhe um novo significado. Ele não contém nenhum traço de percepção passada. É um outro momento. No mesmo momento em que acontece, é já uma coisa em si. Só o instante do ato é vivo. Nele o vir a ser está inscrito. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar consciência é já o passado. A percepção bruta do ato é o futuro se fazendo. O presente e o futuro estão implicados no presente-agora do ato (CLARCK.....,1997, p.155)

Lygia volta para o Rio de Janeiro em 1976 e o ritual coletivo praticado em sala de aula para expelir as “Fantasmáticas do corpo”, transforma-se num ritual solitário trabalhando com um indivíduo de cada vez. Sua produção, a partir daí, constituiu-se em criar objetos que se relacionavam especificamente com cada “espectador” a partir de objetos cada vez mais do cotidiano, que Lygia chamou de “Estruturação do Self”. “No momento em que o sujeito o manipula [o objeto relacional], criando relações de cheios e vazios, através de massas

que fluem num processo incessante, a identidade com seu núcleo psicótico desencadeia-se na identidade processual do plasmar-se” (CLARCK....1997, p. 345).

A provocação de Lygia com seus objetos efêmeros criou rivalidades com o circuito de arte e com a psicanálise. De um lado não era aceito pelas galerias e museus como objeto comerciável, como hoje as performances são aceitas e comercializadas, do outro lado os psicólogos não aceitavam o projeto da artista por não ter conhecimento suficiente para propor “tratamento” aos seus “pacientes”, como chamou em sua última fase produtiva sua “obra” e seu “público”. A artista quebrou os paradigmas da arte estando à frente de seu tempo, hoje admirados, aceitos e compartilhados como referência para estudos e continuidade de seu projeto artístico, pelo circuito.

Com suas criações, Lygia inseriu na história da arte uma maneira singular de produzir arte. A simplicidade e a força de seus Relevos e Bichos, do início de sua produção, com sua linguagem geométrica abstrata, não desapareceram nas etapas seguintes onde seu projeto artístico se tornou mais orgânico com suas proposições artísticas. Seu legado textual é igualmente forte, claro, dialético tanto nas cartas relatos de seus processos, quanto em seus textos de sonhos, situações subjetivas, viscerais. A escolha de seus materiais foram sempre os mais simples, os que faziam parte de seu cotidiano, utilizando de maneira engenhosa, deixando sempre um espaço livre para a imaginação, para que o participante pudesse criar também. As leituras possíveis da produção de Lygia são intermináveis e nos remetem a Deleuze e Guattari (2011, p.100)

As criações são como linhas abstratas mutantes que se livraram da incumbência de representar um mundo, precisamente porque elas agenciam um novo tipo de realidade que a história só pode recuperar ou recolocar nos sistemas pontuais.



Figura 22 – Lygia Clark -Estruturação do self, 1977 a 1983
Fonte – LYGIA..... (1997, p. 338)

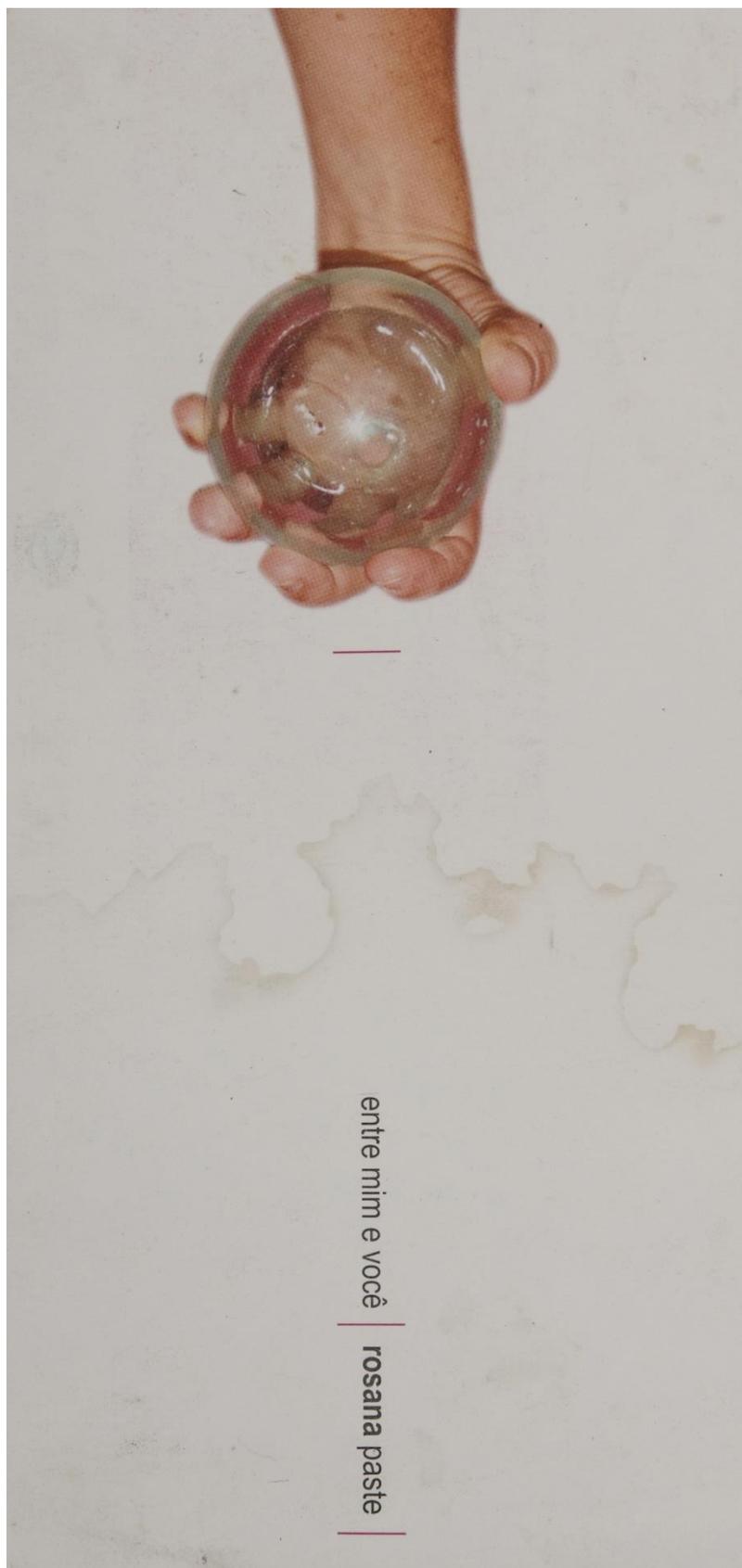


Figura 23 - Rosana Paste - Convite exposição Galeria Virginia Tamanini, Vitória – ES, 2004
Fonte - Foto Taiza Amar

4 - eumuseu rosana paste

Nasci e vivi em Venda Nova do Imigrante ES até os 18 anos. Tive uma infância cheia de aventuras, de boas recordações e uma família descendente da segunda geração de imigrantes italianos, onde cultura e tradições são preservadas. Lembro-me de passagens marcantes em minha vida desde criança.

1970: a terra do barranco era vermelha, o pé de café era muito alto, o asfalto recém-feito era muito preto, o verde era intenso ao redor da casa de minha mãe. Tudo era novo e muito menor. A casa não tinha corredor, as distâncias eram muito curtas. Não me sentia naquele espaço. Em 1970, mudamos para a casa nova porque a BR 262 passou a menos de 11 metros de distância de nossa casa, a casa velha. Não entendia, a casa veio antes, muito antes, foi meu avô, o Ângelo, que construiu. Mas o asfalto era símbolo do desenvolvimento, era projeto de engenharia, o corte, a ferida, e se algum morador tivesse que mudar? Era isso mesmo, que mudasse. Casa de imigrante italiano, grande, alta, muitas janelas e eram azuis, com parede branca, uma varanda fresca que só pegava o sol da manhã. Embaixo da casa ficavam os bois de tão alta que era, e víamos as vacas pela greta do chão.

Luz elétrica não tinha. Água, trazíamos na bacia da bica, água fresca, direto da nascente que era láaaaa embaixo. O banheiro era a “fossa”, era assim que chamávamos. E um pequeno córrego, passava embaixo no buraco onde fazíamos nossas necessidades, dava para ver os peixinhos de dentro da fossa! O sabão, fazíamos com tripa e sebo de boi, soda cáustica e breu, a cinza do fogão dava brilho nas panelas, produtos químicos nem pensar, não tinha nem na Venda do Dante. E tudo era limpo, cheiroso, lembro-me daquele cheiro – cheiro de harmonia.

Tinha três anos quando aconteceu, ninguém me explicou, e se explicou não entendi, mas não gostava da casa nova, não queria ficar lá. Durante o dia passava, ficava. Quando chegava o final da tarde, minha mãe me levava no colo para a casa velha para dormir e, dormindo, voltava para a casa nova em seus braços. “Obrigada, mamãe!”

Trinta e sete anos após o fato, reconstituo uma sensação vivida e marcada, como meu primeiro sinal daquilo que faria para o resto de minha vida: preservar costumes, dialogar com a tradição e o contemporâneo com sensibilidade no olhar, valorizar a cultura material e imaterial – criar. Assim, como profissão escolhi o caminho das artes.

Sendo parte importante para um trabalho acadêmico relatar a própria experiência, não quero repetir o texto que apresentei em minha dissertação de mestrado, por ter passado tempo, de ter um novo olhar sobre a escrita, de ter produzido o catálogo *eumuseu rosana paste* no ano de 2013/2014. Assim inicio com uma pequena parte do texto que trago do mestrado, pois vejo significação daquele no processo, e sigo criando um relato da experiência de construção do catálogo e da exposição lançado e inaugurada em 08 de maio de 2014 na Galeria de Arte Contemporânea Matias Brotas, Vitória ES - considerando a passagem do visual ao verbal e vice-versa, como uma transmissão do movimento em fluxo. Nessa narrativa processual de minha produção artística, crio entrelaçamentos com minha produtividade acadêmica sem ter a pretensão de conclusões definitivas, sem dar-me por satisfeita com vislumbres de intuição, mas desenvolvendo como pesquisa para ter um raciocínio claro e coerente.

Porque *eumuseu rosana paste*? Em 2002, iniciamos um projeto de escultura que se chama Geografia Genética. O projeto consiste em fotografar três gerações de uma mesma família sempre de amigos, ou seja, avô-pai-neto ou avó-mãe-neta. As fotos são das mesmas partes dos corpos onde a pele fica em evidência, uma mostragem da ação do tempo naquele espaço/corpo e naquele corpo/tempo. O nome Geografia Genética é pensar o corpo como uma geografia que se modifica a cada tempo passado e, genética por criar possibilidades de leitura neste espaço/corpo que não são exatas, visto que podemos ter semelhanças com descendentes que nem sequer conhecemos, o DNA como matéria imaterial, sem controle, sempre em processo. Naquele ano, as fotos foram projetadas sobre uma escultura de pele de coelho e ferro.

Considerarei, desde então, que o trabalho exposto estava iniciando, que o processo de pensar e construí-lo deveria ser aprofundado, multiplicado, transformado.

Para produção desse catálogo/exposição, desde sua origem em 2012, estava claro que precisava criar um coletivo de forças e potencializar o projeto com alguns profissionais: designer gráfico, fotógrafo e um escritor de texto. Os três profissionais teriam que exercer seu trabalho num campo ampliado de suas funções. O escritor não poderia ser um ditador criando para o fruidor da arte somente uma leitura como o fazem os críticos de arte, historiadores, curadores; o fotógrafo teria que ser um cúmplice do artista para captar flagrantes silenciosos e o designer gráfico ter a sensibilidade para cortar e montar os registros fotográficos e os textos, criando novos territórios e multiplicidades interpretativas dos trabalhos e dos processos, e que segundo Gilbert Simondon citado por Basbaum (2007, p.152) caracteriza-se como transdução:

[...] transdução denota um processo [...] em que uma atividade se coloca gradualmente em movimento, propagando-se na área em que opera. Cada região [...] serve para constituir a próxima em tal extensão que no mesmo momento em que esta estruturação é efetuada existe uma modificação progressiva acontecendo em associação com ela. [...] O processo transdutivo é uma individuação em progresso. [...] Os termos últimos em que o processo transdutivo finalmente chega não preexistem ao processo.

Seu texto nos possibilita pensar e agir como sendo o trabalho de arte, mesmo em seu produto final, um processo. É como se o tempo todo escapasse por uma linha de fuga, encontrando vida própria a cada olhar, a cada fruição. E chegamos a este Coletivo: Rosana Paste a propositora, Taiza Ammar Beleza a designer gráfica, Jocimar Nalesso o fotógrafo e Lobo Pasolini o escritor. O fato de trazê-los para este texto não é meramente descritivo, mas sim uma transdução permanente de como os trabalhos foram gerados, produzidos, territorializados, desterritorializados, multiplicados e permanecem em processo, uma vez que o apreciador de arte poderá interagir e ressignificar suas histórias pessoais. O simples fato de também classificar cada um de nós com suas funções, torna-se incoerente, mas necessário, quando damos conta do fluxo

criativo desse processo, visto que nos contaminamos em processos abertos, pulsantes. Marcamos encontros semanais, a partir de março de 2013, para trabalharmos com a presença dos quatro envolvidos, sempre juntos.

O projeto da Geografia Genética ficou em assentamento durante esses anos. O termo assentamento aqui indica que em meu processo, qualquer ideia para produção de um objeto de arte passa por um longo período de pensar e na maioria das vezes somente rascunho, projeto, desenho, calculo, risco e assim vai sedimentando, tomando forma, tomando corpo até chegar à construção final, e assim compreendo e adquiero o conhecimento necessário para prosseguir. Erros são facilmente perceptíveis e caso eles aconteçam é necessário repensar, refazer e, às vezes, modificar, para que o projeto tome forma. O retorno à Geografia Genética foi inevitável, precisava conduzir a uma espécie de lugar entre o eu e o que está fora de mim, em que a conexão interior/exterior fizesse sentido para a produção desta nova série de esculturas. Neste retorno, o trabalho com doze anos de existência, adquiriu formas mais objetivas: não precisava mais fotografar famílias de amigos e a ação do tempo naquele espaço/corpo. Bastava a minha história, bastava ser eu mesma, bastava ser o que consigo ser, bastava a minha cartografia, bastavam esses corpos sem órgãos carregados de suas genéticas. E a pesquisa ganhou força com o registro fotográfico de minha família: Daniel meu filho, eu e Dona Jove, minha mãe.

Possibilidades infinitas foram surgindo, a partir dos primeiros registros fotográficos amadores, feitos por mim. Comecei a mapear a pele de Dona Jove, pois o tempo naquele espaço/corpo é mais revelador, mais escultórico, mais sincero. A cada registro, uma grata surpresa da estética que procurava, pois como nos mostra Pasolini (2014, p.24)

O corpo humano é uma escultura à mercê do tempo e da genética. Ele cresce, se expande, adquire marcas, colorações e, por fim, encolhe. Como escultura é topografia, uma paisagem de relevos, cavidades, rios, plantas, minerais. É uma mostra da terra (geo) cujo destino é amplamente determinado por genes (origem). A ação artística pode interferir nesse destino pré-traçado, reterritorializando o corpo e ao mesmo tempo dialogando com a sua genética, fonte de história e o

cinzel que realiza essa escultura lenta, mas que progride inexoravelmente.

Esses corpos que se tornam matéria prima para as esculturas, passam a ser uma proposição artística inesgotável à medida que o registro feito naquele dia, naquele espaço/corpo, não é mais o mesmo hoje, nem o será amanhã. A ação artística, neste caso, cria novos territórios, onde o corpo em seu tempo e espaço transgride sua forma de existência.



Figura 24 – Rosana Paste - Série geografia genética, 2014
Fonte – eumuseu rosana paste (2014, p. 25 a 29)

Para além desse mapeamento fotográfico, busquei na pele de Dona Jove linhas que o tempo esculpe transformando em desenhos. Queria as linhas do cotovelo e por várias vezes, desenhei sobre a pele e depois fotografei. Outra tentativa foi de primeiro fotografar para, em seguida, desenhar, escolhendo e destacando linhas em detrimento de outras. De uma maneira ou de outra, meu objetivo final era tatuar essas linhas do cotovelo de Dona Jove no meu cotovelo. Durante meses, não encontrei um resultado estético que me agradasse. Num dia desses, em que ficamos quase neuróticos de tanto pensar, e, em seguida, o pensamento de tão cansado lhe dá uma resposta, achei o desenho que queria copiar da Geografia Genética de minha mãe: uma marca na perna que a acompanha há muitos anos, adquirida pela ação de uma circulação deficiente do sangue e a entrada de um espinho na pele. Pronto, naquele momento, percebi que a desterritorialização do corpo estava em processo para ser reterritorializado como de produção artística.



Figura 25– Rosana Paste - Série geografia genética, 2014

Fonte – eumuseu rosana paste (2014, p. 36 a 37)



Figura 26 – Rosana Paste - Série geografia genética, 2014

Fonte – eumuseu rosana paste (2014, p. 92 a 93)

Logo nos primeiros encontros com a discussão da proposição sobre Geografia Genética, Pasolini traz o conceito do "eumuseu", onde, na verdade, somos todos guardadores em primeiro lugar de uma genética – DNA - mistura de famílias descendentes, forma esta que não escolhi para existir, mas sim me foi dada. Nessa linha de pensamento, guardamos, o tempo inteiro, objetos materiais e imateriais de uma vida ou de gerações já vividas, e registramos em nossas memórias os nossos feitos, nossos trabalhos, nossa vida social, nossos afetos, nosso tempo em nosso espaço provocando desvio, transformações e desarticulações dessas histórias que não são mais somente uma, e sim agenciamentos, arranjos e recombinações. Assim a Geografia Genética reterritorializa no espaço do "eumuseu" de DoNA Rosana, entendendo o projeto como um fluxo e um coletivo de forças em constante mutação. Para Deleuze e Gattari (2011, p. 13-14)

[...] segundo o veredito nietzschiano, você não conhecerá nada por conceitos se você não os tiver de início criado, isto é, construído numa intuição que lhes é própria: um campo, um plano, um solo, que não se confunde com eles, mas que abriga seus germes e os personagens que os cultivam [...] criar conceitos é ao menos fazer algo [...].

Se para Deleuze e Guattari (2011, p.11) “[...] as ciências, as artes, as filosofias são igualmente criadoras, mesmo se compete apenas à filosofia criar conceitos no sentido estrito [...]”, nos percebemos num campo aberto para exploração, no processo contemporâneo de criação de arte. A matéria-prima para este trabalho foi consensual: o corpo “eumuseu” passa a ser o desenvolvimento do tema Geografia Genética, a partir do corpo da artista, e o efeito do tempo é o dado biográfico como terreno de exploração artística.

Como proponente, convidei o coletivo para que num dos encontros realizássemos uma performance com o título “o que pode um corpo” onde eu ofereceria meu corpo a Lobo, Taiza e Jocimar para que com uma lona de chumbo e tesouras, criassem formas, contraformas, modelagens, alegorias, amarrações... e assim aconteceu.

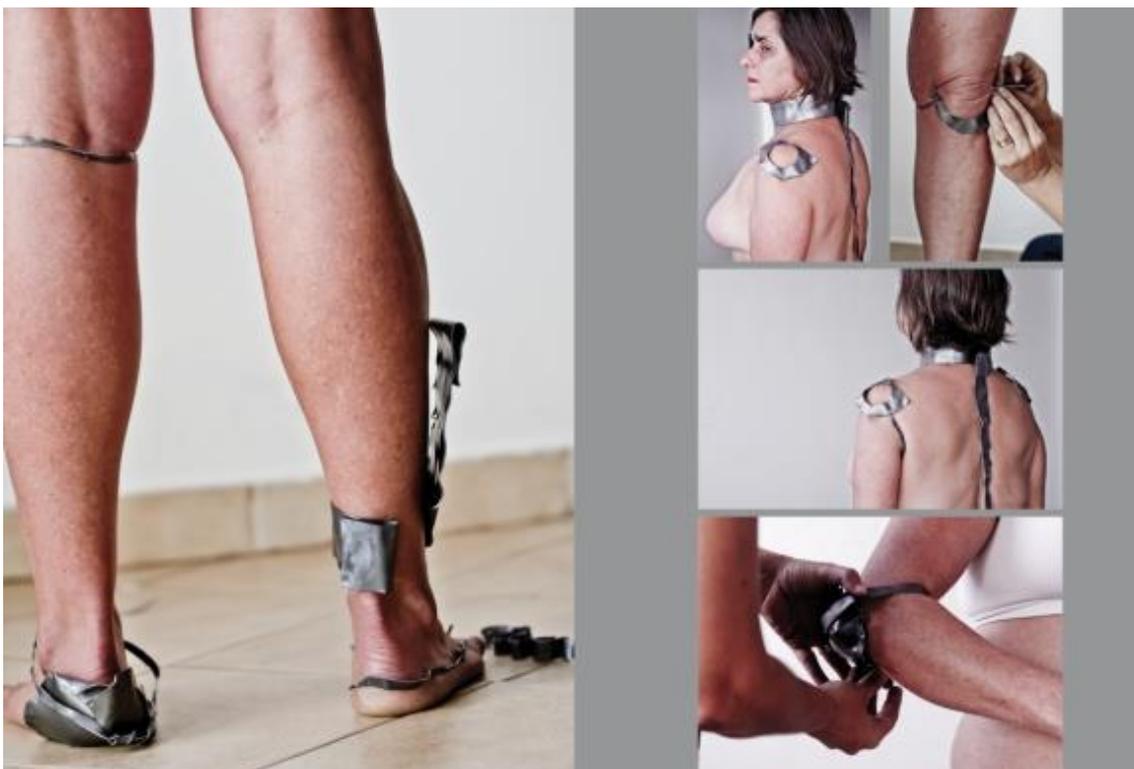


Figura 27 – Rosana Paste - O que pode um corpo, 2013
Fonte – eumuseu rosana paste (2014, p. 8 a 11)

Descrever a ação não é possível, mas além do visual segue o texto “arte e/é ritual” (PASOLINI, 2014, p. 7) que como definimos antes, nos parece uma transdução do ato.

