

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes – EBA/ UFMG
Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes
Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias
Contemporâneas - CEEAV

Antonio Henriques Vieira

ENTRE-PAPÉIS:
o caderno de artista e possíveis
desdobramentos para um ensino des-opressor

Contagem-MG

2020

Antonio Henriques Vieira

**ENTRE-PAPÉIS:
o caderno de artista e possíveis
desdobramentos para um ensino des-opressor**

Monografia de Especialização apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Orientador:

Prof. Artur Luiz de Souza Maciel

Contagem-MG

2020

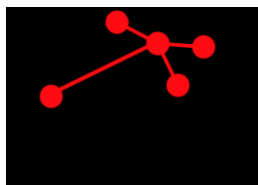
Vieira, Antonio Henriques

Entre-Papéis: o caderno de artista e possíveis desdobramentos para um ensino des-opressor. / Antonio Henriques Vieira – 2020. 79f., enc

Orientador: Prof. Artur Luiz de Souza Maciel.
Monografia (especialização) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Referências: f. 76-79

1. Artes visuais – Especialização. 2. Estudo e ensino – Especialização. I. Título. II. Maciel, Artur L S. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

CDD: 707



Nome: ANTONIO HENRIQUES SILVA

ENTRE-PAPÉIS: O CADERNO DE ARTISTA E POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS PARA UM ENSINO DES-OPRESSOR.

Monografia de Especialização apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Pelas condições da Banca Examinadora o aluno foi considerado: **APROVADO**.

Professor **Artur Luiz de Souza Maciel** – Orientador - CEEAV/ EBA/ UFMG

Professora **Rosvita Kolb Bernardes** – CEEAV/ EBA/ UFMG - Membro da Banca Examinadora

Profa. Patrícia de Paula Pereira
Coordenadora do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas - CEEAV
Programa de Pós-graduação em Artes – PPG-Artes
Escola de Belas Artes/ EBA – UFMG

Belo Horizonte, 15 de junho de 2020.

Resumo

Esse trabalho apresenta o caderno de artista como ferramenta otimizadora para o ensino a partir de princípios que defendem diferenças de cor, gênero, psique, estruturas corpóreas, cultura e/ou classe. Logo, com base em Paulo Freire (1997) e Foucault (2014) essa característica será contrastada via a exemplificação de métodos repressores que comprometem a educação pela deslegitimação de ideias e seres humanos. Os princípios de “bom desempenho” eleitos por uma classe e imposta as outras. Isso averba o potencial expressivo do caderno de artista em busca da ampliação de processos cognitivos, com o auxílio de um registro do cotidiano e memórias afetivas. Desde à capacidade de favorecer testemunhos autorais, para ponderar que até mesmo o que é considerado “desimportante”, a ação de aprimorar uma técnica ou padrão assimilado. O objetivo deste estudo procura facilitar o diálogo na sala de aula ao requerer uma conversa constante entre educador e educando. Pois as expressões subjetivas potencializam questionamentos e nos oferecem respostas múltiplas, almejadas para um ensino democrático e desopressor.

Palavras-chave: Caderno de Artista; Ensino Opressor; Singularidades dos educandos.

Abstract

This work presents the artist notebook as one optimizer tool for education through principles that defend differences of color, gender, psyche, corporal structures, culture and/or class. With basis in Paulo Freire (1997) and Foucault these principles are going to be contrasted over the description of repressive methods that compromise education by delegitimizing ideas and human beings. Principles of “good achievement” elected via a class and imposed to others deprive the artist notebook potential. Therefore, the artist notebook searches a wild ampliation of cognitive processes, with the support of daily and memorial records of affectivity. From the ability to favor authorial testimonies, we are considering even what is considered “unimportant” towards actions to improve the assimilation of both technique and standard. Therefore, the objective of this study searches facilitating the dialogue in classroom for requiring a constant talk between educator and educating. Subjective expressions potentialize questionings and they offer us multiple answers, which are aimed forwards an education both democratic and no oppressive.

Keywords: Artist Notebook ; Opressing Teaching; Singularities os Students.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	08
(a) cadernos	11
2. capítulo um: Relato de um percurso	17
(b) abrir os cadernos	28
3. capítulo dois: caderno de artista e as limitações de um ensino opressor	34
(c) passando folhas dos cadernos	48
4. capítulo três: construção de seis cadernos de artista e/ou possíveis desdobramentos	55
5. Considerações Finais	74
6. Referências	76

Introdução

1.

Este trabalho atende uma das demandas para conclusão do curso Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas (UFMG) e tem como alicerce questionar ferramentas de controle contidas no ensino e ponderar o uso do caderno de artista como um otimizador para ampliar a capacidade criativa e de autoconhecimento de cada educando. Além disso, pontua sobre amor e libertação. Considera a transdisciplinaridade como conceito básico-necessário para uma educação mais justa e será feito com auxílio de poetas, artistas e memórias.