Era uma tarde de sol ameno, que entrava suavemente pelo apartamento de DoNA Rosana Paste. O apartamento fica no alto, com uma vista privilegiada sobre o Canal de Camburi e a zona norte da cidade. Rosana nos esperava em casa como uma sacerdotisa pagã que prepara um ritual, um ritual onde o corpo da artista, peça central de sua obra, seria ofertado como material para ser manuseado, manipulado e reterritorializado como parte de uma performance registrada para esse livro.

A performance privada/registrada não foi ensaiada. Serviu como um momento em que os membros do coletivo se encontraram para criar uma aproximação de corpos tendo o corpo de Rosana como eixo principal. Como material tínhamos em mão placas de chumbo para serem moldadas em torno do corpo de Rosana. O chumbo é um material recorrente na obra de Rosana. Ele sintetiza poéticas que ela desenvolve no campo sensorial, onde polaridades táteis são usadas em construções contrastantes.

O chumbo é pesado, mas maleável. Pode ser cortado com tesoura e usado quase como um papel, que foi o que o grupo (Lobo, Taiza e Jocimar) se pôs a fazer quando reunido em torno de Rosana, naquele ponto completamente material humano.

O ritual começou com o corpo de Rosana, que se colocou seminua para ser estudada antes de ser revestida com as peças de chumbo confeccionadas a partir da chapa matriz. Lobo e Taiza se ocuparam com o chumbo enquanto Jocimar fez o registro fotográfico. Os que trabalhavam com o chumbo tiveram a liberdade de fazer o que queriam com o material e usá-lo para interagir com o corpo da artista.

O trabalho começou de uma forma descontraída, improvisada, mas não foi preciso muito tempo para que ele adquirisse um ritmo e começasse a se direcionar. Aos poucos, formas e adereços de chumbo transformaram o corpo de Rosana em outra criatura, uma deusa grega, Nefertiti, mãe-terra, Vênus, Madonna. Seus contornos foram realçados com o metal e seu corpo adquiriu uma força nova. Nessas horas que o trabalho durou algo mais foi esculpido, algo imaterial, que é o êxtase da intimidade, do contato de pele. Foi através desse ritual que o trabalho desse livro se concatenou. Como um ímã, ele aglutinou as ideias que haviam nos meses anteriores se formado durante o processo de pensamento sobre o projeto. Ao final da sessão, todos estavam em estado de graça. Uma felicidade serena se apossou dos participantes, uma leveza que, paradoxalmente, foi mediada pelo chumbo. Principalmente para Rosana, o momento foi como um ritual de bênção, um batismo da obra em andamento, uma crisma pagã da artista.

Com a performance, revelamos nossas intimidades e nossos sentimentos. A criação da obra de arte é singular, e o que nos interessa são as condições em que os trabalhos foram criados, os percursos e os agenciamentos que fizeram com que seguisse seu fluxo processual. No nosso caso, podemos definir com Deleuze e Guattari (2011, p.17) “Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados”. Mesmo que cada elemento do grupo se mantivesse em uma função, fomos contaminados pela multiplicidade num ato rizomático de criação, cada gesto se completava com o do outro, a fala deu lugar ao pensamento que se tornou coletivo, e como dobras fomos erguendo camadas sedimentadas de uma inteligência criadora.

Nesse sentido, percebemos que a fronteira entre imagem e texto é diluída e, ao invés do texto assumir seu papel de reação à produção de arte, se apresenta engajado em outro modo de escrita, enfatizando sua atualidade e pertencimento ao presente, ao tempo real da produção. Frente a essa proposição, trazemos Ricardo Basbaum que defende (2013, p.44)

[...] o trabalho de arte, em toda sua materialidade, exercita plenamente a capacidade de funcionar como ponto de atração, um centro transitório que reordena tudo a sua volta; esta potência de atração é resultado do campo sensorial criado pelo trabalho, do padrão sensível de pensamento que se dá com a intervenção; assim, esse campo sensorial é inseparável da rede conceitual que o coloca em ação e que agora se vê forçada a reconfigurar suas conexões. Assim, o tipo de escrita que podemos chamar de prospectiva fabrica estrategicamente um sentido de atualidade que designa e desenha a intervenção proposta.

O projeto "eumuseu rosana paste" não termina com esses trabalhos. Ele foi construído com a premissa de uma reterritorialização de minha produção a partir de uma leitura da presença do corpo da artista em sua produção. Dessa forma, fizemos recortes da produção de vinte sete anos de trabalho no campo das artes e construímos uma leitura aberta com texto e imagens, resignificando a poética plástica da artista. Assim, escolhemos alguns desses processos que culminaram em trabalhos finalizados e descrevemos como pesquisa, pois o tempo da produção artística não é linear, mas camadas que se somam e

sobrepõem em constantes sobrevoos. Aquilo que foi produzido na década de 1990 permanece em fluxo nas zonas territoriais da artista-professora, e assim sucessivamente.



Figura 28 - Rosana Paste - A ilha, 1994, chumbo, madeira de mangue, sururu da praia, cabelo de Rosana
Fonte – eumuseu rosana paste (2014, p. 21)

“A ilha” - processo de construção: No dia 27 de setembro de 1992, me formo no curso de Artes Plásticas, grande conquista após 06 anos de curso, muito bem vividos, adquirindo um repertório vasto no campo das artes. Formei nas áreas de escultura e fotografia, mas obtive conhecimento durante três períodos consecutivos em gravura, papel artesanal, estamparia, desenho, teatro, couro, joalheria, dentre outras, o que proporcionou ampliar meu leque de possibilidades de trabalho. No dia 03 de outubro de 1992, meu pai Severino Paste, com 62 anos de idade, sofreu um acidente de carro e veio a falecer. Passamos o dia juntos e fizemos alguns planos de trabalho. Ele agricultor durante toda sua vida estava cansado e queria montar uma marcenaria para ter outra fonte de renda. Combinamos então que começaríamos a construir bancos de madeira, como os tradicionais em casas de descendentes de italianos, eu faria a ponte para distribuição no comércio de Vitória. Um planejamento que daria um norte para minha vida, uma vez que estava sem perspectiva de trabalho fixo e afetivamente estava me aproximando novamente de minha história, do meu lócus. É indescritível a sensação de desespero do

qual fui tomada naquele momento. Mas o tempo foi passando e naquele mesmo ano abriu concurso para professor substituto de escultura no Centro de Artes da UFES. Fiz a prova, passei, o que estabilizou o desespero de me ver frustrada num projeto que tanto sonhei realizar.

Durante todo o período de faculdade, tive um parceiro de vida e arte, Marco Antonio Rocha de Oliveira (ano de nascimento - 12|10|1993), o Mac. Vivemos todas as intensidades, alegrias, frustrações, projetos, exposições, performances, que a juventude proporciona, juntos. Eu era sua memória e ele a minha, sempre nos incluíamos, éramos inseparáveis. Tínhamos um projeto maior de vida: ter um filho. Queríamos juntar nossa genética, independente de constituirmos uma família no sentido tradicional. E estávamos trabalhando para viabilizar nosso sonho. No dia 12 de outubro de 1993, após uma reunião que teve com seu pai, Nélio de Oliveira, para discutirem uma possibilidade de empreender numa loja de molduras, Mac sofreu um acidente de carro fatal. Mais uma vez, foi para o ralo um projeto que me envolvia afetivamente, além de perder meu parceiro de vida e de arte. Numa linguagem coloquial, posso afirmar que “fiquei sem chão”, mas como nos ensina Deleuze e Guattari, o território havia sido completamente abalado e precisava de uma linha de fuga para reterritorializar e seguir em frente.

Nesse mesmo ano, 1993, abre vaga para concurso de professor de escultura, agora não mais substituto e sim contratado para assumir a cadeira de escultura no Centro de Artes da UFES. Preparei-me, mesmo com a intensidade das perdas, achando que já era uma perdedora. Passei no concurso onde ministro a disciplina até hoje. Mas as questões da afetividade e do meu novo território estavam confusas e precisava tomar um novo rumo. Sempre atuei na perspectiva que arte e vida não têm fronteiras, mesmo que a maturidade naquele momento não fosse tão evidente. Primeira atitude foi mudar o visual, cortei meu cabelo que há anos mantinha comprido. Busquei entender e ter pertencimento da geografia, sim morava em Vitória e aqui permaneceria constituindo minha carreira. Fui ao encontro dos ambientes que me confortavam: o mangue porque é onde a água do mar se regenera, se limpa, tem o papel de purificar e devolver com generosidade a vida. O mar porque é

onde encontro o horizonte, onde fico miudinha em relação ao que é o planeta terra, e aí me fortaleço.

Assim nasceu “A ilha”. Reterritorializo, por meio da arte, ressignificando uma passagem da vida, eternizando assim com o chumbo os três elementos que me representavam: meu cabelo, madeira do mangue e conchas de sururu da praia. Uma escultura que vive sem precisar de explicação, pois, no mínimo para o fruidor de arte, torna-se indagador materiais tão díspares, juntos. Encontramos nos escritos de Cecília de Almeida Salles (2011, p. 44) aporte para esses procedimentos na construção do trabalho artístico

Não se pode limitar o conceito de processo com tendências, neste contexto de uma obra específica, a um grande *insight* inicial. Se assim fosse visto, o processo de criação seria um percurso quase mecânico de concretização de uma grande ideia que surge no começo do processo. No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam.

A escolha de descrever o processo de como a escultura foi elaborada, o que chamo de “assentamento”, foram três anos de histórias de vida concretizados num material, é porque acredito que o artista-professor deva saber articular seus pensamentos com suas práticas. O artista que não consegue ter esse processo reflexivo nem sempre avança em sua obra, e pouco pode auxiliar no desenvolvimento da linguagem de seus alunos. No contexto descrito, estava em plena atividade como professora e “A ilha” foi construída no galpão de escultura onde ministro minhas aulas. Meus alunos não só participaram tecnicamente, mas conceitualmente, pois mesmo que executado fora do horário de aula, o ambiente físico proporciona encontros. Nesse aspecto, comungo com aqueles que percebem a instituição de ensino superior não como uma neutralizadora da produção artística, mas sim um ambiente onde é possível executar projetos experimentais, vanguardistas, em que compartilhamos nossos saberes, nossas dúvidas e crescemos no plano comum com a multiplicidade e com o heterogêneo, nesse fluxo de vários pensamentos e de visões diferentes.

Outra escultura que muito revela sua processualidade criando mecanismos próprios para sua construção é “Calcinha para noite de núpcias”. Tempo e espaço são ressignificados, uma vez que ao encontrar a calcinha numa gaveta da máquina de costura da minha mãe, potencializa a memória de vida e contextualizo em minha produção artística. O texto, a seguir, publicado no livro “eumuseu rosana paste” (PASOLINI, 2014, p.62) cria a transdução de todo o processo de construção de 1954 a 2011, suas camadas e sobreposições;

A cronologia genética de uma Calcinha para noite de núpcias

1954: Neste ano nasce uma calcinha cor de rosa com bordados azuis para ser usada na lua de mel de Justina Faustina Ventorim Paste e Severino Paste. Foi feita pela própria Dona Jove em tecido de algodão. A lua de mel logo foi seguida por uma gravidez, e a calcinha de núpcias ficou pequena para Dona Jove. A peça então virou um artigo de museu pessoal, guardada como lembrança do casamento.

1967: Nasce Rosana Lucia Paste em Venda Nova do Imigrante (ES). Ela é a sétima filha do casal em uma sucessão de filhos que acidentalmente preservou por décadas até o presente tempo a calcinha de noite de núpcias.

1989: DoNA Rosana é registrada em foto usando uma calcinha de bolinhas durante um desfile de modas da marca Canibais, no ateliê da grife na Prainha em Vila Velha. Esse registro provavelmente capta um momento em que a calcinha se torna um motivo de interesse artístico para DoNA Rosana.

2010: Em uma tarde ociosa na casa de sua mãe em Venda Nova, uma dessas tardes em que vasculhamos o museu da família, DoNA Rosana se deparou com a calcinha de noite de núpcias. Sem saber do que se tratava, perguntou a sua mãe como podia uma calcinha com a aparência tão antiga estar tão conservada. Dona Jove contou a história, inspirando DoNA Rosana a elevar o acessório de lua de mel ao status de objeto de arte.

2011: Calcinha para noite de núpcias ganha versão de chumbo e é exibida junto com sua réplica de metal na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES.



**Figura 29 – Rosana Paste – calcinha de bolinha, 1989.
Desfile da marca Canibais
Fonte – eumuseu rosana paste (2014, p. 60 a 63)**



**Figura 30 – Rosana Paste - Calcinha para noite de núpcias, 1954/2011, tecido, bordado, chumbo 61 x 87cm
Fonte – eumuseu rosana paste (2014, p. 60 a 63)**

Para além da produção prática, acreditamos ser de fundamental importância a produção teórica para um artista-professor. São campos diferentes que podem e devem ser articulados em nível de qualquer graduação e pós-graduação, uma vez que criam uma série de pensamentos, reflexões, tendo como ponto de partida o trabalho, expandindo assim a aptidão didática para o ensino das artes. Mesmo que as universidades ainda estejam condicionadas a parâmetros que seguem o modelo das ciências exatas, percebemos que a produção artística se potencializa quando seu processo segue os “princípios de cartografia e decalcomia” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.29), por exemplo, pois o artista-professor trabalha com a subjetividade, tanto em sua produção de ateliê, bem como quando está em sala de aula com seus alunos, criando procedimentos rizomáticos, potencializando-os para ultrapassar a fronteira de meros reprodutores de conteúdos históricos e técnicos. A produção artística é pesquisa, visto que promove a descoberta de novos conhecimentos, invenção de novas técnicas e criação de novas realidades. Entendemos que o texto não enfraquece, desqualifica ou explica o objeto de arte. Nossa experiência nos mostra o contrário, aquilo que era um processo histórico afetivo, tornou-se um texto poético que foi construído após a obra. E, a primeira vez que “calcinha para noite de núpcias” foi exposta, o texto não existia, a obra falava por si, seu território de existência era passível de compreensão somente pelo visual: parte da escultura apresenta material estranho para ser uma calcinha, o chumbo, a outra calcinha de tecido, mostra visivelmente característica de um tempo e espaço de décadas anteriores. Isso é o que o objeto apresenta, mas para nós o que interessa é que cada espectador que veja, crie suas interpretações.

Defendemos tais princípios porque a “calcinha para noite de núpcias” também foi elaborada, executada e participou de uma coletiva dentro do ambiente universitário. As discussões acerca de sua construção foram coletivizadas pelo grupo de alunos ao qual estava ministrando aulas. Foi evidente a contaminação que promovemos uns nos outros. No tempo de sua feitura, muitos alunos descobriram objetos preciosos de suas arqueologias pessoais que resultaram em objetos de arte. O mais importante não é o produto final, mas sim o despertar de suas cartografias como processo criativo na construção de suas linguagens, se perceberem em pertencimento com suas histórias de vida e a

transdução para a arte. Assim, o trabalho prático se potencializa e a pesquisa teórica/conceitual é criativa, poética e singular.

O cineasta Andrei Tarkovisk (2010, p.43) poetiza sobre a necessidade que o artista tem de interagir com as pessoas. Talvez seja essa a contaminação que o artista encarna no professor e essas entidades juntas facilitam o ensino da arte. Ele nos escreve:

[...] simplesmente não posso acreditar que o artista seja capaz de trabalhar apenas para dar expressão a suas próprias ideias e sentimentos, os quais não tem sentido a menos que encontrem uma resposta. [...] Tal artista é capaz de perceber as características que regem a organização poética da existência. Ele é capaz de ir além dos limites da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade profundas das ligações imponderáveis e dos fenômenos ocultos da vida. Sem tal percepção, até mesmo uma obra que pretenda ser verdadeira para com a vida parecerá artificialmente uniforme e simplista. Um artista pode alcançar a ilusão de uma realidade exterior, e obter efeitos cuja naturalidade os faça em tudo semelhantes à vida, mas isto será ainda muito diferente de examinar a vida que está sob a sua superfície.

Seguimos com narrativas de trabalhos publicados no livro “eumuseu rosana paste”. Como professora de escultura, trabalho com possibilidades técnicas seculares que, a meu ver, são necessárias para desenvolvimento do raciocínio nessa área, dando condições para que cada aluno crie seu contexto e ressignifique a utilização das mesmas. O aluno, ao chegar com toda sua potência, curiosidade e conhecimento superficial, deseja imediatamente constituir um repertório técnico, tendo como referência os grandes escultores da história da arte, mas muitas vezes o comando do cérebro não é obedecido pelas mãos, sendo necessário dedicação e muito trabalho.

Passamos semestralmente quatro meses juntos e é notório o desenvolvimento para aqueles que querem aprofundar e constituir um repertório técnico e conceitual. Proponho alguns exercícios para aflorar o sensível em cada aluno: um deles é começar a se observar mais quando tomam banho, por exemplo, fechando os olhos e utilizando as mãos para se reconhecer enquanto um volume escultórico, uma massa que tem cheios e vazios, que tem ângulos, curvas, retas, desvios, cavidades, dentre outras possibilidades afins na

escultura. Observar que esse corpo vivo não é constituído somente de pele, mas temos a derme, epiderme, músculos, veias, artérias, órgãos internos que não temos a visão imediata, mas sentimos. Perceber que cada movimento exige uma quantidade de músculos que trabalham silenciosamente e que não notamos, mas são importantes para a execução. Perceber que cada corpo é a primeira escultura de cada um e já está pronta.

A partir daí, iniciamos o trabalho de modelagem não sendo exigido que seja figurativo, mas para a maioria, é um desafio apreender, dominar a forma humana. No exercício, o autorretrato fica evidente, a singularidade na multiplicidade, seja na representação de traços físicos ou da personalidade de cada um, evidenciando que arte é a tentativa de decifrar o significado da sua existência. Nesse aspecto, encontramos em Tarkovski (2010, p.39) uma reverberação do que defendemos.

Num sentido muito real, todo indivíduo vivencia por si próprio o processo de autoconhecimento, à medida que vai conhecendo a vida, a si mesmo e os seus objetivos. É certo que todas as pessoas usam a soma dos conhecimentos acumulados pela humanidade, mas mesmo assim, a experiência do autoconhecimento ético e moral representa, para cada um, o único objetivo da vida, e, em termos subjetivos, ela é vivenciada a cada vez como algo novo. O homem está eternamente estabelecendo uma correlação entre si mesmo e o mundo, atormentado pelo anseio de atingir um ideal que se encontra fora dele e de se fundir ao mesmo, um ideal que ele percebe como um tipo de princípio fundamental sentido intuitivamente. [...] E assim, a arte, é um meio de assimilação do mundo, um instrumento para conhecê-lo ao longo da jornada do homem [...].

Nesse percurso em sala de aula, afeto e sou afetada, compartilho e sou compartilhada, me potencializo com meus alunos e os potencializo a buscarem o caminho singular, único, que só eles podem encontrar, nos agenciamos. Não sei se é possível ensinar arte, mas afirmo que crio condições para que nossas “vivências”, como chamou poeticamente “aula” a artista plástica Lygia Clarck, seja um lugar de troca, busca, de interioridade e de muita produção artística. E assim nasce “o corpo” realizado em 1998. São sete peças em chumbo fundido onde decalco com meu corpo direto na superfície mole do gesso. No processo formal da escultura, modelamos no barro, fazemos a forma em gesso e, após, a fundição que é a etapa final. No caso dessa escultura meu corpo é a

modelagem, ou melhor, o modelo que imprime com sua força diretamente no gesso. Após essa etapa derramei o chumbo sobre elas criando os autorrelevos.