No decorrer do trabalho sempre haverá um posicionamento político, Antonio Gramsci no texto *Odeio os Indiferentes* escreve sobre o perigo da neutralidade.

A indiferença age potentemente na história. Age passivamente, mas age. É a fatalidade; é aquilo com que não se pode contar; é aquilo que estraga os programas, que inverte os planos mais bem construídos; é a matéria bruta que se rebela contra a inteligência e a estrangula. O que acontece, o mal que recai sobre todos, o bem possível que um ato heroico (de valor universal) pode gerar não se deve tanto à iniciativa dos poucos que agem, mas à indiferença, ao absentismo de muitos. (GRAMSCI, 1917, online)

Gramsci ressalta o atraso de soluções de desigualdades quando é optado pela indiferença. Sendo que, numa análise política a ponderar ganhos e perdas, questionar restrições de atos é mais complexo. Ou seja, o opinar contrário a um governo pode provocar demissões e congelamentos gastos, que devem ser contabilizados antes de uma decisão abrupta. Mas numa ingenuidade utópica de querer mobilizar pessoas, ou acreditar na possibilidade de alterar padrões de comportamento e do próprio sistema. Este tipo de afirmação é possível, pois impulsiona diferenças. É um achado para ponderar a capacidade do cidadão de reformular mecanismos opressores que são vistos como necessários no cotidiano.

Ter a utopia como uma das metas, é abarcar a árdua tarefa de compreender-reformular a educação por, e somente por, acreditar na necessidade da mesma.

Ensinar é ampliar a capacidade de escolhas, dar discernimento onde o ser humano possa compreender o planeta Terra e começar a mobilizar pela preservação do mesmo.

2.

Quero expor uma singularidade da minha psique: nasci louco, não tenho nenhum parecer médico sobre minhas diferenciações neurológicas, mas, desde sempre, sou assistido como alguém estranho e isso me gera diversos traumas e dificuldades de dialogar com as outras pessoas. Sofro de um estigma que é quase velado, ou que não entra em demérito no parecer da escala de possíveis privilégios: de ser branco, homem, filho de uma classe média. Nasci com uma necessidade ou dificuldade em portar de uma maneira igual. Faço ou proponho as coisas de um modo que outras pessoas têm dificuldade de aceitar ou compreender e tenho que ir me adequando enquanto indivíduo para coexistir.

É como um homem com trejeitos afeminados que será discriminado por não estar dentro do padrão vigente, eu ao ter ações ou pensamentos distintos, sempre sou provocado pelas outras pessoas a ser igual. Mesmo sendo impossível esse ato, a criança com trejeitos femininos muitas vezes não os faz por escolha, nasci com essa potência de comportamento.

Confesso que até tive muita sorte, por ser uma criança que mordida o braço, cagava na própria roupa, passava horas girando uma espada entretido com processos imaginativos, que teve histórico (inventado) de suicídio; ao não ser internado e ter tido a oportunidade de estudar em escolas padrões e particulares, com professores e diretores que só me achavam “meio perdido”, mas inteligente e esforçado a ponto de ser ajustado pela vida, numa tranquilidade de afirmar que estava tudo bem, que com o passar do tempo me adequaria ao sistema.

Não sei todo o alfabeto de cor, tenho dificuldade em saber as multiplicações por sete e oito, já esqueci como se faz divisões complexas, e sempre me perco no exercício de fazer logaritmos. Acredito que várias coisas da química e da biologia são mágicas, não sei acentuar bem as palavras, tenho pouquíssima noção de gramática, esqueço da maioria das datas históricas e

tenho dificuldade em fazer um desenho de observação ou um simples traço em linha reta. Apesar de ter conseguido formar no ensino médio e estar na minha terceira graduação, coisas básicas não me foram embasadas. Por ser atípico, a tarefa de apenas decorar nunca foi um recurso promissor e pela falta de profissionais que tivessem a capacidade ou o estímulo de lidar com um diferencial, vários dos conteúdos que oferecem um patamar simples nas relações sociais me foram privados.

Sendo que, o mais assustador, é que não sei se consigo de fato saber essas coisas, ou apenas não tive professores com pedagogias eficientes para embasar esses conhecimentos. Pois, em tese, poderia apreender sozinho. É isso que a academia nos ensina, e muitas desses materiais apreendo para passar em uma disciplina, atualmente estou fazendo Engenharia, Aquacultura, para logo depois esquecer. Até hoje tenho dúvida sobre vários conteúdos, se de fato tenho capacidade ou não para desenvolver os mesmos, ou se minhas potências são outras e tenho que aceitar esses déficits provocados.

Esse texto será uma mistura, entre de concluir um processo e uma preocupação com o ensino, com possíveis ferramentas para facilitar a transformação dele, com um testemunho de alguém que é visto como muito promissor, rebelde e desqualificado. Uma jornada que mistura sofrimento e satisfação pelos momentos vividos e conquistados.

Como último ponto de abertura, tenho tatuado no meu cóccix a seguinte frase “Tenho que afirmar que minha loucura é maior que sua lucidez” uma adaptação de um diálogo do livro *Lavoura Arcaica* onde o filho pródigo que é expulso de casa por sentir atração sexual pela irmã, afirma para seu genitor que a loucura dele de amar é mais sabia do que resolução de rejeitar e banir. Na vida, mesmo aquilo que não compreendemos ou precisa ser trabalhado, merece um espaço de atenção e cuidado, diálogo, ao invés de interjeições duras e restritivas, de exterminar ou excluir.

a.
os cadernos



Figura 1
Caderno dois, 2008.
Caderno de artista: colagens de folders,
desenhos antigos, folhas do Caderno um
arrancadas e coladas.
21 x 29,7cm.



Figura 2

Caderno três, 2010.

Caderno de artista: colagens, desenhos e pinturas..

14,5 x 10,4 cm

Na primeira página tem um desenho inacabado de uma árvore, com o seguinte escrito. Pode ser que perca a importância. Um questionamento sobre a dedicação ao desenho de observação e se existe outras possibilidades.



Figura 3

Caderno quatro, 2010

*Caderno de artista: colagens com
desenhos e Pinturas.*

210 x 14,8 cm

*“Micro-Mundos em desespero” está escrito
na capa. Sugere que retratar mundos pode
ser uma tarefa árdua e conflitante. Na folha
inicial tem uma foto pessoal antiga para
ponderar as passagens de tempo.*