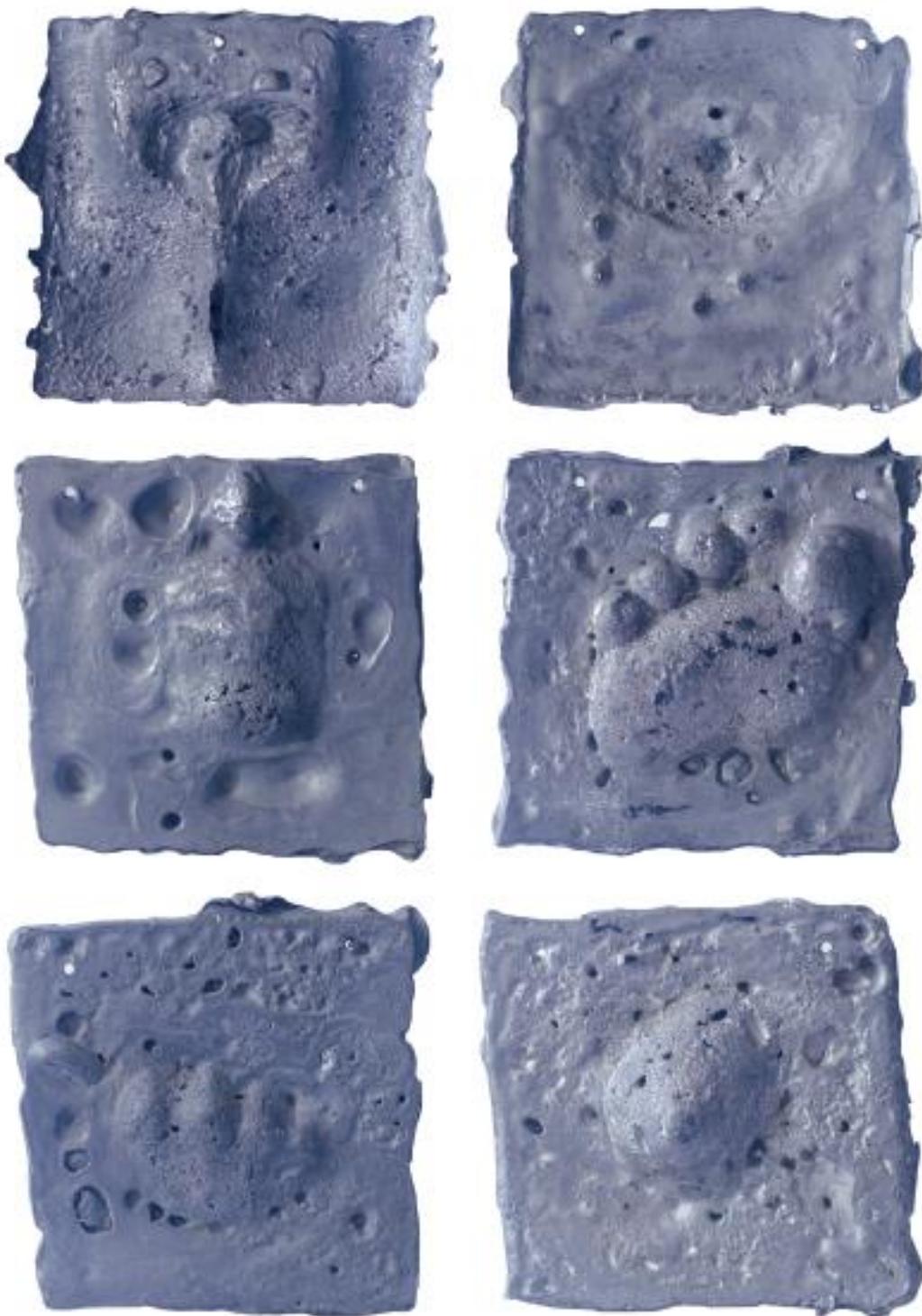


Figura 31 – Rosana Paste - O corpo, 1998, chumbo fundido 20 x 20 cm
Fonte – eumuseu rosana paste (2014, p. 22)

Nessa escultura, está representada a vulva, o peito, o rosto, o pé, a mão, o cotovelo, faltando aqui o tornozelo. Escolhemos essas partes do corpo por terem relevos anatômicos, sendo mais fácil sua captura. Mais uma vez, relato que a produção do trabalho foi feita no galpão de escultura, onde ministrei minhas aulas e foi compartilhada com meus alunos. A discussão levantada é que nem sempre precisamos ter domínio, quando quisermos trabalhar com a representação humana. Nosso corpo é nosso modelo, com ele temos a liberdade de nos autorrepresentar. Fomos mais longe. Utilizando essa forma de representar, criamos novos territórios para conceituar a escultura no campo ampliado e termos um discurso coerente com as correntes contemporâneas, onde o corpo de cada indivíduo se apresenta com sua anatomia, com suas singularidades, assim como o fez Paul Klee, Marcel Duchamp e tantos outros. Nesse sentido, utilizamos de técnicas milenares referentes a esculturas recontextualizadas para o momento atual. Os alunos percebem, também, que com esse procedimento podem potencializar a técnica quando estiverem em sala de aula com seus alunos, podendo ultrapassar o limite de desenvolver apenas um trabalho como lembrança para o dia dos pais, fazendo o pé ou as mãos das crianças. Nos relatos desenvolvidos por eles, perceberam que podem iniciar um projeto na área de escultura, utilizando esse procedimento e depois seguir com a modelagem/forma/fundição. Para eles, pensar e desenvolver a partir do registro do próprio corpo se tornou mais fácil, desmistificando o desejo de ser só um trabalho de representação da figura humana na tentativa de alcançar os grandes mestres da história da arte.

Com as trocas e os agenciamentos realizados em sala de aula e a participação intensa dos alunos, confirmo que sou apaixonada pelo meu ofício. Dou aula há mais de vinte anos e sou uma artista-professora que busca a circularidade das forças participando do crescimento de um profissional, ajudando a construir sua linguagem, seja no âmbito prático ou conceitual, no plano comum da sala de aula. A relação é processual, inspirando a confiança e disparando dispositivos para o desenvolvimento do que construir como seu objeto de arte. Assim, dar aula é uma atividade criativa, é criar o tempo todo. E nesse fluxo de experiências, os territórios existentes como artista-professora se desterritorializam e reterritorializam num movimento constante que busca um

aprofundamento nas questões que são minhas, mas que também são dos meus alunos. Não sou mais somente eu, sou fragmentada em muitos eus, não respondo somente pelo que faço, mas sou contaminada pelas questões que são deles. Nesse compartilhamento, sinto que sou ajudada por eles a organizar meu pensamento, meu processo de criação, podendo assim sistematizar e transmitir melhor os conteúdos pertinentes à disciplina de escultura. O artista em seu ateliê tem todos esses conhecimentos organizados de forma subjetiva, e o professor deve racionalizar o processo, a ideia, uma vez que contribui na constituição de resultados estéticos de cada aluno. São com essas dobras que construímos nossos repertórios. Onde começa a artista e onde finda a professora não é mensurado, as intensidades se misturam e se atravessam.

Como demonstramos na pesquisa, nos interessa perceber o quanto o artista contamina o professor e quanto o professor contamina o artista. Esse atravessamento de funções perpassa a prática de sala de aula, e ressaltamos a importância da produção em arte, uma vez que ela permite ao professor entender os percalços do trabalho de criação de seus alunos.

Nas narrativas dos processos de construção dos trabalhos, procuramos descrever rastros dos fragmentos de sensações vividas, na expectativa de constituir novas formações de subjetividades. Nos apoiamos em Deleuze e Guattari (2011, p. 49) quando escrevem:

No plano de consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais.

Nesse sentido, a criação de novas subjetividades só é possível se cada apreciador criar seu sobrevoo, percebendo que a obra de arte é um campo aberto, sua interação é corpórea, mental, que arte é um alimento que pode e deve ser digerido por cada um de acordo com suas percepções e hecceidades propostas por Deleuze e Guattari como “são hecceidades, no sentido de que tudo é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (2011, p.49).

Como parte de mais um projeto de arte que se manifesta em vários materiais, que o tempo e o espaço para a construção da obra é um fluxo descontínuo, mas permanente, narramos o processo de como se iniciou a escultura s/ título abaixo, e seus desdobramentos que ainda estão acontecendo.

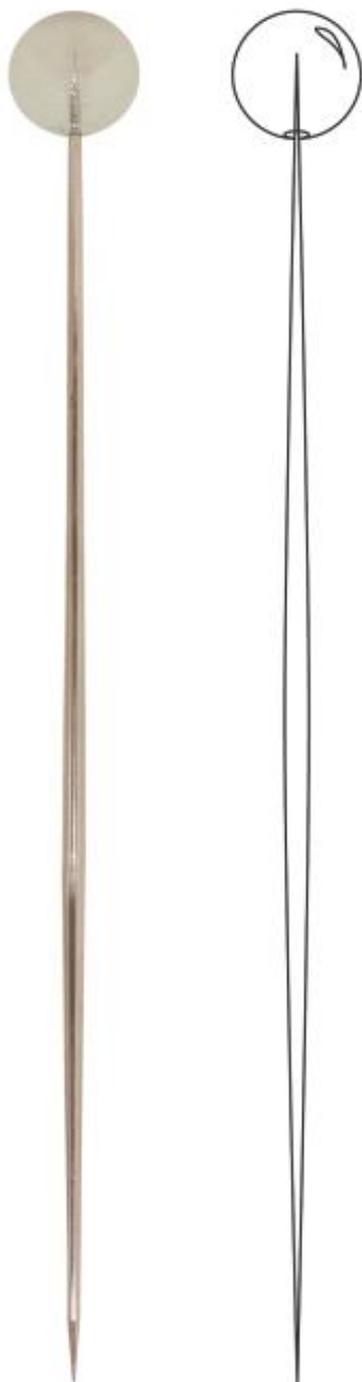


Figura 32 –Rosana Paste - Sem título, 2002, aço inox e vidro, 540 cm
Fonte – eumuseu rosana paste (2014, p. 70)

Desde 1998, a produção veio ganhando novos suportes e diferentes materialidades. As peças cresceram, as formas se tornaram mais evidentes e atuavam no mesmo espaço que habitamos por sua escala arquitetônica. Fomos eliminando as marcas de um fazer artesanal e a indeterminação da matéria nas peças, agora elaboradas com ferro e aço inox, tendo as esculturas ganhado elementos mais estáveis e regulares.

Em 2000, após receber convite para expor na Galeria Baró Senna, em São Paulo, continuamos com a série de trabalhos que iniciamos em 1998: ferro e aço inox torneados com dimensões arquitetônicas ou corpóreas. A escultura acima tem cinco metros e quarenta centímetros de altura, diâmetro variado em aço inox torneado, em uma de suas pontas uma bola fabricada artesanalmente com sopro no vidro. Como uma linha que corta o espaço, os materiais se chocam entre a fragilidade do vidro artesanal e a ponta de aço inox industrialmente construída que o penetra e o remete ao instante em que furamos uma bolha de sabão, ato potente na memória comum.

Como desenho e como escultura apresenta-se gráfica, não restando ruídos em sua construção. Após a exposição em São Paulo, a escultura fez parte, junto com outras peças, da exposição “quase mesa, quase prata, quase tudo” na Galeria de Arte Espaço Universitário, em Vitória, 2002.

Em 2003, escrevi um projeto para realização de um catálogo e o submeti à Lei Rubem Braga da Prefeitura Municipal de Vitória, lei de incentivo que viabiliza, por meio de bônus, as diversas áreas das artes, cinema, música, teatro, dança e filatelia. Fui contemplada, e assim o fizemos. O catálogo bilíngue “rosana paste” teve o texto crítico “Presente perfurado” de Tiago Mesquita, filósofo e crítico de arte de São Paulo e projeto gráfico e edição de imagens de Taiza Ammar Beleza. Decidimos pela publicação de um recorte não linear de minha produção, viabilizando o que até então se apresentava mais significativo. Diferente do livro “eumuseu rosana paste”, 2014, não foi evidenciada a processualidade, mas sim o produto final das esculturas, até então, realizadas. O lançamento do catálogo “rosana paste” foi na Galeria Virgínia Tamanini, Vitória/ES como parte da exposição “entre mim e você” em junho de 2005. A escultura s/ título apresentada acima foi capa do referido catálogo, e sua

presença em minha produção ainda não havia se esgotado, e decidi tatuá-la em meu corpo, como parte de um happening que faria no vernissage. E assim o fiz. Ao sair do tatuador, fui à Galeria Virgínia Tamanini para que a foto fosse feita no mesmo local que seria exposta. A escolha de tatuar o desenho da escultura no dorso é pelo fato de ser um espaço garantido de estabilidade e longilíneo, como uma coluna vertebral.



Figura 33 –Rosana Paste - Dorso Rosana, 2004, vinil adesivo, 250 x 200 cm
Fonte –emuseu rosana paste (2014, p. 71)

A fotografia feita por Taiza Ammar, reproduzida em vinil adesivo com 250 x 200 cm, saía do chão e alcançava o teto, dando a impressão que a parede havia sido revestida pelos tacos do chão da galeria. Da mesma forma que a escultura originalmente cria um diálogo com a arquitetura, a fotografia por sua dimensão acima dos padrões, sai da escala corpórea e ganha a escala arquitetônica. O happening aconteceu da seguinte forma: imprimimos o desenho da escultura num formato de 0,7 x 0,3 cm utilizando um plástico adesivo que adere à pele. Qualquer pessoa que quisesse participar poderia ser tatuada, sendo que essa tatuagem sobreviveria por até três dias. O fruidor participante seria, a partir da adesivagem, meu múltiplo. Foram mais de cem pessoas que saíram da exposição tatuadas, conforme registros fotográficos, e todos, mesmo que efemeramente, meus múltiplos.

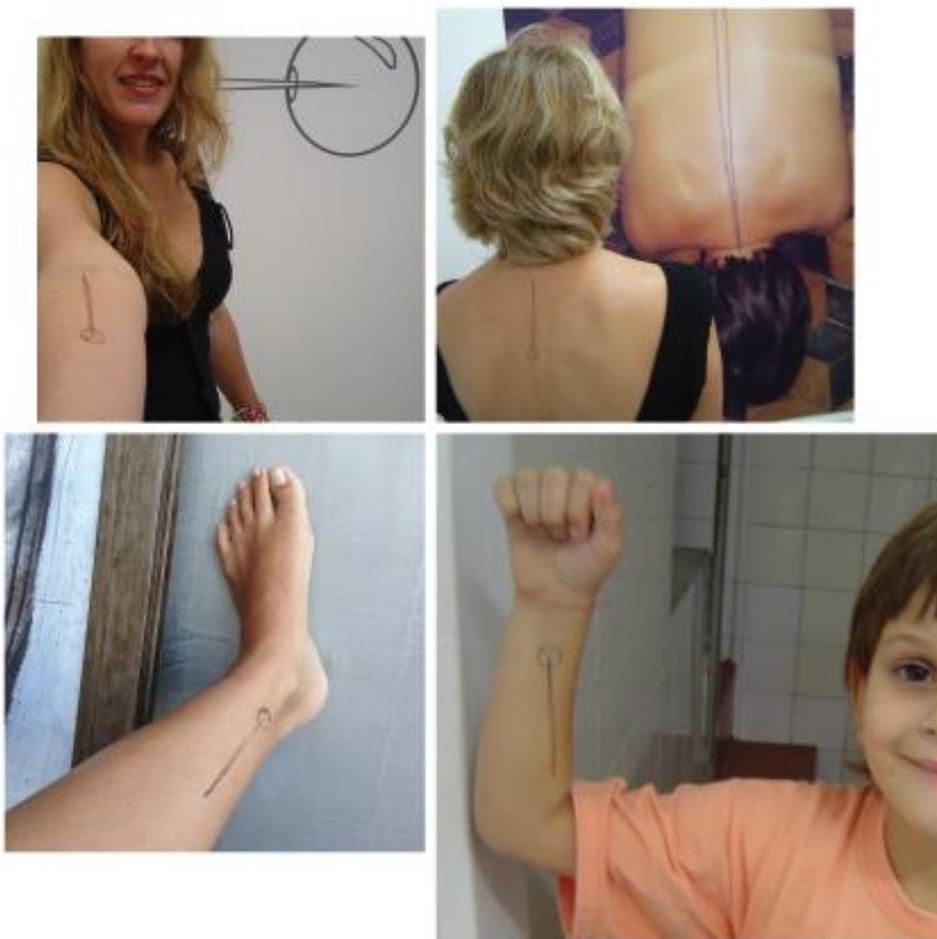


Figura 34 – Rosana Paste – Múltiplos, 2004, tatuagem temporária, pele, 7 x 3 cm
Fonte – eumuseu rosana paste (2014, p. 73)

O convite ao fruidor da exposição para se deixar afetar pelo trabalho em exposição, ao receber uma tatuagem efêmera, nos leva a pensar nos conceitos filosóficos: perceptos e afectos. Deleuze e Guattari (2010, p.193) defendem a idéia de que [...] “a arte conserva e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (quid júris?), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (quid facti?), pedra, tela, cor química, etc.”. Para eles, um quadro pintado há cinco mil anos se conserva por si e não depende de quem viveu aquele tempo [...] “o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (2010, p.193). Aqueles que se deixaram contaminar pela ação da artista que tatuava seus corpos se tornando seus múltiplos, transformaram-se em um objeto de arte por alguns instantes ou por alguns dias. A tatuagem disparou sensações nesses corpos e nessas mentes indizíveis e indescritíveis, o que para os filósofos é:

Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmo e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GATTARI, 2010, p 193, 194).

Os autores seguem afirmando que o maior desafio para o artista é criar o bloco de sensações e fazer com que “se mantenha de pé sozinho”, ou seja, que seu objeto de arte ou sua proposição artística seja potente o suficiente para viver sem a presença de quem o criou. Mas como podemos utilizar tais conceitos se o trabalho proposto foi um happening com duração de horas, ou no máximo dias? Deleuze e Guattari (2010, p. 197) afirmam que:

O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo que o material só durasse alguns segundos, daria a sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com esta curta duração. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material, sem que o

material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. [...] É o afecto que é metálico, cristalino, pétreo, etc..., e a sensação não é colorida, ela é colorante, como diz Cezanne.

Na condição de proponente do happening com a ação de multiplicar um objeto de arte onde o corpo é o suporte vivo, singular, com seus perceptos e afectos, contaminamos e fomos contaminados na perspectiva do trabalho em processo, em fluxo, em movimento. Não sendo mais possível reconhecer os territórios por onde habitou, o objeto de arte existiu “em si”.

E o projeto não parou nessa ação. Todos os trabalhos que crio com a extensão de serem múltiplos, os realizo para serem sete peças. O happening foi determinante para que transformasse a tatuagem em meu dorso num múltiplo, ou seja, meu dorso foi a “prova do artista”, indo à busca de pessoas que quisessem participar desse projeto. A proposta agora é que a tatuagem não seja mais efêmera, mas sim realizada em sua técnica formal de existência, num tatuador profissional onde sobreviveria por toda a vida. Criei um regimento interno para realizar a tatuagem: 1- a pessoa que quiser se tatuar tem que ter uma relação de afeto e intimidade com a artista; a partir do momento que receber a tatuagem, vou considerá-la meu múltiplo. 2- a tatuagem só poderá ser feita com a minha presença e com a tatuadora Vanessa Baliana. 3- custeio os gastos com a tatuadora. 4 - a parte do corpo que receberá a tatuagem e seu tamanho é de livre escolha de quem receber o desenho. Nos anos de 2005 e 2006, conseguimos realizar o múltiplo em três pessoas: Marcel Dadalto, Tati Rabelo e Lucélia Zanborline. Todos os participantes preencheram os pré-requisitos do regimento interno do trabalho. Ressaltamos que a criação de um tratado para que a tatuagem exista não está no âmbito do aprisionamento dos corpos, mas sim na dimensão poética da existência de um objeto de arte.



Figura 35 – Rosana Paste – Múltiplos, 2005/2006, pele tatuada, dimensões variadas

Fonte – eumuseu rosana paste (2014, p. 74, 75)

“Works in process” são três múltiplos realizados até hoje, setembro de 2015. Um trabalho que extrapola a linearidade de tempo/espço de existência, estando vivo e pulsante. A qualquer momento, ele volta para sua materialidade: corpo tatuado. “DoNA Rosana se multiplica nos corpos de seus colaboradores com decalques temporários e 7 tatuagens permanentes, partes de um processo de multiplicação ainda em progresso” escreve Lobo Pasolini (2014, p.75). E, mais uma vez, nos ancoramos em Deleuze e Guattari (2010, p. 200-201) quando conceituam afectos e perceptos em arte:

Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza, “há um minuto do mundo que passa”, não o conservaremos sem “nos transformarmos nele”, diz Cézanne. Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero. [...] que terror invade a cabeça de Van Gogh, tomada num devir girassol? Sempre é preciso o estilo – a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor – para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções vividas ao afecto.

Com 17 anos de existência, o trabalho conserva um frescor que atrai pessoas que o conhecem. Espero calmamente o próximo passo, seguindo o fluxo natural de seu processo. Nesse aspecto, o ambiente da universidade é sempre um espaço de exposição do trabalho. Quando falamos dele acreditamos auxiliar o aluno a procurar seu caminho de expressão; acreditamos ser o professor um agenciador que estimula o outro a se encorajar na aventura do autoconhecimento.

Para além dos conhecimentos técnicos que a academia proporciona, é a vida, são as ideias, as experiências que auxiliam na formação do aluno. E é nesse lugar de forma mais contundente que as questões, as ambivalências, as crises, as tensões e os paradoxos acontecem, sendo parte fundamental na formação daquele que será, no futuro, um artista e um professor. Ao encontrar pensamentos antagônicos aos seus, mergulha na crise, e é nesse confronto e também nos apoios, que vai amadurecer e sair preparado para enfrentar o circuito de arte e a sala de aula.

Um ponto comum na discussão acerca do ensino da arte nas universidades é o despreparo com que a maioria dos alunos chega ao passar no vestibular. Não

têm nenhum repertório teórico ou prático daquilo que vai ser sua profissão, e ouvimos comentários do tipo “tenho que ir para aquela aula chata de desenho”, ou, “não aguento aula de pintura, não vou ser pintor nunca” etc. Entrar no mérito de como é ensinado artes no primeiro e segundo graus daria outra pesquisa e, portanto, afirmamos que não tem uma orientação suficiente nesse campo, nem mesmo uma sensibilização para criação e produção. Mas se é oferecido o curso superior de artes visuais, bacharelado e licenciatura, e existem aqueles que se interessam em ser profissionais nessa área, acreditamos que é na universidade que devemos levar o aluno a refletir profundamente, discutindo de forma abrangente e mais competente as questões relativas aos conteúdos das artes, oferecendo conhecimento de todos os aspectos que envolvem a criação artística, a apreciação da arte, a história da arte e o pensamento estético. O professor-artista, nesse caso, deve instigar o aluno a ser um pesquisador para além da sala de aula. Acreditamos ser o lugar em que possa proporcionar questionamentos, com desejo de apreender para se tornar um artista e um professor que ultrapasse o limite do ensinado e passe a ser um criador com seus questionamentos e singularidades.

Em relação ao plano de ensino do artista-professor, entendemos que deva existir uma espécie de coluna vertebral da disciplina que irá ministrar, para que estimule no aluno uma sensibilização do conteúdo programado. Entendemos também que essa programação deva ser flexível, criando uma articulação com o trabalho desenvolvido pelos alunos. É importante perceber que conforme o trabalho avança, o programa deve ser refeito, modificado, repensado para que se desenvolvam suas poéticas. Caso contrário, percebemos que muitos deles param com o que realmente querem desenvolver enquanto sua pesquisa, e fazem trabalhos que se relacionam mais com o gosto do professor, obtendo assim as notas. Isso é muito sério, porque ele não chegou à resolução por um desenvolvimento próprio, mas por uma fuga. O exercício da liberdade de mergulhar no próprio universo, no próprio repertório é essencial para desenvolver um trabalho de arte e para que como um futuro professor, seja igualmente capaz de estimular e sensibilizar seus alunos.

Nesse aspecto, percebemos que o artista-professor pode contribuir com seus alunos mostrando-lhes seus percursos, seus trabalhos em processo como

demonstramos até aqui. Ao compartilhar suas dúvidas e anseios com relação à sua produção, desmistifica a figura do artista como um ser superdotado e se mostra como um trabalhador que com suas crises, interrogações e conflitos, constitui seu projeto em arte e desenvolve permanentemente sua poética. É importante mostrar para os alunos que estabelecer um prazo de tempo para ter resultado é difícil, mas possível. Que somente no exercício permanente da criação é que terá respostas para suas indagações. O artista-professor para potencializar esse exercício de criação pode individualizar os encontros, percebendo o que cada aluno tem de singular e estimular que o desenvolva. Tarkovisk (2010, p.67, 90) nos mostra como podemos, enquanto artistas-professores, auxiliar nessa dura tarefa de mediar o florescimento da produção artística em nossos alunos;

Não podemos alcançar nada na arte, a menos que nos libertemos das ideias preconcebidas. É preciso que cada um desenvolva a sua própria concepção, o seu ponto de vista pessoal – sempre sujeitos ao bom senso – e que os conserve sempre diante de si durante o trabalho, como se fossem o seu mais precioso bem. [...] Sem dúvida, o mais difícil para um artista atuante é criar sua própria concepção e segui-la até o fim, sem medo das críticas que tal atitude implica, por mais hostis que elas possam ser. É muito mais fácil ser eclético e observar os padrões rotineiros

Criar sua própria concepção de arte não é tarefa fácil, uma vez que demanda tempo, trabalho, erros, acertos, crises. O artista-professor deve ser um agenciador desse processo, e só o será, ativando sua generosidade e confiabilidade, mostrando que também tem dificuldades em sua trajetória. Nesse aspecto, as indagações que fazemos na pesquisa nos leva a respostas diversificadas, problemáticas, mas possíveis de serem alcançadas. Percebemos que o ensino da arte não depende somente do ambiente universitário, mas de uma relação de confiança, afeto, compartilhamento e de demonstrar que arte e vida estão relacionadas no que se refere a encontrar um caminho para sua produção, que seja singular. Percebemos também que a contaminação do artista no professor e do professor no artista não é tarefa fácil, visto suas especificidades. O artista, quase sempre, um ser solitário na sua produção, o professor um ser social, comunitário, que compartilha, encoraja, incentiva a produção. Mas ambas as profissões têm em comum o

processo de criação, que pensado e praticado como devir, pode ativar em cada indivíduo meios para a pesquisa que aflorem sua produção visual e textual. Para Deleuze e Guattari (2011, p. 49) o “meio” é o lugar fértil para desenvolver, contaminar, frutificar;

É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para a outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.

Buscando a potência de agir como artista-professor, disparando dispositivos permanentes para que o aluno adquira, em sua formação, meios para encarnar no futuro essas profissões, compartilhando seu saber, transversalizando seu conhecimento, criando novos territórios e ressignificando suas ações no campo da arte e da educação, encontramos em Deleuze e Guattari (2011, p. 48) o que chamamos de um plano de vida como artista-professor:

Escrever a n, n-1, escrever por intermédio de slogans; faça rizoma e não raiz, nunca plante! Não semeie, pique! Não seja nem uno nem múltiplo, seja multiplicidades! Faça a linha e nunca o ponto! A velocidade transforma o ponto em linha! Seja rápido, mesmo parado! Linha de chance, jogo de cintura, linha de fuga. Nunca suscite um General em você! Nunca ideias justas, justo uma ideia (Godart). Tenha ideias curtas. Faça mapas, nunca fotos nem desenhos. Seja a Pantera Cor-de-Rosa e que vossos amores sejam como a vespa e a orquídea, o gato e o balbuino.



Figura 36 - Performance Lobo Pasolini com objeto Rosana Paste – 2014
Fonte – Foto Jocimar Nalessio



Figura 37 - José Carlos Vilar, 2016
Fonte- Foto Jocimar Nalesso

5 ARTISTA - PROFESSOR | José Carlos Vilar de Araújo

Ser artista?... eu comungo com minha existência...



Figura 38 – Ateliê Vilar - Vista parcial da área de produção, 2016
Fonte - Foto Jocimar Nalesso

Sexta feira, 10 de abril de 2015, chego no ateliê de José Carlos Vilar de Araújo, localizado na Av. Carlos Gomes de Sá, n. 264, Bairro Mata da Praia – Vitória ES, um galpão com 270 metros quadrados interno, onde reside e trabalha. Ao chegar, percebo um barulho intenso no lote vizinho. Uma máquina de estourar pedras estava em pleno funcionamento. Vilar vem me receber no portão com um abraço carinhoso, sempre sorridente e de bom humor, e logo digo que teremos que abortar a entrevista em função do barulho. Ele me acolhe com afeto e diz que podemos subir ao seu mezanino, espaço que é sua casa, que lá o barulho é mais ameno. Me fala que vai ser construída uma igreja, e que no dia anterior convidou o pastor para ir ao seu ateliê para ver a poeira e o barulho causados pela construção há mais de um mês, e que sua produção estava sendo afetada pela falta de concentração. O pastor concordou em colocar tapumes nos cobogós da parede lateral, mesmo que com esse recurso, perderia a luminosidade, mas diminuiria sua irritação.

Antes de subirmos ao mezanino para a entrevista, demos um passeio pelo espaço de trabalho de Vilar, que sempre me encanta. O galpão não tem parede, então toda sua produção fica exposta em cubos, no chão, nas prateleiras, e os olhos trafegam de uma a outra escultura sem intervalos. É uma profusão de formas e materiais, quase impossível de distinguir um trabalho do outro, o espaço tem uma organização e limpeza admirável em se tratando de um escultor. Como um fiel que se aproxima do santo para pedir bênção, ao nos aproximar de cada escultura, temos a sensação plena da forma trabalhada, muito bem executada, com seus cortes, dobras e soldas feitos com a maestria de quem sabe e domina o que faz. Suas esculturas são produzidas em aço carbono, as peças não são lixadas ou pintadas, sofrendo assim a ação do tempo. A sensação é de que o material está vivo, em plena respiração e é nessa hora que percebemos que o artista não tem mais controle sobre elas. A cor do ambiente vai de tons terrosos para o dourado, e Vilar como um excelente pai, vai passando de uma a uma comentando sobre a execução, o processual, dimensões, custos, vendas, etc.

Vilar preparou um café forte, delicioso, em sua charmosa cafeteira italiana e colocamos nossa vida pessoal em dia. Conheço Vilar, desde 1986, quando entrei no Centro de Artes como aluna. Já em 1988, me encantei com a disciplina de escultura e a identificação foi imediata. Como nunca tive muita habilidade com o plano, seus falsiamentos e perspectivas, na escultura tinha as quatro dimensões, a volumetria, a materialidade, as ferramentas que sempre me atraíam, a monocromia, enfim, questões essas, mesmo que ainda muito iniciais, já eram escolhas que me fizeram optar por frequentar aquele espaço. Vilar, professor da cadeira na época, foi muito receptivo, me acolhendo e dando suporte para que me aprofundasse no trabalho, que a pesquisa de materiais fosse ampla, exigindo produção na prática e nos conceitos. Dessa forma, mantive durante todo o curso uma presença permanente nas salas de escultura, sendo minha área de atuação até hoje. Em 1993, fiz concurso para professora efetiva do Centro de Artes da UFES, na área de escultura e, de rata de sala de aula, passei a ser colega do Professor Vilar, o que muito acrescentou em nossa amizade e em meu desenvolvimento profissional.

Subimos ao mezanino, um ambiente charmoso, aconchegante e simples. Lugar de sua moradia, de sua intimidade. Devido ao barulho imenso no ateliê, não tivemos alternativas, e foi ótimo. Início falando sobre a pesquisa para o doutorado, o título, mesmo que ainda provisório, diz muito, e o interesse está na relação entre o ser artista e o ser professor, como o escritor de arte, Ricardo Basbaum (2010) chamou de “artista etc.” suas atuações e contaminações. Explico para ele que como entrevistado será o protagonista da pesquisa, que só publicarei com a autorização dele após leitura, e que por se tratar do método cartográfico e processo de criação, tenho certeza que terei que voltar mais vezes, pois a transcrição da entrevista vai retroalimentar para outras questões e assim sucessivamente. Como temos um grau fino de amizade, sugeri que deixássemos fluir a conversa, que a partir da pergunta lançada, dúvidas e incertezas fazem parte do processual da pesquisa, que não existe uma resposta certa, principalmente quando tratamos de subjetividade, de criação artística.

Sugeri uma apresentação: “Sou José Carlos Vilar de Araújo, nasci em 28 de maio de 1950, daqui a um mês faço 6.5 anos de idade (muitos risos). Fiquei direto no Centro de Artes durante 40 anos, 5 como aluno e 35 como professor. Acho que dei o máximo trabalhando na área de desenho e especificamente de escultura e hoje faz 2 anos e pouco que estou aposentado. Trabalho a todo vapor aqui na minha produção...e no momento é isso”.



Figura 39 - José Carlos Vilar e Rosana Paste, 2016
Fonte - Foto de Jocimar Nalesso

Rosana Paste: Você se lembra de datas, da sua entrada como aluno, saída e após entrada como professor?

Jose Carlos Vilar: Entrei em 1970 como aluno, em 1974, concluí o curso como última turma de seriado, onde fazíamos o primeiro ano de desenho e depois escolhia entre pintura, escultura e desenho voltado para decoração. Eu fiquei três anos consecutivos na escultura. Depois da conclusão do curso, voltei para a universidade e fiz um ano de litografia, foi uma disciplina nova introduzida no currículo no ano de 1975, e, em 1976, fiz um concurso interno no departamento e entrei como professor.

R.P. Então você ficou três anos consecutivos como aluno na escultura e foi ser professor. Quem foram seus professores? Eles eram artistas-professores?

J.C.V. Professor Crepas foi um dos fundadores do Centro de Artes e dava a parte da disciplina que incluía a modelagem, a parte da figuração e técnicas de fundição. Depois do segundo ano em diante, foi o Professor Moa, Moacir de Figueiredo, e eram disciplinas mais voltadas para pesquisa, materiais, tinha uma outra proposta.

R.P. Vamos nos reportar para aquele período, pensar Vitória e a relação dela com outras cidades do Brasil e por que não, com o mundo. Você considera que eles tinham uma produção como artistas?

J.C.V. O Crepas tinha. Ele dava aula na Universidade e tinha um ateliê que produzia suas esculturas. “Ele fazia exposições?” Não, ele trabalhava sob encomenda geralmente, ele inclusive reclamava comigo que as encomendas atrapalhavam o fluxo da produção pessoal dele. Ele fazia retratos, esculturas em tamanho natural ou maior. Inclusive o Papa Pio XII foi feito na época em que eu era aluno. Outra escultura da minha época foi a Dona Domingas que fica em frente ao Palácio Anchieta, sede do Governo Estadual no Centro de Vitória.

R.P. A Pietá do Convento é da sua época?

J.C.V. Não, foi logo que ele chegou da Itália, é de antes. Ele chegou da Itália, num pós-guerra e ficou meio escondido lá nas Obras Pavonianas que era a irmandade dos Padres de Santo Antônio aqui em Vitória, e através dos padres ele pegava as encomendas. Ele contava com alegria e descontração de que quando fez a Pietá, ele pintou de marrom, porque ela não foi feita a partir de um tronco só, foram colados pedaços de madeira, e para disfarçar as emendas que ele não gostava, ele pintou. Na época que fez e colocou no convento não existia a proteção de vidro, e ele contou que uma fiel, senhora, se ajoelhou para rezar e ao tocar na imagem para se benzer, a tinta estava fresca e sujou a mão dela (risos). Ele contava isso com muito humor. Ele trabalhou muito com essa proposta de fazer santo e monumentos para a cidade. Então, o que sei hoje sobre madeira e modelagem, devo muito a ele.



**Figura 40 - José Carlos Vilar - escultura em gesso, Sônia Cabral (busto escala natural), Severino Matias, Otacílio Coser (bustos ampliação 1,5 da escala natural), 2006
Fonte - Foto de Jocimar Nalesso (2016)**

R.P. Você encontrou dentro do Centro de Artes, além do Crepas, mais algum professor que foi importante para sua formação e sua produção? Desenho ou outras disciplinas que você tenha cursado e tenha sido relevante?

J.C.V. Na escultura também tinha o Maurício Salgueiro, foi meu professor de desenho, modelo vivo, ele não transitava na escultura, porque a escultura que fazia estava à frente do que era ensinado num curso acadêmico de Belas Artes. Fui aluno de Carmem Có, grande desenhista, Maria Helena Lindenberg, Dona Zeni em Desenho I, que também foi uma das fundadoras do Centro de Artes da UFES.

R.P. Você é segunda geração de professores do Centro de Artes? Você nasceu na década que o Centro de Artes estava sendo criado?

J.C.V. A segunda e terceira geração de professores do Centro de Artes foram Maria Helena, Carmem Có, Tereza Norma. Como nasci em 1950 e foi no mesmo ano que o Centro de Artes foi criado, posso ser considerado a quarta ou quinta geração de professores. Entrei com 20 anos. Naquela época,

entrávamos mais maduros, hoje é tudo muito precoce, os jovens saem de um curso superior, quando na minha época estávamos entrando.

R.P. Pelo que contou anteriormente, poderíamos considerar que o Maurício Salgueiro contribuiu para a difusão de conhecimentos acerca de questões contemporâneas? Ou não?

J.C.V. Naquela época, ele trabalhava com escultura cinética e não trouxe para o Centro de Artes, ele não compartilhou como conteúdo. Na época, ele tinha os seus assistentes, que acho que era Maria Helena Lindenberg. Ele era o titular da cadeira, daí ele vinha mais no final de semana e na época das avaliações do desenho. Ele me ensinou a olhar de maneira diferente para o desenho, de ter um olhar menos rígido na hora de representar, sobre análise de figuração, e daí acho que essa desconstrução vem um pouco dele. Um olhar mais avançado. Mas na escultura ficou uma lacuna muito grande. Acontece que o Maurício, apesar de ser daqui, vivia no Rio de Janeiro, já era uma pessoa de fora, não vivenciava o momento cultural da cidade, não contribuía nem compartilhava seus conhecimentos e suas relações artísticas. Ele nunca contribuiu para levar uma exposição de artistas de Vitória para o Rio de Janeiro, por exemplo. O sentido de permanência não existiu com ele, então não tinha dimensão da produção local, das pesquisas que eram desenvolvidas, do movimento cultural...O Professor Moa, também morava no Rio de Janeiro e Beth Cabral era a sua assistente. Então, assim, sem falsa modéstia, o que eu sei de escultura foi porque eu caí de cabeça e queria aprender a fazer e me doava por inteiro para atingir meu objetivo. O Moa foi um cara que ganhou o prêmio Esso de Belas Artes e foi para França ficando um bom tempo lá. Conviveu com grandes escultores. Mas ele também vinha praticamente nas sextas-feiras para dar aula e ficava até no sábado.



Figura 41 - José Carlos Vilar – sem título, 2005, eixo mecânico liso, dimensões variadas
Fonte - Foto Jocimar Nalesso

R.P. Então vamos focar em você agora, um aluno guerreiro, batalhador, que queria se tornar um artista e um professor. Como foi esse movimento? Como eram as salas de aula, existiam laboratórios e ferramentas?

J.C.V. O Centro de Artes era muito precário. Sempre fui muito humilde em achar que eu nunca detinha o conhecimento total. Eu sempre, e ainda hoje, estou sempre aberto a novos conhecimentos, novas propostas, e acho que tenho que aprender todo dia. Essa busca é que me envolvia, eu queria o tempo todo, matava as outras aulas de composição, perspectiva para ficar mais tempo na escultura. Chegava ao final destas disciplinas, fazia os trabalhos, claro, mas não tinha dificuldades no conteúdo. Tinha consciência que queria avançar na escultura. Eu queria provar a mim mesmo que minha escolha estava certa. Na minha época, os pais queriam que os filhos tivessem um Dr antes do nome, ainda mais eu sendo o filho mais velho da família. Mas eles também acreditaram e me deram liberdade para escolher, o que não é muito comum nas pessoas de minha geração. Então eu queria mostrar para eles que estavam certos e que eu também não estava errado. Eu sabia que era difícil mas acreditava, então essa busca incessante do conhecimento e da produção, eu não me atinha só na escola. Eu ia para o ateliê do Crepas, que era o único que abria para eu trabalhar com ele, e ficava na Universidade direto..... Enfim, acreditar, ter humildade para estar sempre aberto a novas propostas e conhecimentos. Esse foi meu movimento. "Sua história de pesquisador aluno foi meio solitária, correu atrás." Eu acho que todo aluno deve ser assim. Achar que a escola vai te dar todo o conhecimento para a formação é falho, ela te dá caminhos, mas você tem que buscar.



Figura 42 - Pannel de ferramentas, 2016
Fonte - Foto de Jocimar Nalesso

R.P. Como professor, temos nossa autonomia para criar nosso planejamento a partir de uma ementa. Podemos trabalhar com uma abordagem onde os conteúdos tecnicistas tenham mais importância, ou trabalhar com a pesquisa dando suporte para o desenvolvimento da singularidade de cada indivíduo. Como foi quando passou a fazer seu planejamento? Como foi ser artista-professor?

J.C.V. Foi um enfrentamento muito grande quando me vi como professor aos 26 anos. Começar a dar aula sem tanta preparação, eu tinha um conteúdo, um conhecimento que me dava crédito para enfrentar aquilo ali, mas na verdade, verdade, eu tremi, no início eu tremi, como lidar com essa questão... Essa coisa da busca, todo semestre na verdade, quando você entra na sala de aula é um novo começo, mas até então eu estava voltado para o currículo acadêmico, trabalhando em cima da figuração, e depois como professor tive que abrir, expandir. Foi difícil romper com tudo, foi um exercício muito grande. Até desnudar dessa carga de conhecimento para poder começar a minha produção, que eu já achava que não era mais aquela da minha formação. Eu sabia que já tinha saturado, então decidi que tinha que romper com aquilo tudo.

R.P. Então estava saturado como artista dos seus conhecimentos adquiridos da escola figurativa. Buscava a sua linguagem, o seu ser singular, sua forma de representar o mundo. E nesse momento passa a ser professor também. E aí?

J.C.V. Esse rompimento,...na verdade, vou com o figurativo até a exaustão, em mim, como artista. Mas particularmente só rompi mesmo com uma exposição que fiz na década de 1980, com trabalhos mais geometrizados, com uma visão mais construtivista, mas tudo isso foi muito bom, porque me deu uma superbase, um superalicerce. Quando eu saí dali, sabia onde estava pisando, não estava pisando em terreno falso. Não, eu sabia, eu pisava com convicção, eu tinha lastros. Eu acredito que para você ensinar escultura você tem que fazer escultura, para dar aula de pintura tem que ser pintor. As coisas se tornam verdade. Isso inclusive porque na minha época era muito difícil ou quase impossível a gente sair à busca de uma pós-graduação. Envolveva grandes articulações políticas, tinha que ter um padrinho forte em Brasília e considerando que nosso estado sempre foi pouco representado politicamente na nossa área de cultura, artes, educação. Era difícil quase impossível, tanto é que os professores da minha geração, quase ninguém fez mestrado e doutorado fora. As oportunidades vieram na década de 1990.

R.P. Vamos retomar: Você rompe com o figurativo na década de 1980 e mostra um trabalho geometrizado, já com aspectos que permanecem até hoje em suas esculturas. Nesse momento, era professor do Centro de Artes da UFES há 10 anos. Como você administrou a tarefa de ser professor, passar os conhecimentos seculares, técnicas da escultura e também perceber que cada indivíduo que estava ali era uno, singular, que é necessário ajudar a trilhar os caminhos da descoberta ao amadurecimento da construção para uma linguagem, como você experimentou?

J.C.V. Tentei manter a pedagogia da escola, dentro dos ensinamentos que recebemos, acho que essa postura, de certo modo é mantida até hoje nas escolas de ensino superior. Ao invés de me preocupar com materiais novos, inusitados, sempre acreditei e acredito até hoje, na ideia do sujeito. O grafite, por exemplo, é um material que foi utilizado nas cavernas, e até hoje vejo trabalhos inusitados com esse material. Acho que tem muito que se explorar

ainda com qualquer coisa que o pensamento produzir. A ideia sempre esteve acima dos materiais. Você não pode mascarar ou maquiagem um trabalho em função do material ser inusitado, chamar a atenção nesse aspecto. A ideia tem que estar acima de tudo. Então se o material era resina, gesso, pedra, ferro, grafite e qualquer outro, a pergunta sempre foi e será: o que vai fazer com isso? Como você vai conduzir o seu trabalho, em cima de que pensamento, de que proposta? Esse comportamento eu mantive em toda minha trajetória como artista, como professor e mantenho até hoje. Eu dominava, ou melhor, sabia manipular os materiais, me sentia seguro em ensinar escultura em ferro, em madeira, em pedra porque tinha conhecimento dos materiais, tinha base, tinha argumento pra poder ensinar. Quando trazia algo novo por conta da demanda dos alunos, pesquisava antes, e se não conseguia absorver o conteúdo, tinha humildade em falar: não consegui resolver isso que me trouxe, vamos pensar juntos, como podemos fazer e resolver o problema. Vamos aprender com os erros, reconstruir.