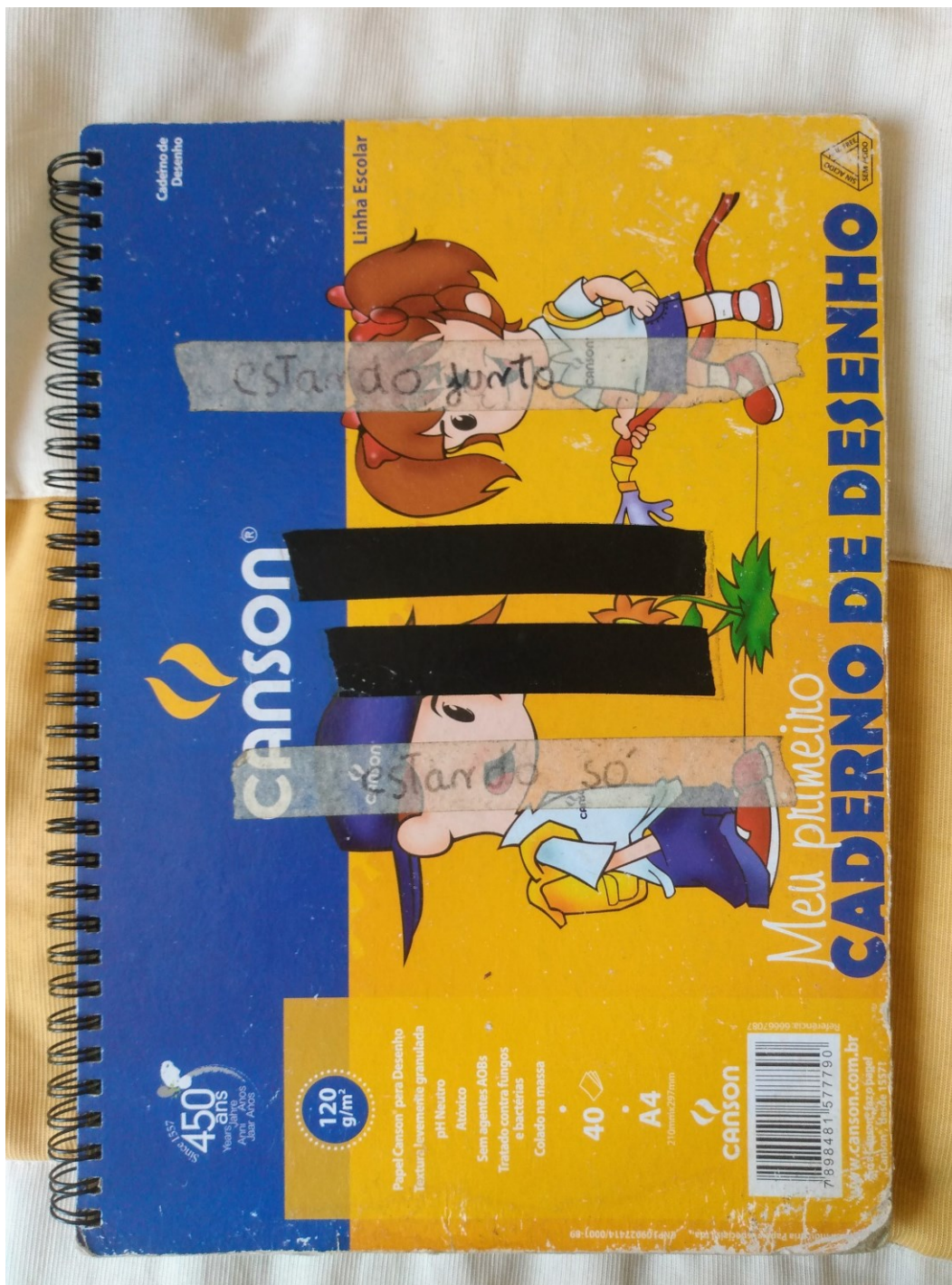


Figura 4
 Caderno cinco, 2010/2011
 Caderno de artista: desenhos e cores.
 28,7 x 21cm

Aguadas utilizando formas de gelo como suporte e nanquim escolar como pigmento. É uma pesquisa de como comporta o traço sem e com a inserção da tinta.



Figura 5
Caderno seis, 2011
Caderno de artista: desenho em tons de
preto, vermelho e branco.
28,7 x 21cm

capítulo um

Relato de um percurso

Configurar uma estória pode ser feito através de vários recortes, cheiros, textos, amores, criação, família. A minha será narrada com auxílio da literatura. Desde muito jovem amei a palavra. Ela me foi dada como um ponto de significação para compreender e inventar coisas. Em verdade, comecei a vida a criar uma linguagem que era reconhecida apenas pela minha mãe e só com o recurso pedagógico dela fingir que tinha desaprendido é que optei em apreender o português. O mundo infantil dos primeiros anos que cunha uma conexão com a progenitora e aceita estabelecer contato com os outros indivíduos através dela. Ou seja, enquanto a figura materna compreendesse e tramite-se a comunicação aos outros, ainda mesmo com dificuldades, era possível manter uma bolha de isolamento.

Para deixar mais claro, levei anos para ir ampliando vocabulário. Acreditava que poucas palavras me fartavam e que não precisava de um grande repertório linguístico. Lembro que negava a palavra cadeira, pois para mim banco já seria suficiente, primos e irmã tiveram que fingir que não compreendiam mais banco, que banco significava uma instituição financeira, para aceitar mais uma palavra como assento. Um léxico que foi sendo ampliado, apreendido. A riqueza de saber referir às coisas e brincar com as mesmas, transmutar o cotidiano.

Quando descobri que há na literatura mundos, cada palavra descoberta possibilita novos sabores, comecei a carregar livros como companheiros, ter em seus textos um meio de apreender e dialogar. Como em *Felicidade Clandestina* (1981), de Clarice Lispector que uma menina sabe que terá dissabores na vida e que o livro será um grande companheiro: amante.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma

rainha delicada. Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante. (LISPECTOR, 1981, p. 10)

Texto e palavra estão intrínsecos em minha primeira expressão artística, estimulada pelo núcleo familiar, em ser poeta. Através da poesia é que comecei a fazer teatro, ampliar o leque de possibilidades de expressar a palavra e ter uma presença cênica para sustentar a mesma. E através da representação que tive oportunidade de acessar conceitos e transitar por outros campos expressivos.

Enquanto artista plástico, ela (a palavra) é facilitadora nos meus processos cognitivos, muitas vezes necessito de um termo para conseguir desenvolver um trabalho. Nomear algo facilita o processo de aprendizado, permite ampliar os conceitos ou diretrizes de uma ação.

Sendo que, não fui uma criança com habilidade de desenhar “coisas bonitas”, fazia os trabalhos plásticos imposto pelos professores ou rabiscava alguma garatuja em casa, mas nada merecedor de elogios, ou quando vinha, era feito de um modo que compreendia que o trabalho estava sendo observado como se fosse algo qualquer. Nem conseguia desenhar uma mão com cinco dedos, desenhava com quatro. Não sei por qual motivo da minha estranha psique, só quando uma prima que morava no sul de Minas veio nos visitar, que resolvi presentear ela com uma mão com um dedo a mais. A família achou oportuno a evolução e depois esqueceu, afinal continuava a ser uma mão ridícula, apesar de anatomicamente mais apresentável. Até hoje não consigo fazer uma mão realista. O que mudou é que a partir daquele momento soube que poderia desenhar com cinco dedos, uma permissão absurda do cérebro para respeitar a ordem imposta pela normalidade.

Para compreender esses movimentos cognitivos de evolução do desenho, Lia Aparecida Montanini em seu mestrado explica que é através de vivências, jogos e o ato de desenhar que a criança conseguira ampliar seus mecanismos de expressão. E que podemos, ao analisar seus desenhos, compreender procedimentos cognitivos nos quais ela se encontra.