R.P. Você acha que houve uma retroalimentação? Os alunos também te ensinavam, te alimentavam?

J.C.V. Sem dúvida. Há sempre uma troca, quando eu falo da humildade é você estar aberto também a aprender junto com eles. Sempre valorizei esses momentos. Uma das coisas que senti, quando me aposentei da UFES, foi quebrar esse vínculo, esse elo, essa troca. Ficar sozinho nesse diálogo em meu ateliê, eu e meu trabalho, essa solidão, é difícil. A retroalimentação faz a gente crescer. É um crescimento mútuo e permanente, é muito bacana.

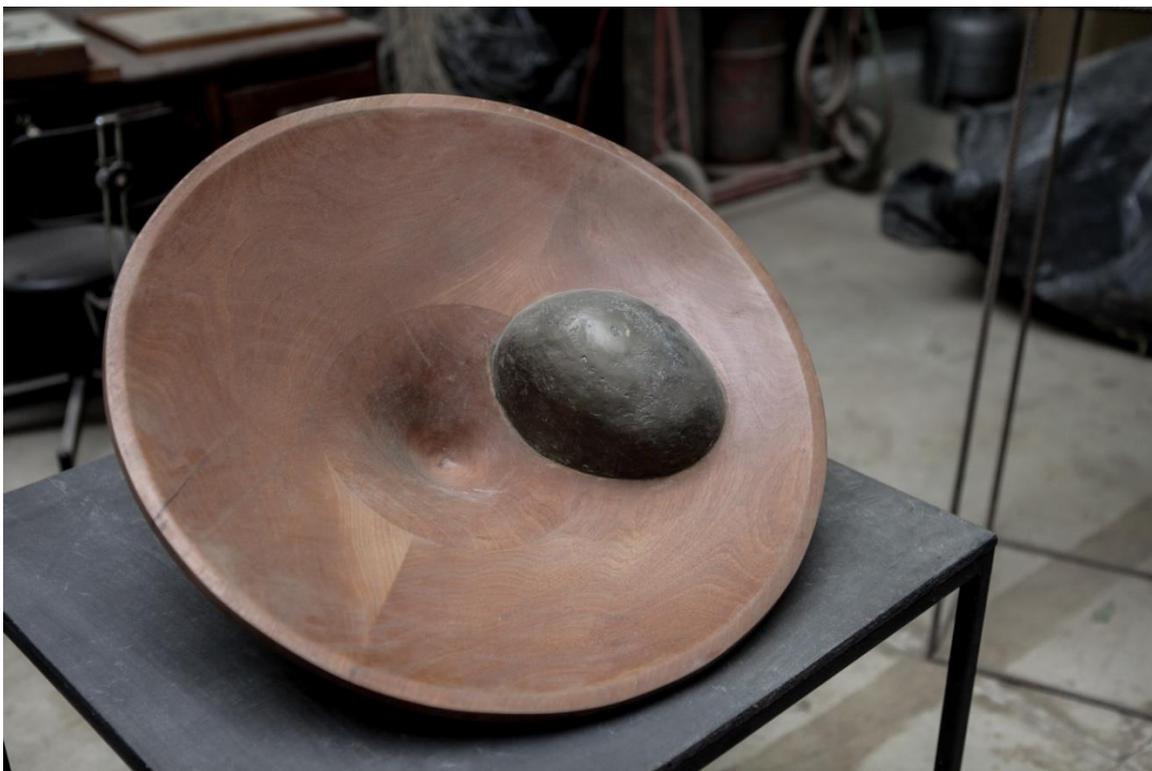


Figura 43 - José Carlos Vilar, Bateia, 2003, madeira cedro, bronze, 0,24 x 0,60 cm
Fonte - Foto Jocimar Nalesso

R.P. O fato de ser um artista, produzir muito, ter obras importantes com boa aceitação de mercado e crítica, como isso afetou o seu ser professor?

J.C.V. Como te falei, acho que a humildade está sempre do meu lado, na verdade eu não gosto de badalação, sou do Aribiri - Vila Velha ES, então, isso não afetou em nada. O que fala por mim é o meu trabalho. Coloco o trabalho na frente e deixo ele falar por mim; eu fico escondidinho, sempre lidei dessa forma. Como te falei, gosto de ficar recluso em meu ateliê, quieto no meu trabalho, no meu universo aqui, me satisfaz demais, me dá o maior prazer. Não gosto de me desfazer dos trabalhos, por mim eles estariam todos aqui bem pertinho de mim (risos). Mas é claro que a venda é fundamental, pois assim podemos tomar um vinho melhor com a namorada (risos). O material é muito caro, a manutenção de equipamento também, enfim a subsistência do trabalho. Tem o seguinte também, não tenho fissura pela venda, eu não procuro galerista, marchand, cliente; eu vou fazendo, se alguém souber e quiser um trabalho de arte, vem aqui ver, conversar e se tiver que levar, leva. Não fui criado com esse pensamento, esse olhar de comércio, essa ganância do dinheiro. Minha vida é simples, nem quero ser diferente.

R.P. Se você não fosse um artista pesquisador, você teria a dedicação que teve como professor?

J.C.V. É, Rosana, eu falei anteriormente que para ser um bom professor de escultura, ou melhor, um professor regular, aceitável, eu pratiquei muito as técnicas e conceitos da escultura. Se eu não fosse o escultor, o artista, eu procuraria suprir isso de outra forma, com pesquisa, com experimentações, mas... eu sempre me dediquei com sinceridade nas coisas que fiz, então pude preencher razoavelmente essa lacuna...mas acredito ainda que para ser um professor com boa atuação de escultura tem que ser escultor, tem que ser artista, não importa a área que trabalha, seja pintura, desenho, vídeo, instalação, tem que ter uma produção na área. Só assim se tem segurança para compartilhar conhecimentos. Porque você tem que criar verdades, tem que ter verdades para poder passar para seus alunos. Eu acho que essas verdades têm que estar na sua produção, e não somente o que você, como professor, vê que outro artista fez e utilizar como sendo suas verdades. Tem que ter pesquisa, prática, leituras. Para mim, se o professor não tem produção ele não tem verdades. Quando você trabalha com suas verdades você tem garantia, você tem apropriação. Eu cheguei à exaustão, eu experimentei a escultura, é o que eu penso e mantenho esse pensamento.

R.P.O que é ser artista para você, Vilar?

J.C.V. Pô, ser artista?...(silêncio, incerteza, reflexão) Ser artista, sei lá, eu comungo com minha existência, é o meu alimento. Eu falo que quando estou aqui no meu ateliê estou no meu divã, é meu *playground*, é vida, eu acho que ser artista... .Eu faço aquilo que gosto e fazendo aquilo que gosto eu não trabalho, eu me divirto, então eu levo a vida assim. Tenho boa saúde pra ter esse enfrentamento com a matéria, me dá satisfação e me dá um prazer tão grande, que é igual a fazer sexo (muitos risos). Mesmo que o trabalho de escultor seja pesado, eu trabalho muito. Você percebe que dentro da história da arte temos poucos escultores, foi assim e isso se traduz até nossos dias. A partir do momento que você sabe dialogar com os materiais que está experimentando, essa harmonia vai fluir em sua produção. Tem que saber dos seus limites, o limite do material e daí estabelece esse diálogo e vai em frente.

Tem que ter disposição, porque realmente, toda vez que está um sol quente e tenho que colocar uma roupa de couro para encarar uma solda... é pesado! Mas é um exercício diário, tem que trabalhar o tempo todo para seu trabalho andar, o lastro vem dessa produção continuada, não adianta eu fazer um trabalho agora e daqui a dois ou três meses fazer outro trabalho, ou ficar só com a ideia de um trabalho só. Se fizesse isso, seria um artista de uma obra única (risos).

R.P.O que é ser um professor para você, Vilar, depois de tudo que falamos?

J.C.V. Não sei se passa pela questão de ser um bom professor. Mas a coisa que passa e que eu tenho muito claro, eu não quero levar para o túmulo o que tenho, que são meus conhecimentos, eu quero dividir com todo mundo que tenha interesse, não escondo o pulo do gato, eu ensino tudo que a pessoa quiser. Se chegar alguém aqui com muita vontade de fazer escultura, vou arrumar um horário, ver um jeito; se tem sinceridade e verdade no que o sujeito quer, eu vou ensinar, me sensibiliza, eu acho legal ensinar, compartilhar o que tenho.



Figura 44 - José Carlos Vilar - Múltiplos, 2016, aço carbono, dimensões variadas
Fonte - Foto Jocimar Nalesso

R.P. Esse é o cara (risos). Vilar, só tenho que te agradecer, foram horas iniciais de uma conversa boa, que é parte da pesquisa de campo da tese que estou desenvolvendo, que é perceber as contaminações do artista no professor e a do professor no artista. E saiba que você é uma voz permanente em mim.

J.C.V. Rosana, em cima do que você está falando, acho esse registro que você está fazendo muito importante, que faz parte da construção da nossa memória artística cultural. Eu sou um artista da terra, e acho muito importante, pesquisas que evidenciem a nossa produção. Nós temos que criar nossa referência cultural, nossa produção artística. Penso que fazer exposições fora do estado é importante, mas temos que fazer nossa história aqui, quem somos nós, quem são nossos artistas, quem produz. Estamos produzindo e se minha produção é bem aceita ou não, não importa, meu trabalho é sério. Se as instituições responsáveis por divulgar o trabalho, não estão promovendo, elas terão que se explicar um dia. O meu dever de casa eu estou fazendo.

R.P. Qual é seu processo para criação de seus trabalhos? Como e onde você se alimenta para sua produção?

J.C.V. O processo? Ele advém do contato diário com meu trabalho. Não gosto quando minhas peças saem do ateliê, estou perdendo um pedaço do processo, do assunto, do lastro. Uma coisa que encontrei para reduzir um pouco esse impacto, foi criando as maquetes, porque assim eu tenho a referência, a memória. Como te falei, minhas peças não saíam do ateliê, mas vender também oportuniza outras pessoas terem acesso. Meu processo de trabalho vem de maneira bem compulsiva, meio visceral, acho que se não fosse escultor, seria um cara muito largado, a vida não teria graça, porque a escultura me preenche, esqueço tudo na vida. Quando estou trabalhando entro num processo muito forte, muito compulsivo de criação e de produção, entende Rosana. Daí dentro desse processo, às vezes, nem estou pensando na peça que terminei, mas já estou pensando em outra, e as coisas vão se sobrepondo, e o processo de criar vem dessa forma.

R.P. Então podemos dizer que sua relação para produção das peças está ligada ao material, e na relação de vocês dois, está no entre. Entre você e o que está produzindo. Não está fora de você, como por exemplo, se inspirar na natureza. Quando estudamos a obra de Gaudi, por exemplo, percebemos que sua pesquisa parte da natureza. Começa desenhando uma folha e vai elaborando até criar uma coluna. Isso acontece com você?

J.C.V. Sim, a natureza me inspira. Tenho algumas peças com vergalhão que foram feitas a partir de um olhar mais apurado de cipós nas matas. Tem outra escultura que realizei tendo como inspiração a casa de abelha Jataí. Tem os cristais também, fui à Chapada Diamantina e em contato com aquelas formas facetadas, construí alguns trabalhos. Na mesma época, fiz as Bateias em madeira com o seixo rolado encrustrado, que vem da peneira dos garimpeiros. Meu olhar está sempre ligado no entorno, no dia a dia, não separo minha vida de minha produção. Estou sempre ligado na forma, é o que me dá prazer, gosto do material também, ele me diz para onde devo ir, a permissividade de minhas esculturas vem muito dele.



Figura 45 - José Carlos Vilar - Colméia (detalhe), 2016, aço corten, aço carbono, 0,94X0,64x0,14
Fonte - Foto Jocimar Nalesso

R.P. Você quer dizer, que já está tão dentro de seu trabalho, tão concentrado, que não tem mais que olhar para fora para criar, é processual é criação o tempo todo.

J.C.V. Sim, o próprio trabalho me aponta para onde devo ir, e vai abrindo caminhos, veredas, sou bem mandado e obedeco. (risos)

R.P. Você tem confiança em si mesmo?

J.C.V. Tenho, tenho sim. Tenho confiança porque faço meu trabalho para me agradar, para ser feliz com ele, e isso ele traduz dessa forma, ele me dá oportunidade de ser feliz com o resultado, com o processo. Quanto ao restante, ao entorno, não me preocupo não.

R.P. E você sempre tem certeza ou tem dúvidas na hora da execução?

J.C.V. Sim, é evidente que tenho dúvidas. Essa dúvida acontece quando termino o trabalho, e aí vem uma análise mais aprofundada sobre ele. Aí eu vou e faço outro trabalho, de outra maneira, e depois faço outro. O próprio trabalho sugere novos trabalhos. Sem problemas, faz parte do processo, e também não considero erro, faz parte da pesquisa. Pesquisando não se tem obrigação de chegar a um resultado final satisfatório, a pesquisa tem que ser aberta, estou sempre tentando chegar a alguma coisa, então tem que experimentar para ver onde vai chegar. O meu trabalho me retroalimenta, é sempre uma surpresa, aprendo com os erros.

R.P. Você acha que as pessoas entendem de artes plásticas? E acha que o panorama mudou dos anos 70, quando iniciou, até nossos dias?

J.C.V. Mudou e mudou muito. A própria Universidade tem um papel fundamental na formação, no aprimoramento do olhar, através das investidas nos alunos, tem as galerias que exercem um papel fundamental na formação, cursos, os ateliês dos artistas, por exemplo, na minha época de aluno o único artista com ateliê era o Professor Crepas. Hoje tem muito artista com ateliê, então isso tudo vai disseminando o processo, os alunos vão tendo acesso à produção, muitos deles utilizam seus Trabalhos de Graduação para pesquisar artistas, muitos deles já concluem dialogando com sua própria produção. Tem também,

as galerias particulares promovendo o artista daqui, isso tudo contribui para a melhoria do sistema de arte de nosso estado. O panorama é muito mais positivo. Eu acho que nós fomos aventureiros, corajosos em termos optado por abraçar a causa, sermos artistas e viver disso.

R.P. Você reage a críticas ao seu trabalho, ou a crítica te alimenta para produzir mais?

J.C.V. Fico bem à vontade, porque se coloco meu trabalho para apreciação pública, estou sujeito a qualquer tipo de comentário, então já sabendo disso eu fico na minha. Tenho convicção do que estou mostrando, é um trabalho muito amadurecido, pesquisado e que me satisfaz. Acho importante os olhares externos, não tenho problemas com o que dizem, não gosto de unanimidade, acho bom criar tensões. Se o trabalho de arte chega a esse nível de fomentar críticas contrárias, acho que aí ele se estabelece como um trabalho de arte, ele não está despercebido, ele está ali, agradando ou incomodando. Ele provoca reflexão.

R.P. Jeff Kons critica o artista contemporâneo porque perdeu a “aura” dos grandes mestres renascentistas e barrocos que trabalhavam com muitos assistentes. Ele diz que essa imagem do artista solitário em seu ateliê, denigre a arte. O que você acha disso?

J.C.V. Não concordo com ele. Se a produção dele demanda ter assistente, que tenha, mas isso não diminui o artista que fica solitário em seu ateliê produzindo. No meu ponto de vista, é uma jogada de marketing dele. Se pensamos a nível de Brasil, são poucos os artistas que têm um ou dois assistentes. Existem muitos artistas que terceirizam seu trabalho por não terem ateliê. E isso é outra coisa. Não acho que uma situação tenha mais ou menos valor que a outra. Cada um tem que resolver a sua necessidade. Quando penso no meu processo, me pergunto se minha produção de arte não tem relação com minha necessidade de vencer a solidão. Esse diálogo que o trabalho me permite, essa conversa permanente que tenho com ele, é uma forma de romper com a solidão. Solidão aqui não é de pessoas, mas a relação do artista no ateliê. Vencer a solidão, o meu diálogo é com meu trabalho, eles não se fecham para novas possibilidades, eles querem ter irmãos, acho que é

por isso que produzo. Quando fico um dia sem trabalhar, fico mal, irritado, sempre penso que estou perdendo tempo (risos).

Passado exatamente um ano da primeira entrevista, volto ao ateliê de Vilar para mais uma conversa. Nesse período, passei pela qualificação 2 e, em seguida, Vilar ficou com o trabalho para ler e dar sugestões sobre o que poderíamos adicionar ao seu relato. E assim o fizemos: Vilar e eu sentimos desejo de aprofundar um pouco mais em seu processo de trabalho e seus “lastros”, como sempre fala. A segunda conversa foi realizada no dia 18 de maio de 2016 e a transcrevo na íntegra.

R.P. Vilar, em nossa conversa anterior, ficou muito claro que seu processo de criação e de produção vem do ato de fazer e fazer, de ter a sua volta suas esculturas e elas te oferecem caminhos a seguir. Como temos essa oportunidade de continuar a conversa queria que você falasse um pouco mais de sua criação, e talvez pudesse falar do início, de quando começou, quando ainda não era artista-plástico, falar um pouco mais de sua infância, juventude e a escolha desse caminho.

J.C.V. Se eu for falar de minha produção atual, vou inseri-la no mesmo processo de concepção de construção de quando considero que foi meu início, quando fazia os canteiros da horta enquanto criança até jovem. Não lembro se relatei para você que sou de uma família de 10 irmãos, lá do Aribiri, Vila Velha ES, o mais velho dos homens e, que na minha casa, tinha um quintal muito grande onde meu pai tinha uma horta imensa e todos os filhos ajudavam no trabalho para subsistência da família. Nessa horta, plantávamos de tudo e fornecíamos as verduras e legumes para o mercado local e vendíamos em feiras também. Fui feirante, verdureiro da infância até a juventude com muito orgulho. Tive uma infância muito boa, a rua era nosso quintal, brincávamos sem a intolerância e a violência dos dias atuais, mas meu bairro era de periferia, não tínhamos acesso imediato à cultura, ir ao teatro ou outras manifestações que já existiam na capital. Então quando me pergunto; como cheguei à arte e a arte em mim? Tá certo que tem uma relação com a origem, meu pai nordestino, tem um dado da manufatura, do trabalho manual, de aproveitar, por exemplo, o couro para fazer objetos utilitários e também para enfeitar... mas, a construção

dos canteiros da horta eu fazia com um primor, com um capricho, com um carinho que pensando nos dias atuais mais parecia uma instalação. (nesse momento Vilar gesticulava e todo seu corpo falava, foi longe, parecia estar vivendo o momento da horta)... Às vezes, penso que gostaria de estar fazendo aquilo que fazia naquele tempo, hoje em dia (risos), e quando íamos para a feira fazia uns atrativos para chamar a atenção das pessoas para nossa banca. Criava algumas esculturas com inhame, aipim, chuchu; às vezes, figurativo ou não, mas sempre de acordo com que a verdura me sugeria, e aquilo era a maior badalação, as pessoas se encantavam e vinham comprar. Acho que já tinha um olhar diferenciado, já tinha uma busca estética por criar esses procedimentos intuitivos. Mas estava longe ainda de saber que queria fazer um curso onde pudesse estudar e desenvolver essa aptidão.

Com relação ao curso de Belas Artes da UFES, como era chamado na década 1960, só tinha ouvido falar, porque quando era jovem trabalhava com artes gráficas como autônomo. Fazia faixas, painéis, letreiros, fachada de loja, panfletos, dentre tantas outras coisas. Eu já tinha facilidade com o desenho. Teve um fato superinteressante; nos anos de 1969 ou 1970, não me recordo muito bem, fui contratado para pintar as paredes de uma boate em Carapebus Serra, ES. Pintei as paredes com nus artísticos em tamanho natural. Me senti o próprio Toulouse Loutrec (muitos risos). E assim fui levando a vida com trabalhos nessa área gráfica, até que passei no vestibular, comecei o curso de Belas Artes e continuei fazendo meus bicos para me sustentar.

Mas voltando ao assunto dos canteiros, acho que a diferença que tem do processo hoje, é que é muito mais maduro evidentemente, o material diferente, mas estou sempre atento com meu entorno, com as coisas que me relaciono. Minhas esculturas falam sobre a minha vida; do sítio trago as imagens dos cipós, das abelhas que estão embutidas nas construções do meu trabalho. As coisas foram acontecendo, essa transformação do processo, aliás, transformação não, foi o crescimento e amadurecimento do processo, aconteceu de forma muito coerente, do início até aqui. Sempre fiz meu trabalho para me agradar, acho que meu grande sucesso é isso, eu faço porque tenho prazer, e minha pesquisa é séria. Se você contar o tempo que estou nessa pesquisa lá vão mais de 45 anos, não é brincadeira. Se tiver curador, crítico

que gostem do que faço, vou achar ótimo, se não aparecer ninguém, não vou ficar chateado, meu problema tá resolvido, o deles não (risos).