O fato de o desenho ser um meio de a criança se divertir cria condições para o desenvolvimento da sua imaginação, da criação. O estudo da manifestação

gráfica não deixa de ser uma análise da construção intelectual do indivíduo, na medida que envolve toda uma construção do espaço(...) O caminho percorrido pela criança para alcançar um grau maior de complexidade quer no jogo, quer no desenho, acompanha seu desenvolvimento cognitivo. (MONTANINI, 1997, p.14-15)

No meu desenvolvimento havia no mínimo um procedimento de negar uma ordem vigente. Não era por não saber quantos dedos tinha uma mão padrão que me restringia a ocultar um dedo, e sim pela teimosia de insistir num comportamento distinto, de querer brigar e afirmar que a mão poderia ser desenhada com quatro. E só quando um ente querido foi visitar minha família que aceitei essa variação. Talvez porque naquele momento não era um confronto entre o sim ou não, mas a vontade de presentear alguém.

Muitas vezes num embate à resposta não se encontra nos extremos, mas no acolhimento do “pode”. Como por exemplo, na tarefa de um professor de instruir o desenho do sol, não precisa criar o limite em apenas desenhá-lo de amarelo, mas uma permissão em que ele também possa ser colorido dessa cor.

A retornar/relato, um dos primeiros marcos de compreender-me enquanto artista plástico, não foi a capacidade de desenho e sim de saber olhar. Uma professora na antiga segunda série, me pediu para desenhar a rua da escola. Fiz o desenho e só gostei de uma árvore que apesar de ter um traço simples, parecia diferente. Mostrei para minha irmã e ela expressou aquilo que tinha apercebido, que não tinha gostado do desenho e sim da árvore.

Com isto, descobri que tinha uma capacidade de analisar imageticamente um trabalho. Guardei esta informação, que em outro momento tornou-se um dos grandes motivadores no meu trabalho plástico, um olhar crítico que sabe mediar e compor. Para Deleuze e Guattari a composição no campo estético está correlacionada por competências técnicas (saber pintar, desenhar, etc) e também por afetos-sensações que viabilizam a construção de um trabalho. Quando refiro a apreender a compor, é nessa linha de pensamento de permitir sentir uma obra ou um trabalho em construção.

Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz freqüentemente intervir a ciência (matemática, física,

química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 247)

Outra transformação no meu fazer artístico, foi anos posteriores, quando assisti o filme “Candy” (2006) que conta a história de dois jovens apaixonados usuários de droga. A menina no filme é uma artista plástica. Há uma cena em que o namorado chega em casa pós-trabalho. A câmera vai entrando na habitação e, nós enquanto espectadores, vemos um cenário todo pintado com esmalte e outros materiais. Não encontramos ela, mas compreendemos pela arte feita que aquilo era um adeus, que a personagem não aguentava mais aquela situação e precisava partir. Isto foi tão marcante, esta concepção já sabida, mas nunca testemunhada daquele modo, que a arte poderia falar sobre diversas sensações do interno; que resolvi que queria fazer o mesmo. Na época morava numa república com mais dois meninos e comecei a compor meu quarto com folhas, pedras, caixas de fósforos e imagens, no qual, apesar de ser um absurdo a ideia de trabalhar com objetos tão inusitados, conseguia harmonizar bem.

Nessa época (2007), resolvi fazer uma oficina de Monotipia no Festival de Inverno de Ouro Preto com a artista Rosana Paulino. Pouco conhecia sobre as qualidades dessa artista e fui mais pelo nome do curso, Monotipia, queria compreender o que seria a possibilidade de fazer apenas uma impressão.

Enquanto artista cênico era ator e dançarino e só me aventurava nessas aulas como ponto de ampliar conhecimentos. No decorrer das aulas, Rosana por uma sensibilidade e/ou boa capacidade pedagógica, percebeu que de forma intuitiva eu tinha um domínio de composição cromática e começou a indicar “a minha consultoria” a todos os outros estudantes que tinham uma dificuldade nesta área. Esse ato me propiciou um empoderamento no qual uma profissional altamente qualificada, por uma invenção ou verdade me outorgou a responsabilidade de ensinar padrões de cor. - eu, um jovem de vinte e poucos anos. Foi de uma felicidade incomensurável, ao ser reconhecido em algo que teria dificuldade de afirmar, ser, comecei a compreender que poderia fazer ou já fazia. Foi um marco: uma profissional apoiar meu conhecimento intuitivo e

dar crédito ao mesmo. Favoreceu todo meu percurso enquanto profissional das Artes Visuais.

Essa característica de fornecer poder para alguém ponderar ou agir sobre alguma coisa é explicada por Oakley e Clayton no livro *Monitoramento e Avaliação do Empoderamento* (2003) em que elegem possíveis transformações despertadas por esse procedimento.