E nessa relação do trabalho de hoje com os canteiros, eu vejo a simetria, o primor, a forma, eu sou enjoado com isso, muito exigente e sabe essa coisa da forma não ser interrompida abruptamente, bagunçada por desleixo, não é só aquele primeiro olhar, primeira manufatura, eu gosto de aprofundar na forma, faço primeiro um registro em forma de maquete para não perder a ideia, mas depois vou lapidando, e aí é como uma joia, construo sem deixar ruídos, com a maior leveza e bom acabamento que posso executar. Tem outra coisa importante nisso tudo que é o ferramental. Da mesma forma que eu adorava estar com a enchada, a pá, trabalhando com a terra nos canteiros, mantive essa relação com as ferramentas durante todo meu percurso na escultura. As ferramentas são importantes para entender e dialogar com o material, se não, não funciona. Meu trabalho não fica só no campo da ideia, meu trabalho não tem subterfúgios, ele é o que é, não escamoteio nada, é um ferro cortado, é um ferro soldado, com personalidade, sem maquiagem.

R.P. Você destacaria uma ferramenta sem a qual não faria nada? Ou todas são importantes? Ou melhor, você está afirmando que seu ferramental é parte importante de seu processo?

J.V.C. Isso mesmo, do processo, procedimento, criação, construção, seja lá que nome é dado, para mim as coisas se misturam e não sei onde começa um e termina o outro. As ferramentas me possibilitam dialogar com as esculturas que estou construindo e, muitas vezes, se elas não existissem muitos trabalhos não poderiam ser feitos. Muitas vezes, eu tenho que adequar o que eu estou planejando, e fazer em função das ferramentas que disponho, o espaço que tenho, ou o contrário também, às vezes tenho que adequar uma ferramenta para aquilo que estou pensando em fazer. Vou te contar a história da última ferramenta que comprei. É aquela calandra que está ali, própria para entortar chapas de ferro de até 2 mm, que, até então, fazia tudo no punho, dava muito trabalho, muita força e muito tempo para obter o resultado que queria. Ela chegou aqui com uma manivela para tocar, num cabinho de 20 cm. Ao colocar a chapa de 2mm, não conseguia dobrar, a calandra virava para cima de mim,

e não conseguia entortar a chapa de jeito nenhum, não curvava, não arqueava. A calandra é uma ferramenta tão forte que pode ser colocada uma chapa planificada e, com a pressão, é possível fazer a chapa virar um tubo, só para exemplificar a potência da ferramenta. Bom, como não funcionava, tive que cortar o bracinho de 20 cm que veio nela e fazer uma alavanca tipo um timão de navio, para poder funcionar e me servir. E isso me proporcionou a fazer peças que estavam paradas por não ter como viabilizar, como te falei antes. Gosto muito de resolver minhas coisas. Nunca gostei de depender de terceiros, porque freia meu processo e a construção pode me dar elementos que eu não esperava e incorporo no trabalho.



Figura 46 - Detalhe da área de produção - Ferramentas Bigorna, Calandra, 2016
Fonte - Foto Jocimar Nalesso

Um exemplo é aquele trabalho ali, aquele pendurado na parede, eu usei os pingos de solda como elemento estético, foi acaso, quando estava soldando as placas fiz a solda tão bem feita parecendo uma costura, e aí decidi que não ia esmerilhar. Acabou sendo a poética do trabalho, ficou lindo parece todo amarradinho. Por isso que gosto de colocar a mão na massa. É meu jeito de ser e de fazer. E acho também que esses elementos acabam sendo minha

impressão digital, crio uma aura, sou eu que estou ali. Qualquer pessoa pode utilizar pingos de solda em seu trabalho, mas nunca vai ser da mesma maneira que eu uso. A solda é incrível, ela possibilita ficar brincando com o material de diversas formas e maneiras.



Figura 47 - José Carlos Vilar, sem título, 2001, aço carbono. 1,61X47X8 cm
Fonte - Foto Jocimar Nalesso

Para você ter ideia, comecei a trabalhar com solda elétrica em 1972. Quando era aluno no Centro de Artes a solda foi introduzida na disciplina de escultura, e fui o primeiro a mexer com o equipamento. Veio um senhor da White Martins, Seu Alberico, treinar os professores, e o Moa me deixou aprender, ele disse: “Vilar, eu já tenho conhecimento dessa ferramenta, é você quem vai soldar e tocar o equipamento”. Me envolvi completamente com a ferramenta e suas possibilidades. Na época, já conhecia os trabalhos de Maurício Salgueiro, meu professor de desenho, que utilizava ferro e solda em seus trabalhos. Apesar de não ser meu professor de escultura foi uma referência importante para mim. A história da arte que estudávamos chegava ao impressionismo, e a ênfase era em pintura. Não estudávamos a escultura modernista do início do século XX. Fui metendo a cara e aprendendo. No início, não tinha dinheiro para comprar material, as chapas, então íamos atrás de sucatas de carro e ficávamos experimentando as possibilidades de composição, a materialidade, o limite da solda com o ferro, fui investigando e crescendo no trabalho. Isso foi nos anos de 1972, 1973. No começo da pesquisa com esses materiais, estava focado na figuração porque o desenho era com modelo vivo, a pintura era figura humana, gravura era figurativa, então nossa carga de conhecimento era voltada para isso. Não reclamo da minha formação, tudo isso me trouxe um lastro que sabia onde deveria pisar, eu tinha certeza do que queria. Entendi que tinha que deixar a figuração exaurir em mim, esgotar, pesquisei todas as possibilidades que me agradavam e que eu queria aprender e daí, parti para um trabalho mais geometrizado, e coincidiu com o momento que tive contato com o trabalho da Lygia Clark, Amilcar de Castro, Franz Krajeberg, e outros que foram importantes na época. Tenho trabalhos dessa época, o último que fiz como aluno está ali pendurado, é o Ícaro.

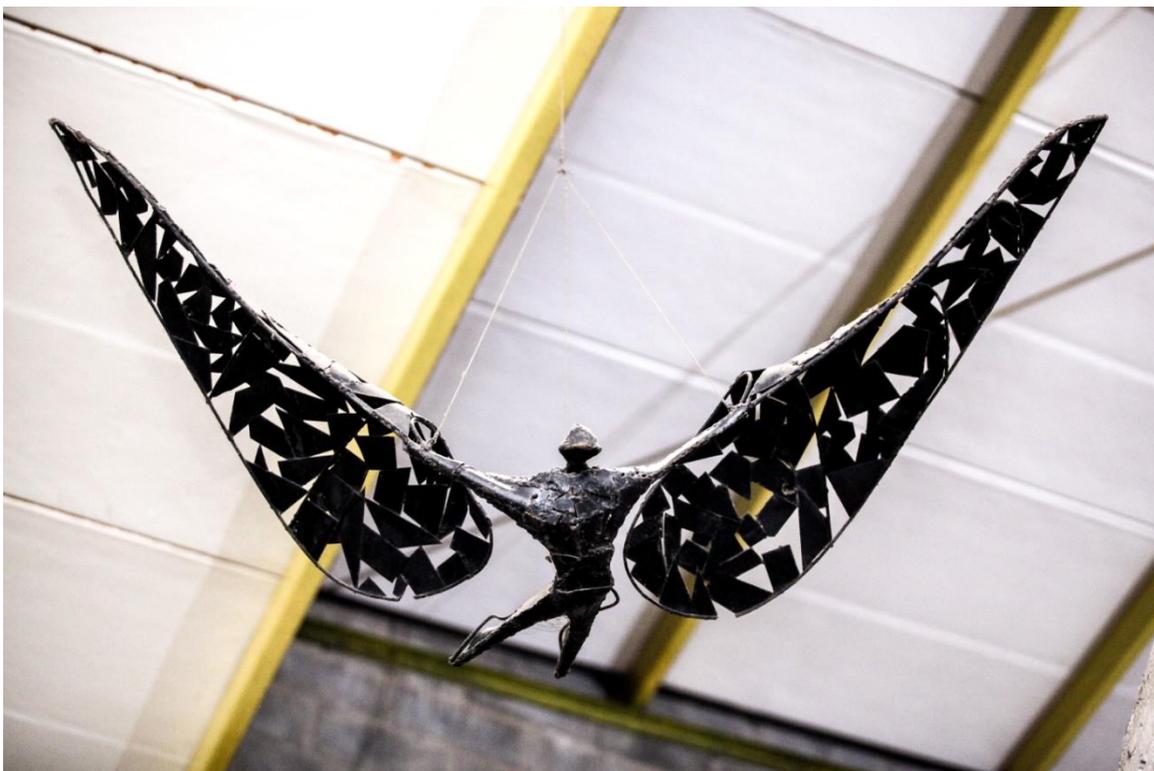


Figura 48 - José Carlos Vilar, Ícaro, 1975, aço carbono, dimensões variadas
Fonte - Foto Jocimar Nalesso

R.P. Então, em 1976, você começa a dar aulas, assume a disciplina de escultura no Centro de Artes da UFES e adiciona o metal como pesquisa?

J.C.V. Isso mesmo, tínhamos a escultura 1 que trabalhávamos argila e gesso; escultura 2, eram as técnicas de esculpir na pedra e escultura 3, a ênfase era na madeira, que introduzimos o metal. Logo que iniciei, assumi as disciplinas de escultura 2 e 3. Naquela época, tinha uma pequena oficina em Vila Nova em Vila-Velha E., uma oficina de fundo de quintal que funcionava mais como um reduto de trabalho para os fins de semana. Eu vivia na faculdade, todos os dias, chegava de manhã e ia para casa só ao final da tarde, independente de dar aula ou não. Eu compartilhava o que produzia com meus alunos. O fato de utilizar a sala de aula como espaço de trabalho, não era e não é arbitrário, desde que o fim seja a pesquisa, e é o que eu fazia. Como já te disse e acredito até hoje, eu sou professor de escultura, eu tenho que ser escultor para saber as dificuldades, os meandros do trabalho. O professor não precisa seguir

uma carreira de enfrentamento de galerias e todo o circuito de arte, mas ele precisa desenvolver uma poética, e penso que os alunos também.

R.P. Concordo com você Vilar. Fazer da sala de aula um espaço de ateliê com os alunos facilita no desenvolvimento da poética de cada um, e isso torna tudo mais agradável e facilitador, tanto para o aluno como para o professor. Você se lembra de alguma exposição da década de 1970 que considera importante?

J.C.V. Acho que foi em 1978, eu e Hilal Sami Hilal fizemos uma exposição na Galeria Homero Massena, Vitória-ES. Eu expus minhas esculturas figurativas e Hilal expôs desenhos. Devo ter no meu curriculum, nos meus papéis, o convite. Mas, antes dessa exposição, eu participei como aluno de salões, fui premiado, de coletivas. Lá pelos anos de 1972, 1973, Hilal tinha uma galeria na Praia do Suá. Éramos um grupo atuante de discussões acerca do momento atual da arte e fazíamos exposições também. Lembro de Sagrilo, Luisah Dantas, Deraldo Mess, eu, Hilal, Pedrinho.... éramos todos estudantes, e alguns não eram do curso de artes, mas interagíamos com nossos conhecimentos. Recebíamos a revista Arte in América que na época era um material de ponta sobre artes em geral, líamos textos, discutíamos os movimentos do século XX; naquela época, a pop arte americana estava em evidência. O interessante é perceber que existia um movimento para além dos muros da universidade, não nos chamávamos de coletivo como hoje, mas o fim é muito parecido (risos). Frequentavam também Carmem Có e Maria Helena Lindenberg que eram professoras que, de certo modo, estavam mais ligadas com questões contemporâneas da arte e sua relação com a academia. Bom, depois dessa exposição na Homero Massena participei de algumas coletivas, sempre fui muito na minha, eu produzia o tempo todo, mas não corria muito atrás de mostrar em galerias.

Mas no início da década de 1980, acho que foi em 1983, em uma exposição na Galeria de Arte e Pesquisa do Centro de Artes na Capela Santa Luzia, no Centro de Vitória-ES, eu rompo definitivamente com a figuração. Trouxe um novo repertório, uma exposição bonita... que me deu segurança para seguir o que realmente procurava na escultura. Qualquer tipo de rompimento na vida é

difícil, e romper com a figuração, que estava pesquisando há mais de 10 anos, não foi fácil. Aquela escultura lá, aquela vermelhinha é dessa exposição.



Figura 49 - José Carlos Vilar - sem título, 1982, aço carbono, 1,02X10,5X5 cm
Fonte - Foto Jocimar Nalesso

Nessa exposição, as esculturas eram pequenas e ficavam sobre um cubo, não tinha muita grana e também era o que queria fazer. Estava muito engajado como professor, minha produção no momento era limitada, estava iniciando uma nova fase no trabalho. Mas voltando ao rompimento com a figuração, se tirar a cabeça, ombros e peito das minhas esculturas, o que fica são formas orgânicas, abstratas, ou melhor, não figurativas. Eu já tinha noção disso, mas encontrar o caminho é que era o problema. Naquela época, eu olhando para o que tinha feito como artista gráfico como te falei antes, e toda pesquisa dos anos de aluno e professor do Centro de Artes, tudo era geometrizado. Então eu tinha consciência que essa carga estava em mim, e fui juntando tudo isso, com a convicção da forma e a força que ela tem. Mas como resolver como linguagem minha, singular, não foi fácil. São escolhas que fazemos e sempre alguma coisa fica para trás. Foi importante perceber que estava sendo eu, livre, podendo explorar o mundo com o meu olhar. Me joguei, como sou de ir, fui e aí fiquei seguro, tranquilo, sereno.

Teve outra exposição, na década 1980, na Galeria de Arte Espaço Universitário Ufes, Vitória-ES, que mostrei peças grandes, sem cubos, elas nasciam do chão. Aí já não tinha mais limite. Estava no meu lugar de conforto. Para essa exposição, consegui liberação para fazer as esculturas na antiga Ferro e Aço, empresa grande no município da Serra-ES. Não tinha como fazer na sala de escultura devido à precariedade de máquinas específicas para dobrar as chapas de aço. Tenho uma lembrança dessa exposição que gosto muito: levei dois soldadores que me ajudaram a fazer as esculturas, na galeria, depois das peças já montadas. Eles achavam que não podiam entrar e ficaram maravilhados se sentindo os autores dos trabalhos. No geral, a década de 1980, foi quando me firmei, consolidei minha produção com maturidade, segurança, encontrei meu caminho que continua até hoje. Tenho uma compulsão em trabalhar, então faço uma peça e, na sequência, vou fazendo outra, estou sempre em voo, preciso ir, fazer coisas novas. Muitas delas ficaram para trás, tem muita coisa para explorar e tenho sentido vontade de pensar nos desdobramentos que esses trabalhos antigos podem me dar. Às vezes, estou aqui num final de tarde e olho para uma maquete que fiz há anos atrás e fico arquitetando e percebo que posso explorar muito mais. Dá para contar a mesma história com palavras diferentes.

R.P. Vamos para os anos de 1990. O que foi para você como artista, professor. Idealizador do Festival de Verão em Nova Almeida?

J.V.C. Eu costumo falar que o Festival de Verão foi minha grande obra sócio-cultural. No começo da década, fui vice-diretor junto com o Prof. Seliégio Gomes Ramalho e procuramos criar uma plataforma de trabalho voltada para as questões culturais e de formação para os alunos e público em geral. Então vieram os Festivais de Verão; retomamos as Semanas de Arte em diversos municípios no Estado do Espírito Santo; reforçamos o trabalho da galeria de arte e Pesquisa do Centro de Artes com exposições importantes de artistas locais e nacionais. Foi um período rico de ativismo cultural no Centro de Artes. Depois acabei me elegendo diretor do Centro de Artes... nossa, eu não tinha a menor vocação para a burocracia, mas procurava entender, o sistema não dava condições para criar projetos, o trabalho ficava no varejo, tendo que resolver problemas de síndico, de vaidades. Esse momento de minha vida foi um exílio....ficar lá confinado em meu gabinete... queria era trabalhar... mas era diretor...e também era artista, professor... No início tentei conciliar, mas não consegui, o tempo e a cabeça ficam inteiramente voltados para o outro, a gente se anula para resolver o problema que é do outro, ou que o outro cria, e sempre somos criticados. Nesse período, em 1995, fiz um curso de especialização em rochas ornamentais voltado para a área de escultura no Centro Tecnológico da UFES. Foi o que aliviou um pouco o dia a dia e o Festival de Verão que realizamos de 1991 a 1999. Quando saí da direção, tinha a convicção de que tinha dado minha contribuição administrativa, minha cota se encerrou aí. Foram 10 anos envolvido em cargos administrativos, 2 anos como chefe do Departamento de Formação Artística, 4 anos como vice-diretor e 4 anos como diretor. Nesse período, não fiz nada que não fosse ligado à universidade e procurei fazer da melhor maneira possível. Dei o meu melhor. Daí, quando saí da administração, fui para sala de aula e pude retomar meu trabalho que ficou praticamente parado nesses 10 anos. Não foi de tudo ruim, conhecer a estrutura administrativa, constituir e consolidar o Festival de Verão que tive a oportunidade e felicidade de conhecer artistas professores do Brasil, de que muitos tenho amizade até hoje. Foi um projeto importante para fomentar e fortalecer a área das artes plásticas no nosso estado. Perceber o aluno, os

artistas e nos professores também antes e depois do Festival... mudou muita coisa, para melhor, abriu espaço para muitas pessoas, quem quis teve oportunidade de crescer e amadurecer em sua produção.

R.P. Quando você montou seu ateliê aqui no Bairro Pedra da Cebola?

J.C.V. Comecei a montá-lo, em 1996, mas estava totalmente voltado para administração do Centro de Artes como falei. Mas foi importante começar a vislumbrar um espaço onde pudesse trabalhar com tranquilidade. Naquele ano, montei meu ateliê embaixo da Galeria Matias Brotas, na Av. Carlos Gomes de Sá, 130, Mata da Praia, Vitória-ES, aqui na Pedra da Cebola. Fui devagarzinho, montei minha primeira bancada de ferramentas e fiz aquele trabalho lá. Posso contar a história dele? Quando eu saio da administração e entro no meu ateliê minha produção estava parada, fiquei me perguntando: o que fazer? Por onde começar? Tive uma formação religiosa, no cristianismo, minha família sempre foi muito católica, eu estudei em colégio de padres, no Marista, em Vila Velha ES, então trago em mim esse lastro da religião, da fé, aí comecei a pensar nessas questões e como traduzi-las para meu trabalho: ter sido diretor do Centro de Artes foi um sofrimento grande e coincidiu do meu filho mais velho, o Gustavo, fazedor de faca, vir morar comigo porque estava passando por problemas pessoais muito graves. Aí o sofrimento dobrou, eu já sofria com o exílio da direção e com a história do meu filho, fiquei arrasado. Fiquei com esse sentimento pesado por algum tempo e sabia que poderia contar com meu trabalho para aliviar. A imagem que vinha o tempo todo em minha cabeça era a coroa de espinhos de Cristo, aí comecei a fazer os cones com vergalhão. Mas não queria que a escultura fosse a coroa de espinhos, nem queria mostrar o sofrimento. Bom, parti do princípio de que quem estava sofrendo era eu, você ou qualquer outra pessoa que visse não teria nada com meu momento. Aí ao invés de mostrar os cones como uma alusão aos espinhos, transformei em flores tulipas, um jardim com uma leveza de flores aquáticas. Foi assim que comecei com os cones, explorei muito essa forma e está presente até hoje em meu trabalho, é o que falei antes, a mesma conversa com outras palavras, (risos) não tem limite, posso explorar uma vida inteira essa forma e sempre terei peças diferentes para mostrar. Voltando a sua pergunta então, eu recomeço com o ateliê no final dos anos de 1990. Já, naquela época, para

alavancar a produção tive um funcionário, o Hélio, que era excelente soldador, calmo, educado, entendia rápido o que queria e adiantava a produção, enquanto estava ausente. Se ele não tivesse ficado comigo naquela época minha produção teria demorado mais em aparecer. Foi muito importante ter iniciado a montagem enquanto estava na administração, porque no momento que me liberei dela, no dia que não dava aula, eu ficava no ateliê direto. Ter um ateliê mudou minha vida, sempre foi meu projeto de vida e hoje não sei viver sem. Fiquei naquele espaço até 2009 e em 2010 já me instalei nesse novo espaço, também na Av. Carlos Gomes de Sá, 264, Bairro Pedra da Cebola.



Figura 50 - José Carlos Vilar - Sem título, 1996, eixo mecânico liso 1,06X89X89cm
Fonte - Foto Jocimar Nalesso

R.P. Fala um pouco sobre essa primeira década do século e milênio 2000 a 2010.

J.C.V. Foi uma década forte, comecei a vender muitos trabalhos para colecionadores e também esculturas monumentais, interessante né? Na maioria das vezes, pessoas me procuravam para executar projetos grandes para frente de prédio. Como foi o caso da sede da Xerox aqui perto, em frente à Ufes, onde instalei uma escultura grande. Esse trabalho é da década de 1990, mas foi uma referência importante na minha trajetória. Na verdade,

começou lá na universidade com aquela escultura gigante que fica no Centro de Artes, do início dos anos de 1980. Nessa mesma década, fiz também o Padre José de Anchieta que ficava em frente à SEDU (Secretaria de Educação do Espírito Santo). O Secretário de Educação da época era o Elmo Elton. Ela era toda em ferro, mas com o tempo foi apresentando problemas e não fizeram a manutenção que eu havia solicitado, e aí ela foi pintada de cinza. Não gosto que pintem meus trabalhos. Gosto do ferro aparente. De volta a sua pergunta, tenho uma relação difícil com o mercado, sou um péssimo comerciante (risos) gosto mesmo é de trabalhar, se não trabalhar fico mal. Às vezes, acho que deveria procurar um psicólogo sabe por quê? Adoro desenhar e particularmente gosto do meu desenho, mas não abro espaço para ele. Parece que tenho um débito com a escultura da época que fiquei na administração, que fui um professor muito dedicado, e parece que ainda não paguei essa conta tá entendendo? Não tem nada forçado nessa relação, tem muito prazer. Agora quando olho no meu entorno e vejo o quanto já produzi penso: se eu morrer amanhã, acho que dei conta do recado... (muitos risos)



Figura 51 - José Carlos Vilar, Estudos, dimensões variadas,
Fonte- Foto Jocimar Nalesso

R.P. Como você executa seus projetos? Fale como é o passo a passo.