O poder – formal, tradicional ou informal – está no coração de qualquer processo de transformação e é a dinâmica fundamental que determina as relações sociais e econômicas. Falar de empoderamento equivale a sugerir que há grupos que estão totalmente à margem do poder e que necessitam de apoio para “empoderar-se”. Essa é uma suposição simplificada já que todo grupo social possui algum grau de poder em relação ao seu ambiente imediato. Quando falamos de processo de “empoderamento”, nos referimos à posições relativas ao poder formal e informal desfrutado por diferentes grupos socioeconômicos, e às conseqüências dos grandes desequilíbrios na distribuição desse poder. (...) Poder no sentido usado por Paulo Freire, como um aumento da conscientização e desenvolvimento de uma “faculdade crítica” entre os marginalizados e oprimidos. Este é o poder de “fazer” e de “ser capaz”, bem como de sentir-se com mais capacidade e no controle das situações. (OAKLEY; CLAYTON, 2003, p. 9-10)

O ato realizado pela Rosana Paulino me proporcionou isso, poder para acreditar que era capaz de ser um artista plástico. No ano posterior, em 2008, eu estava com dois amigos no Festival de Dança Contemporânea em Santos, onde eles iriam apresentar uma coreografia. Tínhamos a oportunidade de assistir diversos espetáculos e ver as palestras com coreógrafos renomados. No decorrer do processo, fomos em debates que nos bombardearam de conceitos como devir, fluidez, instabilidade, entre outros.

Falas potentes e ao mesmo tempo vagas e abertas que não me possibilitavam uma concreta escrita no caderno de anotações. Resolvi alterar o procedimento: começar a desenhar imagens e poemas durante as falas e, às vezes, entre as apresentações. Mostrava a produção para meus amigos e eles apoiavam, diziam que era um excelente trabalho. Isto foi outro registro inicial enquanto artista plástico, a construção do meu primeiro caderno de artista.

A obra de arte é, com raras exceções, resultado de um trabalho que se caracteriza por transformação progressiva, que exige,

por parte do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é, portanto, precedida por um processo complexo feito de correções infinitas, pesquisas, esboços, planos. Estes rastros deixados pelo artista de seu percurso criador, que são a concretização de uma contínua metamorfose, são os objetos de estudo dos críticos genéticos. (SALLES, 2000, p.1)

Cecilia Salles, no texto “A Imagem em Construção” (2000) expõe os procedimentos para se tornar um crítico genético. Aborda que a construção de um trabalho, com raras exceções começa antes da execução do mesmo, ou seja, antes do artista começar um trabalho ele já está absorvendo informações.

O pesquisador tem a possibilidade de criar esboços, traços, ler livros, e tudo isto está interligado à obra. Apesar de Salles não falar concretamente sobre o caderno de artista, ela escreve sobre a condução de um pensamento.

A mobilidade de nosso objeto de estudo está estreitamente relacionada ao tempo da criação. Diante dos documentos de processo, o pesquisador entra em contato com o tempo como ação - a própria continuidade e duração do processo criativo. Os estudos genéticos têm como objetivo compreender e explicar a ação, já que convivem com a continuidade e duração da gênese: planos, dúvidas, anotações, ideias tomando corpo, obras se formando, angústias e prazeres. (SALLES, 2000, p. 3)

Naquele momento meu pensamento queria romper com a barreira do escrito, uma narrativa retilínea a demarcar dias num festival de dança. Ampliei o esboço para um olhar poético a exprimir outras percepções que não permitiam ser registradas apenas com o uso da palavra. E foi glorioso esse novo brinquedo descoberto no qual podia registrar coisas a partir de imagens e palavras. Em verdade, um caderno de artista permite uma liberdade muito maior do que essa, mas nesse período isto já me era suficiente.

No final de 2008, resolvi fazer vestibular para Artes Visuais, já tinha tentado anteriormente, mas nunca passava pela prova de aptidão. Existe alguma crueldade em exigir um padrão estético específico para adentrar nesse espaço de saber, uma seleção na qual artistas que produzem material diversos ao desenho sempre terão uma desvantagem. Se o estudante for bom em pintura, colagem, escultura, desenho digital ou performance, já terá um impedimento por um teste que exige um adestramento técnico que ele não tem, como a prova de desenho de observação. Em algum momento, esse padrão de

pensamento onde o artista plástico no mínimo tem que saber desenhar, merecerá ser revisto.

Não foi, por exemplo - costume sempre dizer -, a educação burguesa a que criou ou enformou a burguesia, mas a burguesia que, chegando ao poder, teve o poder de sistematizar a sua educação. Os burgueses, antes da tomada do poder, simplesmente não poderiam esperar da aristocracia no poder que pusesse em prática a educação que lhes interessava. A educação burguesa, por outro lado, começou a se constituir, historicamente, muito antes mesmo da tomada do poder pela burguesia. Sua sistematização e generalização é que só foram viáveis com a burguesia como classe dominante e não mais contestatória. (FREIRE, 2008, p. 25)

Freire (2008) esclarece que nossa identidade de ensino não é aleatória, foi concebida por uma classe social burguesa que queria estabelecer parâmetros de funcionalidade. Se cogitarmos que, para entrar no curso de Artes Visuais o estudante tem que saber desenhar, no mínimo se compreende que para certas pessoas a capacidade de esboçar imagens foi ou é de extrema importância. Quem não domina esta técnica é desqualificado para ingressar no curso. A arte nessa concepção, de ser útil ou inútil, ela é verificada e julgada por profissionais em posição de poder.