J.C.V. Primeiro de tudo faço um croqui, ou vários croquis de ângulos diferentes. Na verdade, o primeiro passo vem antes do desenho, vem desse relacionamento, desse diálogo diário e constante com os meus trabalhos aqui no ateliê, se me tirarem de perto não sou capaz de criar, preciso deles, são eles que dão pistas para onde devo ir, vão me sinalizando, eles que dizem se devo ir para um caminho ou outro. É tão importante que quando vendo um trabalho, construo uma maquete, se ainda não tiver para que ele permaneça aqui. Esse é o primeiro passo, depois vêm os croquis, faço a maquete em papel Paraná, mas não me contento com a de papel porque ela vai acabar, rasgar, pode molhar, então faço a maquete de ferro, que me garante a permanência dela aqui e é o mesmo material, o ferro, e nessa hora é que tenho respostas do que preciso para construí-la, em escala maior ou não. Nem sempre saem como estava pensando, nem sempre elas me servem como norteadora de uma escultura maior e aí parto para fazer outra maquete com modificações, até chegar onde eu quero. O processo é mais ou menos assim. Agora quando quero fazer uma peça que é desdobramento da outra, como aquela escultura que está em cima da mesa, já tinha ela aqui grande, então o que fiz foi mudar a escala. Ela era bem verticalizada e queria um pouco mais robusta e menor. Aí é só calcular e fazer uns rabiscos que dá certo. Esse é meu procedimento. O contato permanente com meus trabalhos é suficiente para ter coisas novas para fazer.

R.P. Vilar, tem aquela maquete ali no chão que sou apaixonada pelo trabalho. Quando construiu a maquete já tinha a escala determinada que a faria?

J.C.V. Sim. Essa escultura foi feita para uma exposição na Casa Porto de Artes Plásticas Vitória-ES. No espaço expositivo, tinha uma sala no segundo andar. Meu objetivo com esse trabalho era fazer com que ele saísse pela janela do segundo andar e fosse até o pátio. Eu queria que as pessoas vissem a escultura por dentro, que entrassem na escultura, nem que fosse só a metade do corpo. No projeto original, a escultura ficaria com 6 metros de comprimento, mas ficou inviabilizado, pois ficaria muito cara, então reduzi a escala para poder executar, ficando com 3 metros de comprimento. Ela é uma peça que

estou pensando em voltar para desenvolver outros trabalhos e acabei não dando prosseguimento, fiz uma série para essa exposição na Casa Porto e parei por aí. O vergalhão é um material que me acompanha há muito tempo, acho que é a linha do desenho na tridimensão, o desenho na escultura o vergalhão traduz bem...a linha de ferro.



Figura 52 - José Carlos Vilar - Estudo, 2005, eixo mecânico liso, dimensões variadas
Fonte - Foto Jocimar Nalesso

R.P. Me conta um dia comum em sua vida atualmente.

J.C.V. Acordo às 4:00 h da manhã porque eu remo, saímos às 5:20 h para o mar, mas tem que chegar cedo na guarderia para colocar 7 canoas na água. Dá trabalho para armar todas. Por volta das 7:00 h, já estou de volta em casa e aí tomo meu segundo café. Depois que aposentei, gosto de ter um tempo de manhã para ler alguma coisa, livros de arte geralmente, desenhar, pensar em coisas que estou fazendo. Faço meu almoço e almoço por volta de 11:30 a 12:00 h. Por volta de 13:30 h, começo a trabalhar no ateliê e normalmente paro por volta das 19:00 h. Nas segundas-feiras, é um pouco diferente. Não trabalho no ateliê. Tiro o dia para fazer limpeza geral no ateliê, lavo e passo roupas, cuido da casa, vou ao banco e se tiver algum compromisso fora, marco na

segunda-feira que assim tenho a semana tranquila. Então nos outros dias da semana é como te falei, de manhã e à tarde fico completamente entregue aos meus trabalhos. É muito exaustivo, é pesado e não é só o físico é o mental também. Sou exigente e detalhista no que faço. E vão acontecendo muitas surpresas no caminho, às vezes, não disponho do maquinário que preciso para executar certas ações, improviso algumas coisas, e a improvisação traz problemas e tenho que estar atento para as soluções. E essas soluções têm que estar compatíveis com minha exigência, não dá para ser improvisada, mal feita.

R.P. Para finalizar, fala desse projeto da exposição que está preparando.

J.C.V. Recebi um convite de Neusa Mendes, coordenadora da Galeria de Arte Espaço Universitário, em maio de 2015, para fazer uma exposição e prontamente aceitei. Tenho um carinho muito grande pela universidade, eu saí da Ufes, mas a Ufes não saiu de mim (risos) e estou no maior pique para fazer essa exposição. Comecei a trabalhar em junho de 2015 e está tudo pronto. Nesses dias passados, Neusa veio aqui com uma equipe de televisão para gravar o trabalho sendo executado, ficou bastante surpresa ao saber que a exposição está pronta. Está prevista para abertura ser no dia 18 de agosto, e só falta fazer uma escultura grande que vai ficar permanente nas proximidades da Galeria. A Neusa e sua equipe também estão preparando um livro que vai ser lançado durante o período da exposição. Está sendo uma experiência nova porque é a primeira exposição que faço com curador. Até então, sempre fiz tudo, as esculturas, o projeto gráfico do convite, catálogo, ia na gráfica monitorar a impressão, transportar as esculturas, montar a exposição... Agora é o curador que manda, ele escolhe peças que por mim não entrariam na exposição, mas está sendo ótimo, estou gostando desse exercício. O Curador é o João Wesley, professor do Centro de Artes, recém-doutorado, em Granada na Espanha, gosto muito dele, um professor dedicado, vestiu a camisa da universidade e fui eu quem o convidou para ser o Curador. Estou aprendendo muito com ele. Ele vem aqui e ficamos horas conversando sobre a exposição, está sendo um ótimo aprendizado. Me preparei para fazer vários trabalhos novos, mas com as conversas com o João e com a elaboração do projeto curatorial e expositivo, acabei realizando menos esculturas do que estava

prevendo. João disse que tenho aqui trabalhos para umas três individuais, então tá ótimo. É o olhar dele, a construção dele.

R.P. E como você chegou a essa assinatura fenomenal?

J.C.V. Você viu? É possível gravar com ácido, dá uma trabalhadeira danada é outro processo. Como estou com a solda na mão, já vou e faço. A assinatura é bem recente, nunca me preocupei em assinar minhas esculturas. E nesses últimos trabalhos as esculturas foram feitas com uma chapa mais grossa que permite receber a solda sem correr o risco de afetar. Essa aí não tem borracha que apague..., (risos) poderia ser a capa do livro hein, o que você acha? (risos).



Figura 53 - José Carlos Vilar - Colméia, 2016, detalhe assinatura de Vilar
Fonte - Foto Jocimar Nalesso

Ao finalizar a leitura da primeira conversa, Vilar me passa um zap e pergunta: “foi eu mesmo quem falou tudo isso?” O problema que está gestando toda a pesquisa visa alcançar um conteúdo determinado, contaminações do artista no professor e vice-versa, mas esse conhecimento, até então, não era acessível nem para Vilar nem para nós. Em várias situações, retomamos o assunto com intervenções necessárias, estimulando-o a falar com sua singularidade e experiência desse saber implícito. Para Tedesco, Sade e Calimam (2014,

p.109): “Não interessa à cartografia que a intervenção na entrevista dê passagem a um saber pré-estabelecido, e sim que promova a abertura ao plano coletivo de forças, à sua indeterminação e potência de criação”. A necessidade de um segundo encontro evidenciou que, de fato, nossa conversa não foi condicionada pelas especificidades, mas pelos cruzamentos de linhas, sendo manejada pela ação rizomática de nossas experiências. Nas conversas realizadas, privilegiamos o mundo interior subjetivo de Vilar, sem nos atermos a questões históricas, políticas e sociais lineares de suas décadas vividas, pois o que nos interessa explicitar são os diferentes sentidos que atravessam suas experiências, e não obter uma resposta unificadora. Nos afetamos intensamente na produção desse conhecimento específico, implícito e pouco pesquisado: artista-professor, e nesse sentido obtivemos dados suficientes para criar uma cartografia, dialogando com as contaminações e os agenciamentos possíveis e ter acesso ao seu processo de criação.

Sabemos que toda pesquisa lida com colheitas de dados e na sequência sua análise. Numa pesquisa cartográfica, o dado da pesquisa está ligado ao acompanhamento do processo e a dissolução do ponto de vista do observador, fazendo surgir problemas à realidade que, até então, estavam à espera de observação. Segundo Barros e Barros de Barros (2014, p. 175): “[...] a direção da cartografia é a de dissolver o ponto de vista para o qual surge, de maneira correlata, uma realidade supostamente dada em si mesma e dotada de substancialidade.” Assim ao utilizarmos a cartografia na pesquisa, cultivamos o problema, onde a colheita de dados é inseparável da análise, propondo um rearranjo nas fronteiras da realidade, até então vividas, criando multiplicação de sentidos e inaugurando novos problemas que evidenciam os elementos que compõem esse conhecimento específico, no caso, as contaminações e os agenciamentos do artista-professor e vice-versa. Sendo assim, a partir desse ponto, escolhemos algumas falas da entrevista de Vilar para adentrar em questões que lidamos no decorrer de toda essa pesquisa.

5.1 SER ARTISTA, SER PROFESSOR

Um dos problemas que pontuamos é que grande parte das pesquisas de graduação, pós-graduação ou projetos de pesquisa autônomos, realizados por professores-artistas, na área de Artes Plásticas e Artes Visuais discutem a

poética ligada a uma prática do fazer cotidiano do artista, mesmo ele sendo um “Artista etc...” tendo também como profissão, professor. Do outro lado, vemos que muitos seguem com a profissão de professor, mantêm uma atividade artística, mas ao se posicionarem numa pesquisa, não incluem a discussão poética à sua produção. Ou seja, percebemos que o mesmo indivíduo não se percebe contaminado por uma e outra profissão em sua vida cotidiana, despotencializando conhecimentos que atravessam as atividades de professor e as atividades de artista.

Muitos artistas revelam que se tornaram professor na Universidade para ter uma estabilidade financeira para manter sua produção artística. Esses mesmos artistas-professores criticam o ensino formal das artes e alegam que o espaço/tempo da sala de aula, as atribuições acadêmicas e administrativas, o fato de ter currículo com disciplinas obrigatórias, incompatibilizam o ensino das artes no que se refere ao processo de criação, a livre escolha do que estudar, o aprofundamento em certas áreas devido à falta de tempo com disciplinas obrigatórias. Muitos desses mesmos artistas-professores fazem da sala de aula uma local de torturas, e criam dificuldades para que o aluno de artes desenvolva sua produção artística, desqualificando-os como possíveis produtores de arte e os encorajam para serem professores de artes. Um verdadeiro contra senso! Acreditamos e defendemos que o professor de artes não necessariamente precisa ter uma produção artística para enfrentamento de galerias, mas deve cultivar uma pesquisa onde sua poética possa estar em fluxo permanente. Assim atuando, esse profissional estará com suas dúvidas e incertezas em dia, os problemas e soluções que aparecem em sua produção podem ser compartilhados no plano comum da sala de aula, terá uma visão mais sensível das dificuldades que o outro venha a ter e seu planejamento cria uma circularidade de conhecimentos que potencializa as hecceidades e gera um campo de forças na multiplicidade. Ao perguntar ao artista-professor Vilar se havia uma retroalimentação com os alunos, ele responde:

J.C.V. Sem dúvida. Há sempre uma troca. Quando eu falo da humildade é você estar aberto também a aprender junto com eles. Sempre valorizei esses momentos. Uma das coisas que senti quando me aposentei da UFES, foi quebrar esse vínculo, esse elo, essa troca. Ficar sozinho nesse diálogo em meu ateliê, eu e meu trabalho, essa solidão, é difícil. A retroalimentação faz a gente crescer. É um crescimento mútuo e permanente, é muito bacana.(p.102)

Outro aspecto que evidenciamos no problema colocado nessa pesquisa é a importância de perceber e valorizar o processo de criação de cada indivíduo em sua formação. O artista-professor, em sua rotina de ateliê, está em constante debate com seus materiais, seus procedimentos de produção, suas leituras, sua pesquisa. Ao entrar numa sala de aula, muitos esquecem que aquele ambiente pode ser forjado para que tal procedimento também ocorra com todos ali presentes, fazendo de sua aula um “sistema-poético-educacional” como nos sugere Edmilson Vasconcelos citado anteriormente. O que percebemos é que o aluno, ao entrar no curso superior, traz uma carga de conhecimento que tem que ser acertativa, ou seja, ele está condicionado a fazer o que o professor manda. Muitos professores de um curso superior na área de Artes mantêm esse padrão, não promovem e, muitas vezes, impedem que o aluno seja produtor de seus pensamentos e conhecimentos. “Seu território mais parece concebido para enterrar as forças do desejo do que para expandi-las” escreve Rolnik (2014, p. 118).

Ao promover, em sala de aula, espaço de ação e pensamento, onde é dada a possibilidade de produção de seu trabalho, o artista-professor com seus alunos geram um sistema rizomático de conhecimento considerando a multiplicidade presente, potencializando e fortalecendo os territórios existentes. Quando Cecília Almeida Salles nos desafia (2011, p.67); “[...] o estudo do encadeamento de gestos artísticos para se obter uma determinada forma nos aproxima de uma série de operações lógicas, recuperando, assim, fragmentos de um raciocínio”, parece nos mostrar uma metodologia possível de ser aplicada em sala de aula, promovendo uma sensibilização imediata para que os alunos se empoderem, com seus ainda poucos recursos técnicos e de conhecimento específico, mas possibilitando, de imediato, perceberem seus rastros, suas pegadas, sua singularidade.

Sabemos que toda produção em arte advém de rotina e disciplina diária para chegar à criação. Se o professor-artista estabelece esse critério em sala de aula é evidente que a formação num curso acadêmico ganha contornos de pesquisa produtiva, de desenvolvimento acelerado do conhecimento e produção do objeto artístico. “As imagens geradoras que fazem parte do percurso criador funcionam como sensações alimentadoras da trajetória, pois

são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, conseqüentemente, responsáveis pelo crescimento da obra”. (Salles, 2011, p. 63). Se é dada a possibilidade ao aluno de permanecer em constante retroalimentação com sua produção em sala de aula, fica evidente que suas dúvidas técnicas, conceituais e de conhecimento histórico-artístico vão demandar maior aprofundamento e conseqüentemente gerar outras obras em cadeia finita ilimitada, constituindo sua linguagem, seu modo particular de dialogar com o mundo. Quando, em 1976, o artista Vilar assume a profissão de professor, ele estabelece a permanência e a pesquisa como fundamental para o desenvolvimento da linguagem:

J.C.V.– [...] Eu compartilhava o que produzia com meus alunos. O fato de utilizar a sala de aula como espaço de trabalho, não era e não é arbitrário, desde que o fim seja a pesquisa, e é o que eu fazia. Como já te disse e acredito até hoje, eu sou professor de escultura, eu tenho que ser escultor para saber as dificuldades, os meandros do trabalho. O professor não precisa seguir uma carreira de enfrentamento de galerias e todo o circuito de arte, mas ele precisa desenvolver uma poética, e penso que os alunos também. (p.116)

Ao que tudo indica as contaminações do ser artista no ser professor são possíveis e podem ser compartilhadas com seus alunos sendo o espaço/tempo de um curso superior o local ideal para iniciar a pesquisa na produção artística. Considerando também que o tempo de produção do objeto de arte guarda em si um tempo contínuo e não linear, o artista-professor deve criar um ambiente propício onde possa potencializar o pensamento e a ação.

5.2 ARTISTAGEM, TÉCNICA E FERRAMENTAL É ATEMPORAL

Outra problematização que percebemos nessa pesquisa e vivenciamos no cotidiano de sala de aula é a importância ou não de dar acesso aos procedimentos técnicos no aprendizado artístico. Percebemos que alguns professores-artistas defendem que as técnicas tradicionais e contemporâneas sejam repassadas e vivenciadas pelos alunos para que possam ultrapassá-las, pois quanto mais refinado tecnicamente, mais profunda é a possibilidade de expressão. Outros professores-artistas acreditam que somente o desenvolvimento do pensamento dá condições para que o aluno possa ser capaz de criar e trabalhar ideias que vão ao encontro da arte contemporânea, os problemas técnicos podem ser resolvidos com a contratação de serviço de profissionais da área. No meio de tal polarização, está o aluno que, na maioria

das vezes, sai da universidade sem uma instrumentalização para organizar um projeto ou ter vivenciado a fundo experiências práticas com materiais e ferramentais. Na maioria das vezes, um projeto artístico necessita de instrumentais e técnicas com precisão para produção dos trabalhos, basta perceber historicamente o momento contemporâneo até os séculos passados.

O papel do professor-artista dentro do ensino das artes é justamente o de mediar o ensino de técnicas e seus ferramentais e aflorar a “artistagem” (liberdade poética a partir da palavra artista) de cada indivíduo em sala de aula em função de adequar as necessidades técnicas para resolução de um trabalho artístico. Para que esse saber seja interiorizado, incorporado, devemos dar condições para que a experimentação permanente, o exercício contínuo, a presença constante permita que o aluno não se preocupe com a técnica, uma vez que a mesma estará incorporada nele. Tarkovski (2010, p. 120) nos mostra que “[...] o artista nunca vai em busca do método pelo método, ou apenas em nome da estética; ele é dolorosamente forçado a desenvolver o método como um meio de transmitir, com fidelidade, a sua visão de autor acerca da realidade”. O autor nos propõe pensar o aprendizado a partir da necessidade de cada indivíduo, abrir processo no outro e não só pensar o conhecimento vindo de fora. Quando perguntamos a Vilar qual a importância de seu ferramental na produção de seus trabalhos, ele responde que:

J.C.V. Isso mesmo, do processo, procedimento, criação, construção, seja lá que nome é dado, para mim as coisas se misturam e não sei onde começa um e termina o outro. As ferramentas me possibilitam dialogar com as esculturas que estou construindo e, muitas vezes, se elas não existissem muitos trabalhos não poderiam ser feitos. Muitas vezes, eu tenho que adequar o que eu estou planejando e fazer em função das ferramentas de que disponho, o espaço que tenho, ou o contrário também, às vezes tenho que adequar uma ferramenta para aquilo que estou pensando em fazer. (p.112)

Sem início, meio e fim, o diálogo é uno. Buscar adequar o processo criativo às ferramentas e técnicas parece-nos a forma de lidar com as questões da arte, pois são atemporais. Não temos o direito de suprimir métodos e técnicas aos alunos em função de um modismo advindo da atualidade. O professor-artista deve auxiliar o aluno a perceber sua capacidade e ensinar a técnica a favor de seu potencial. É evidente que em uma sala de aula temos níveis diferentes de cognição, alguns são rápidos em assimilar os conteúdos teóricos e práticos, outros são mais lentos. O que interessa nisso tudo é fazer com que o aluno se

sinta bem, se o que está sendo ensinado vai de acordo com o que ele deseja realizar no trabalho. Artistagem, técnicas, métodos, ferramentas são atemporais e devem ser agenciamentos entre o professor-artista, que pode em certas situações deixar de lado aquilo que "sabe" em função de procurar saber o interesse de seus alunos. Encontramos na fala de Vilar essas condições para a aprendizagem, essa vontade de compartilhar:

J.C.V.- [...] eu não quero levar para o túmulo o que tenho, que são meus conhecimentos, eu quero dividir com todo mundo que tenha interesse, não escondo o pulo do gato, eu ensino tudo que a pessoa quiser. Se chegar alguém aqui com muita vontade de fazer escultura, vou arrumar um horário, ver um jeito, se tem sinceridade e verdade no que o sujeito quer, eu vou ensinar, me sensibiliza, eu acho legal ensinar, compartilhar o que tenho. (p.105)

Entendemos que no ensino da arte é importante a discussão e as relações que podem ser estabelecidas entre técnicas, métodos e criação. O excesso ou a falta da técnica pode causar desequilíbrios que provocam o fracasso na criação, sendo o contrário também, a criação pode ser excelente, mas a execução pode deixar a desejar. Sabemos que as técnicas foram criadas por alguém algum dia, mas os métodos podem e devem ser modificados de acordo com a criação de cada um, surgindo aprimoramentos técnicos com o passar do tempo. Nesse sentido o "acaso" é um fator que deve ser levado em conta nesse fluxo permanente de interesses em sala de aula. Muitas vezes, o que consideramos como erro ou somente um passo de uma técnica pode se tornar um efeito que imprime a personalidade do artista ou daquela obra em si. Encontramos na fala de Vilar vestígios claros dessas relações:

J.C.V. - [...,] Um exemplo é aquele trabalho ali, aquele pendurado na parede, eu usei os pingos de solda como elemento estético, foi acaso, quando estava soldando as placas, fiz a solda tão bem feita parecendo uma costura, e aí decidi que não ia esmerilhar. Acabou sendo a poética do trabalho, ficou lindo parece todo amarradinho. Por isso que gosto de colocar a mão na massa. É meu jeito de ser e de fazer. E acho também que esses elementos acabam sendo minha impressão digital, crio uma aura, sou eu que estou ali. Qualquer pessoa pode utilizar pingos de solda em seu trabalho, mas nunca vai ser da mesma maneira que eu uso. A solda é incrível, ela possibilita ficar brincando com o material de diversas formas e maneiras (p. 113).