Pois bem, em 2008 descobri que para o curso de Artes Visuais. Não possuía a prova de aptidão e, portanto, consegui ingressar. “Passei no vestibular”.

Desde o começo deparei com professores que me desaconselhavam a continuar, a sugerir que estava no lugar errado, que meu caminho era nas Artes Cênicas. Profissionais qualificados, porém, presos em preconceitos ou padrões que definiam apenas um modelo possível de estudante. Tive uma professora que me reprovou em sua disciplina com o argumento que eu deveria compreender que aquele não era um espaço a ser ocupado por minha pessoa. Minha sorte ou perspicácia é que como já me considerava um artista, não me sentia recriminado a ponto de querer desistir, já tinha autonomia para continuar indiferente a essas falas discriminatórias.

Contudo, conheço vários estudantes que não conseguiram ter o mesmo conforto interno e, com o decorrer do curso se frustraram de tantas maneiras, que hoje não tem a coragem de se afirmarem enquanto profissionais

expressivos, por acreditarem que suas produções são básicas ou aquém ao que o mercado dita como interessante.

Do ponto de vista crítico, é tão impossível negar a natureza política do processo educativo quanto negar o caráter educativo do ato político. Isto não significa, porém, que a natureza política do processo educativo e o caráter educativo do ato político esgotem a compreensão daquele processo e deste ato. Isto significa ser impossível, de um lado, como já salientei, uma educação neutra, que se diga a serviço da humanidade, dos seres humanos em geral; de outro, uma prática política esvaziada de significação educativa. Neste sentido é que todo partido político é sempre educador e, como tal, sua proposta política vai ganhando carne ou não na relação entre os atos de denunciar e de anunciar. Mas é neste sentido também que, tanto no caso do processo educativo quanto no do ato político, uma das questões fundamentais seja a clareza em torno de a favor de quem e do quê, portanto contra quem e contra o quê, fazemos a educação e de a favor de quem e do quê, portanto contra quem e contra o quê, desenvolvemos a atividade política. Quanto mais ganhamos esta clareza através da prática, tanto mais percebemos a impossibilidade de separar o inseparável: a educação da política. Entendemos então, facilmente, não ser possível pensar, sequer, a educação, sem que se esteja atento à questão do poder. (FREIRE, 2008, p. 23-27)

Ensinar é uma tarefa que exige uma vigília constante de ir em encontro ao educando. Deve ser compreendido que desde a constituição do espaço físico. Foucault, em *Vigiar e punir* (2014), ao modo que as ideias-palavras são perpassadas, podem estar intrincadas de conceitos opressores. O modelo de educação sempre será uma ação política onde o professor deve questionar que consequência sua pedagogia pode provocar no estudante. A lembrar que o ensino não é um ato bancário (Freire) de apenas fornecer conteúdo, e sim um ato amoroso de ir ao encontro do outro e fornecer provocações e diálogo. E lhe amparar em momentos de insegurança.

No segundo ano de curso (2010), voltei a ter aula com um professor que normalmente dava aulas em conjunto com outro(a) professor(a) e deixava a função de conduzir a disciplina e elaborar a maioria das atividades ao outro. Ficava mais a sorrir, livre, mas com uma escuta atenta. Só intervinha quando achava necessário, até mesmo para “baixar a bola” do outro profissional, sugerir que ele poderia estar equivocado. Ele sugeriu a atividade do caderno do artista, num despojamento feliz a explicar que a gente deveria ir fazendo a

coisa sem pressa, a aceitar os trabalhos que fossem aparecendo, acolhendo os mesmos, e só no final do semestre mostraríamos. A direção-condução foi esta, estar feliz e tranquilo para acolher-produzir algo.

Uma rã me pedra. (A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no chão a criar musgos para tapete de insetos e de frades) (BARROS, 2007, p. 13)

Barros, em *Retrato do artista quando coisa* (2007), pontua sobre um outro tempo para percepção das coisas, brinca com a generosidade de desconstruir e reconstruir ideias. A ampliar possibilidades expressivas e aceitar o simples como uma forma de diálogo. Quando aquele educador propôs os cadernos, ele permitiu essa construção de um outro espaço, acolhedor, onde o aluno poderia registrar questões que lhe perpassavam e trabalhar as mesmas.