Incentivar a percepção, sensibilidade, dar apoio técnico e metodológico aos alunos, nos parece o caminho para a reinvenção do que está estabelecido. Numa sala de aula de escultura, por exemplo, temos mais de vinte alunos, e ao lançarmos uma proposta de trabalho, teremos mais de vinte ideias diferentes, e conseqüentemente, mais de vinte trabalhos diferentes. É natural que técnicas e

métodos sejam violados e é, nesse momento, que o professor-artista deve estar em sintonia com esse espaço comum de compartilhamento e agenciamento do fazer e pensar. O “acaso”, nos permite pensar a aprendizagem, a partir do olhar singular de cada um, incentivando para que desenvolva seu problema para depois resolver, ou seja, a multiplicidade criando no plano comum da sala de aula, uma potência de agir. Apoiados em Deleuze e Guattari (2012, p. 43), que nos ensinam:

[...] E se, com efeito, há saltos, fracassos entre agenciamentos, não é em virtude de sua irredutibilidade de natureza, mas porque há sempre elementos que não chegam a tempo, ou que chegam quando tudo acabou, tanto que é preciso passar por neblinas, ou vazios, avanços e atrasos que fazem parte eles próprios do plano de imanência. Até fracassos fazem parte do plano. É preciso tentar pensar esse mundo onde o mesmo plano fixo, que chamaremos de imobilidade ou de movimento absolutos, encontra-se percorrido por elementos informais de velocidade relativa, entrando neste ou naquele agenciamento individuado, de acordo com seus graus de velocidade ou lentidão [...].

5.3 ARTE COMO FUNDAMENTO DA VIDA. VIDA COMO FUNDAMENTO DA ARTE

Quando Picasso recebeu uma encomenda para pintar o retrato de uma mulher que pousou para ele em seu ateliê e a pintura ficou pronta em quinze minutos, foi questionado pela mesma, que o preço cobrado não fora equivalente ao tempo utilizado para a execução. Picasso respondeu: não foram 15 minutos de pintura, mas sim 68 anos, idade que tenho. Evandro Carlos Jardim, em discussão de qual era seu projeto poético, respondeu que seu projeto tem a dimensão da própria vida. E ainda, quando perguntado a Sebastião Salgado qual seu processo para fotografar, ele responde que fotografa com sua história e sua ideologia. Ao que tudo indica o artista é um ser afetado pelo seu tempo, pela sua vida, pelo seu espaço e pela história que apontam relações e confluências com suas escolhas poéticas.

Vilar mostrou, ao longo de nossas conversas, que para ele arte e vida são entrelaçadas, contaminadas, ou talvez, não tenha distinção onde começa uma e termina a outra. Seu processo criativo vem da constante produção, vem da exaustão, da permanência, do contato diário com seus afazeres.

J.C.V. - [...] Meu processo de trabalho vem de maneira bem compulsiva, meio visceral, acho que se não fosse escultor, seria um cara muito largado, a vida não teria graça, porque a escultura me preenche, esqueço tudo na vida. Quando estou trabalhando entro num processo muito forte, muito compulsivo de criação e de produção, entende Rosana. Daí, dentro desse processo, às vezes, nem estou pensando na peça que terminei, mas já estou em outra, e as coisas vão se sobrepondo, e o processo de criar vem dessa forma. (106)

Essa condição visceral para criação e produção também pode ser adotada pelo professor-artista no plano comum da sala de aula, proporcionando que o aluno mergulhe no próprio universo, criando seu repertório, para iniciar um trabalho de arte que aos poucos vai criando contornos de sua singularidade. É fato que o professor-artista tem um planejamento que deve ser cumprido em detrimento de fazer parte de um currículo e muitas vezes o tempo não é o suficiente para aprofundar em questões que cada aluno possa demandar. Por esses motivos, acreditamos num sistema flexível e na medida que o trabalho caminha, o programa pode ser refeito, repensado, modificado, dando ênfase aos procedimentos que cada um vai adquirindo, adaptando o planejamento inicial para resolver os problemas que surgem.

Para Salles (2011. p.46), "Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas consequências, pode-se pensar cada obra como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto". E o professor-artista Vilar afirma esse modo de operar: [...] "o próprio trabalho me aponta para onde devo ir, vai abrindo caminhos, veredas [...] (p.107). As incertezas fazem parte do processo de produção, se o projeto artístico fosse explícito e determinado não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento, para a vida. Assim também acreditamos ser o processo de ensino aprendizagem. Ao encarnar o artista-professor no plano comum da sala de aula, a vida e a arte estão entrelaçadas e podem ser a para a produção.

Vilar nunca teve dúvidas de que seu projeto de vida era ser artista-professor. Pelos relatos aqui colhidos, sua vida cotidiana e sua produção artística se misturam sendo uma coisa só, una, territórios territorializados, vividos, capturados e potencializados como agenciadores de sua produção. Afirma que os procedimentos adotados no seu dia a dia também foram proporcionados aos seus alunos, ou seja, experimentar, conectar, compartilhar, multiplicar, romper,

produzir, estabelecendo uma metodologia rizomática, onde arte e vida estariam em constante debate para a produção em sala de aula. Não mediu esforços para que esse projeto de arte e vida fosse implantado no Centro de Artes onde estudou, formou e se tornou professor. Quando teve que abrir mão de seu ateliê e de sua sala de aula para encarnar a figura do administrador, o fez, criando projetos necessários que proporcionaram uma formação de qualidade com discussões e práticas em arte como foi o Festival de Verão em Nova Almeida durante os dez anos de existência.

J.V.C. Eu costumo falar que o Festival de Verão foi minha grande obra sócio-cultural. No começo da década (1990), fui vice-diretor junto com o Prof. Seliégio Gomes Ramalho e procuramos criar uma plataforma de trabalho voltada para as questões culturais e de formação para os alunos e público em geral. Então vieram os Festivais de Verão, retomamos as Semanas de Arte em diversos municípios no Estado do Espírito Santo, reforçamos o trabalho da galeria de arte e Pesquisa do Centro de Artes com exposições importantes de artistas locais e nacionais. Foi um período rico de ativismo cultural no Centro de Artes(p,120).

Relata que tentou conciliar o trabalho administrativo com seu ateliê e sala de aula, mas a demanda burocrática o levou a sucumbir seu professor-artista. Se afetou e foi afetado pela necessidade de potencializar o outro, no caso aqui alunos e professores do Centro de Artes, mesmo sabendo que para isso abriria mão do que mais gostava de fazer.

J.C.V. - [...] No início tentei conciliar, mas não consegui, o tempo e a cabeça ficam inteiramente voltados para o outro, a gente se anula para resolver o problema que é do outro, ou que o outro cria [...]. (p.120)

O atravessamento das funções resultou para Vilar dez anos longe de sua produção artística. Sua potência de agir como administrador nos mostra o quanto foi responsável para com o outro no sentido de proporcionar projetos onde a expansão da arte foi o resultado de suas ações. Desterritorializado vai em busca de seu território dentro de seu ateliê e da sala de aula. O vazio do recomeço é evidente. E foi por meio de fatos que estavam acontecendo em sua vida que Vilar parte para sua produção, conforme seus relatos. Arte como fundamento da vida, vida como fundamento da arte é para esse artista a mola mestra de seu trabalho. Quando assume que a linha de seus canteiros da horta, enquanto garoto junto com seu pai, tem a mesma potência que a linha de suas esculturas, nos mostra os rastros que compõem seu repertório o que

para Salles é: (2011, p.102) "O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade".

Ao longo de nossas investigações, apontamos contaminações e agenciamentos possíveis do artista no professor e do professor no artista, e para isso levantamos hipóteses de como esse processo se constrói. Ao lidarmos com a subjetividade, a singularidade, a criação, não é possível traçar um plano linear de como manejar o conhecimento advindo de cada ser humano. Mas temos a clareza do quanto é possível aflorar no outro sua potência de agir para construção de sua linguagem, seja para formação do artista seja para formação do professor. E o que nos interessa é que essas profissões estejam entrelaçadas de modo que não se perceba onde começa uma e termina a outra. Vida na arte, arte na vida, professor no artista, artista no professor e que os afetos se efetuem incondicionalmente.

J.C.V. - Cada um tem que resolver a sua necessidade. Quando penso no meu processo, me pergunto se minha produção de arte não tem relação com minha necessidade de vencer a solidão. Esse diálogo que o trabalho me permite, essa conversa permanente que tenho com ele, é uma forma de romper com a solidão. Solidão aqui não é de pessoas, mas a relação do artista no ateliê. Vencer a solidão, o meu diálogo é com meu trabalho, eles não se fecham para novas possibilidades, eles querem ter irmãos, acho que é por isso que produzo. Quando fico um dia sem trabalhar, fico mal, irritado, sempre penso que estou perdendo tempo. (.109)



Figura 54 - José Carlos Vilar, Cunhas de madeira e caixa de latão, 2016, dimensões variadas,
Fonte- Foto Jocimar Nalesso

6 COMEÇA PELO PÉ

Numa conversa informal com meu orientador César Cola, ele disse que sua professora-artista Carmem Có, citada também por Vilar, defendia que tudo começa pelo pé, contrariando a todos que sustentam que o pé é o fim.

Inspirada nesse fato/fala decidi dar esse título ao que convencionalmente chamamos de considerações finais. Ao findar uma pesquisa, percebemos que o que está gestado nela é o começo de uma nova etapa, que os problemas que supostamente deciframos são passíveis de rearranjos, de mudanças, de somas e subtrações.

O que gerou essa pesquisa foi minha vida como artista-professora e os frutos que virão a partir dessa sistematização, são devires que partilharei com meus alunos. A arte é um princípio que promove o que é mais próprio do homem, a sua transformação. Pensar arte e seu criador no âmbito do processo nos permite atravessar fronteiras do limite imposto pelo próprio pensamento. Ao interpretá-la por meio de determinações conceituais, podemos incorrer no erro de fazê-lo erroneamente, criando signos e símbolos possíveis dentro de nosso arsenal de informações e vivências. Ter clareza nesse sentido nos assegura de que o papel do professor que também é artista, seja o de ampliar, agenciar, contaminar, criar rizomas com seus alunos confiando na potência dos encontros no processo de ensino/aprendizagem. O "eu" de cada indivíduo deve ser atualizado, pois: "O atual não é o que somos, mas antes o que nos tornamos, o que estamos nos tornando, isto é, o Outro, nosso devir-outro. O presente, ao contrário, é o que somos e, por isso mesmo, o que já deixamos de ser" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.135).

Ao trazer para o corpo desta pesquisa Lygia Clark, Rosana Paste e José Carlos Vilar, queríamos propositadamente demonstrar as hecceidades geradas por esses artistas visto que cada um tem sua singularidade na produção artística. Mas encontramos características semelhantes nesses professores do conceito filosófico de rizoma, proposto por Deleuze e Guattari. Para os pesquisados, todo o processo de vida é para a produção de arte, cada indivíduo tem suas percepções e as conexões são realizadas a partir de suas vivências; que quando tratamos do processo de criação não temos unidade de

medidas, mas somente multiplicidades, diversidades que devem ser estimuladas e potencializadas e que no ensino/aprendizagem é preciso trabalhar com os princípios de subjetividade e de transformação e não meros reprodutores de conteúdos historicistas, sem perspectivas de resignificar o pensamento para alcançar novos conhecimentos e saberes pois: "O que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito. É ele que constitui a imagem do pensamento" (DELEUZE; GATTARI, 2010, p.48).

Cansada e sem saber o que mais escrever, pegamos o livro "Mediação Cultural para professores andarilhos na cultura" de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque (2012, p. 124,125) para nos inspirar, e abrimos na página que sintetiza muito do como pensamos e agimos. Nos fortalece termos parceiros andarilhos por esse Brasil:

Afetados pelo pensamento de Deleuze e Guattari, num fluxo de liberdade articulatória de conceitos, fizemos a travessura de roubar o conceito rizoma para nos pôr a pensar sobre o campo da arte e seus saberes.

Rizoma. Termo que vem da botânica. Um tipo de caule. Um tipo de comportamento de caule: que se espalha em diversas direções, mergulhando no solo e voltando à superfície, podendo ser aéreo, formar nódulos, bifurcar, trifurcar, multifurcar. Deleuze & Guattari o tomam emprestado para opor à noção estrutural de árvore, verticalizada, bifurcada. A "árvore do saber" tem em seu tronco um modo de estruturar o conhecimento, é o paradigma que propõe a hierarquização epistemológica. Na escola está vigente, por exemplo, nos planos de ensino por meio da listagem prevista e quantificada de conteúdos compartimentalizados no tempo bimestral, semestral, anual, gerando o fechamento dos conteúdos em si mesmos.

Pensar os campos de saberes como fazendo rizomas, por sua vez, abre para um modo aberto de ligação de um conteúdo qualquer a outro conteúdo qualquer, num sistema acêntrico, não hierárquico.

Diferente do pensamento arborescente, as características "aproximativas" do rizoma são: *conexão* - qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo; *heterogeneidade* - qualquer conexão é possível, marcando um arranjo por elementos e ordenações distintas; *multiplicidade* - não há noção de unidade, há um arranjo de linhas que se definem pelo fora, pela desterritorialização segundo a qual as linhas mudam de natureza ao se conectarem as outras; *ruptura de hierarquização* - não há uma única direção, pode ser rompido, quebrado em lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas; *cartografia* - pode ser mapeado, cartografado e tal cartografia nos mostra que ele possui entradas múltiplas, isto é, o rizoma pode ser

acessado de infinitos pontos, podendo daí remeter a quaisquer outros pontos em seu território.

A desterritorialização, como deslocamento de um território, potencializa incessantes descobertas e quebras que desconcertam nossas percepções e sensações, abrindo-nos para um sempre-novo modo de olhar, pensar, sentir e agir sobre o estudo da arte. Isso nos leva a adentrar na ambiência criadora da invenção que nos força a sair de modos de saber cristalizados, nos impondo a necessidade de trabalhar com limites conceituais mais flexíveis, menos rígidos.

Agradecemos a Professora Célia Maria de Castro Ribeiro que, em 2009, publicou seu livro "Ser Artista, Ser Professor - Razões e paixões do ofício" atualmente professora no Mestrado em Educação e no curso de Pedagogia da Universidade de Uberaba-MG, e a Professora Jociele Lampert do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, vinculado ao Grupo de Pesquisa Entre Paisagens CNPq/UEDESC do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, que investigam o professor-artista na prática e na teoria.

Assim vivenciamos uma experiência rica de investigações na procura de rastros deixados por esses artistas-professores, em suas obras e suas atuações em sala de aula. Ao instaurar no pensamento a conjunção "e" ao invés de "ou" deflagramos mudanças em nossa prática artística e didática, pois defendemos esse ser uno encarnado artista-professor. Trabalhamos o tempo inteiro, tanto na pesquisa quanto antes e após ela, com processos criativos, subjetividades, singularidades; portanto não devemos elaborar escritos afirmativos demais. Então nos despedimos com palavras empregadas no corpo dessa investigação, que falam por si: disparar dispositivos, encarnar, participantes da pesquisa, confiança, plano comum, experiência compartilhada, transversalizar, potência, encontros, engajamento, territórios, resignificar, desterritorialização, apropriar, potência de agir, devir, atravessamento, imanência, reterritorialização, pistas, transdução, cartografar, dimensão genética, observação, compreensão, circularidade de forças, intensidades, hecceidades, multiplicidades, heterogêneo, linha de fuga... entre você e eu!

REFERÊNCIAS

BARROS, L. M. R. ; BARROS de BARROS, M. E. O problema da análise em pesquisa cartográfica. In: PASSOS, E. ; KASTRUP, V. ; TEDESCO, S. **Pistas do Método da Cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 175 - 202.

BASBAUM, R. **Além da Pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. **Amo os artistas—etc.** 2010. Disponível em: <<http://www.transobjeto.coletivo.blogspot.com.br/2010/08/amo-os-artistas-etc-ricardo-basbaum.html>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

_____. **Manual do artista etc.** Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

BOURGEOIS, L. **Destruição do pai reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923 - 1997. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BRETT, G. Lygia Clark: seis células. In: **LYGIA Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

_____. Prefácio. In: LINS, S. **Artes**. Rio de Janeiro, 1996.

CLARK, Lygia. **Escada**. 1951. Disponível em:<<http://artecomentada.blogspot.com.br/2009/10/o-movimento-neoconcreto.html>>. Acesso em: 10 set. 2015.

CLARK, Lygia. **Retrato de Regina**. 1949. Disponível em:<<http://www.catalogo.dasartes.com.br/Foto.asp?sPasta=@Obras&Imagem=Catalogo%20das%20Artes/Soraia%20Nov%2006%20item197.jpg>>. Acesso em: 10 set. 2015.

CLARK, Lygia. **Da série Pontes**. 1951. Disponível em:< http://www.catalogo.dasartes.com.br/Foto.asp?sPasta=@Obras&Imagem=Daniel%20Mendes/{B2FE2B06-864B-4E15-844E-234EF01C511D}_Bolsadearte_14042015_148.jpg>. Acesso em: 10 set. 2015.

CLARCK, L. ; GULLAR, Ferreira; PEDROSA, M. **Lygia Clarck**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **O que é Filosofia**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, G. ;GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. **Kafka**. Por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2015

FERRER, D. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: ZULLAR, R. (Org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: FAPESP, 2002.

KASTRUP, V. ; PASSOS, E. Cartografar é traçar um plano comum. In: PASSOS, E. ; KASTRUP, V. ;TEDESCO, S. **Pistas do Método da Cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 15-41.

LINS, Sonia. **Artes**. Rio de Janeiro, 1996.

LYGIA Clark. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

MAIOR, M. S. **Se é para brincar eu também quero**: um perfil biográfico de Sonia Lins. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

MARTINS, M. C. F. D. ; PICOSQUE, G. Travessias para fluxos desejantes do professor-propositor. In: _____. **Mediação cultural para professores andarilhos na cultura**. 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2012. p.

PASOLINI, L. Escritos. In: PASTE, R. (Org.). **eumuseu rosana paste**. Vitória, 2014.

PASSOS, E. ; KASTRUP, V. Sobre a validação da pesquisa cartográfica: acesso à experiência, consistência e produção de efeitos. In: PASSOS, E. ; KASTRUP, V. ;TEDESCO, S. **Pistas do Método da Cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014.p. 203 - 237.

PASSOS, E. ; KASTRUP, V. ;TEDESCO, S. A experiência cartográfica e a abertura de novas pistas. In: _____. **Pistas do Método da Cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014. p.7-14.

PASTE, R. (Org.). **eumuseu rosana paste**. Vitória, 2014.

POZZANA, L. A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade. In: PASSOS, E. ; KASTRUP, V. ;TEDESCO, S. **Pistas do Método da Cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 42 - 65.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do Desejo. 2.ed. Porto Alegre: Sulina. 2014.

_____. **Molda-se uma alma contemporânea**: o vazio-pleno de Lygia Clark. 1999. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

SADE, C. ; FERRAZ, G. C. ; ROCHA, J. M. O *ethos* da confiança na pesquisa cartográfica: experiência compartilhada e aumento da potência do agir. In: PASSOS, E. ; KASTRUP, V. ;TEDESCO, S. **Pistas do Método da Cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 66 - 91.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2011.

SALLES, C. A. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3.ed. São Paulo: EDUC, 2008.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TEDESCO, S. H. ; SADE, C. ; CALIMAN, L. V. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. In: PASSOS, E. ; KASTRUP, V. ; TEDESCO, S. **Pistas do Método da Cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 92 - 127.

TORRONTON, S. **O que é um artista?** Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

VASCONCELOS, E. **O artista-professor e as poéticas pedagógicas**. 2006. Disponível em: <http://ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero1/plasticas/artigo_edimilson_vasconcelos-1rtf>. Acesso em: 29 abr. 2015.

VILAR, J. C. **Processo de construção da criação do artista-professor**. Entrevista concedida a Rosana Paste, Vitória, 10 abr. 2015.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALMEIDA, C.M.C. **Ser Artista, Ser Professor razões e paixões do ofício**. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.
- BASBAUM, R. **Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Marca d`agua, 2001.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, C. (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BUORO, A. B. **Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte**. São Paulo: EDUC, 2002.
- CABANNE, P. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CHAUÍ, M. **Merleau-Ponty: vida e obra**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).
- DELEUZE, G. **Espinoso: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002
- DERDYK, E. **Formas de pensar o desenho**. Rio de Janeiro: Scipione, 1989.
- FABBRINI, R. A. **A Arte depois das vanguardas**. São Paulo: Unicamp, 2002.
- GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 2001.
- GULLAR, F. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- HALL, C. N. ; LINDZEY, G. **A psicologia existencial**. São Paulo: EPU, 1989. v.2.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.
- KANDINSKY, W. **Olhar sobre o passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LEITE, M. ; FILÉ, V. **Subjetividades, tecnologias e escolas**. Rio de Janeiro: DP& A, 2002.
- LÉVY, P. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MORIN, E. ; LE MOIGNE, J. L. **A inteligência da complexidade**. São Paulo: Fundação Peiropólis, 2000.
- OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAZ, O. **Apariencia desnuda**: la obra de Marcel Duchamp. Madrid: Alianza, 1994.

PETRELLI, R. **Fenomenologia**: teoria, método e prática. Goiânia: Editora da UCG, 2004.

RANCIERI, J. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RICHTER, H. **Dada**: arte e antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. Porto: Rés, s.d.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VEIGA-NETO, A. **Foucault e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica,

VEIGA-NETO, A. ; WORTMANN, M. L. C. **Estudos culturais da ciência e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.