O caderno de artista é um excelente mecanismo pedagógico, pois fornece conforto e segurança, além das inquietações de conceber um trabalho. A capacidade de produzir, reconhecer que é um processo. E dentro das imperfeições vai sendo exposta a sensibilidade, o inconsciente daquele estudante.

A importância do caderno de artista é que o educando precisa de um espaço/tempo para mostrar ideias, arriscar, errar, ser falho. Compor livremente e poder levar seu trabalho para onde quiser. É isto, criar um mecanismo que permite traçar uma trajetória autoral, um registro desta travessia, um diário de bordo que ele rabisca a tentar flagrar aquilo que lhe comove.

E tem o conforto de um profissional que assiste esse passeio, e lhe encoraja a tarefa de ter ânimo e cuidado. Instigar a continuar, a descobrir coisas a serem narradas e aprofundadas.

Clarissa Lopes Suzuki, em sua dissertação de mestrado “Cadernos de artista: páginas que revelam olhares da arte e da educação”, introduz a importância do caderno convencional como um antecessor do caderno de artista, como um dispositivo de exercer identidade e de narrar uma história.

Na minha memória, os meus dias de escola vêm acompanhados da sensação de estreia que antecipava o retorno às aulas. Essa ansiedade vinha acompanhada de certo consumismo, de ida às papelarias e lojas que vendiam

materiais escolares, lugares que criam o desejo por estojos, lápis, canetas coloridas e o tão sonhado caderno. O caderno, na minha história e na de muitas outras crianças, era motivo de emancipação, autonomia, responsabilidade. Emancipava-se aquele que deixava de usar pequenas brochuras para usar o desejado “caderno de dez matérias”, ou aquele que podia escolher qual caderno usar, pois a professora já não escolhia por nós. Autônomo, porque podia escolher a capa, os adesivos (aqueles que vinham na primeira página do caderno e eram temáticos) e organizá-los da maneira que achássemos melhor. Isso agregava responsabilidade, pois tínhamos que cuidar do nosso caderno e saber usá-lo com cuidado, já que agora havia muitas matérias para organizar no mesmo lugar, afinal de contas, não podíamos perder nossa “vida escolar”.

O caderno na escola revela personalidades, dependendo da escolha da capa, da forma como ele é organizado internamente, das cores estampadas em suas páginas, da sua conservação. Bem me lembro de como ficava feliz com os elogios da professora quando eu coloria as linhas, desenhava nos cantinhos, colava figuras... Recordo também das broncas que tomavam aqueles que perdiam seus cadernos, sujavam, rasgavam as folhas. Ele era um troféu que dividia os cuidadosos dos não cuidadosos. (SUZUKI, 2010, p. 25)

Além de ser um objeto (caderno), que carrega desejos e cuidados do educando em seu universo escolar, retrata escolhas (caderno de dez matérias ou único; com várias cores, modelos, marcas, modo de anotar). Há uma narrativa sobre os pensamentos daquele indivíduo, alguns desejos e o amparo fornecido pela família e a comunidade. Ou seja, parte do conceito que será estimulado na produção do caderno de artista, ele já experimentou antes, neste outro objeto.

Rocha apontara que, “Considerando que as etapas do processo de um artista baseiam-se em sua vivência e em suas relações com a poesia do cotidiano e do seu íntimo, o artista precisa acompanhar seu próprio processo, observando e refletindo sobre sua prática” (2010, p. 607). O caderno tem esta capacidade de mapear, sendo um procedimento facilitador para ele visualizar dúvidas e resposta.

O uso desta ferramenta favorece um estímulo para artistas e estudantes que se sentem perdidos na hora de compor ou analisar sua evolução. O ato de narrar, contar uma estória, coletar materiais, rasgar uma folha, escrever um pensamento. O caderno de artista dá a permissividade de quase tudo, a depender de como o criador quer realizar. Sendo que nem sempre o professor

tem a oportunidade de acompanhar diariamente o trabalho de todos os alunos. Com o caderno cria a possibilidades de uma autonomia e conforto para cada estudante.

Ao final da construção desse segundo caderno no qual trabalhei com recortes, e a junção de trabalhos antigos. Me senti mais embasado na tarefa de produção e continuei. Com tal professor “semivigarista”, tive o prazer de fazer meu segundo caderno de artista, que me estimulou a realizar um terceiro, quarto, quinto, vários por conta própria. Brincar de fazer coisas sem a condução do outro.

Essa foi a principal potência dessa ferramenta (caderno de artista) possibilitar-me produzir um trabalho sozinho na tranquilidade da minha casa, e que podia transportar para diversos lugares e mostrar para outras pessoas minha expressão artística e com o passar do tempo a funcionalidade de produzir com outras pessoas também.

No próximo capítulo continuarei a ponderar sobre as qualidades desse objeto, além de mecanismos de opressão contidos no ensino que necessitam ser revistos, e como o caderno de artista pode ser um grande aliado nessa reestruturação da educação.

b.
abrir os cadernos

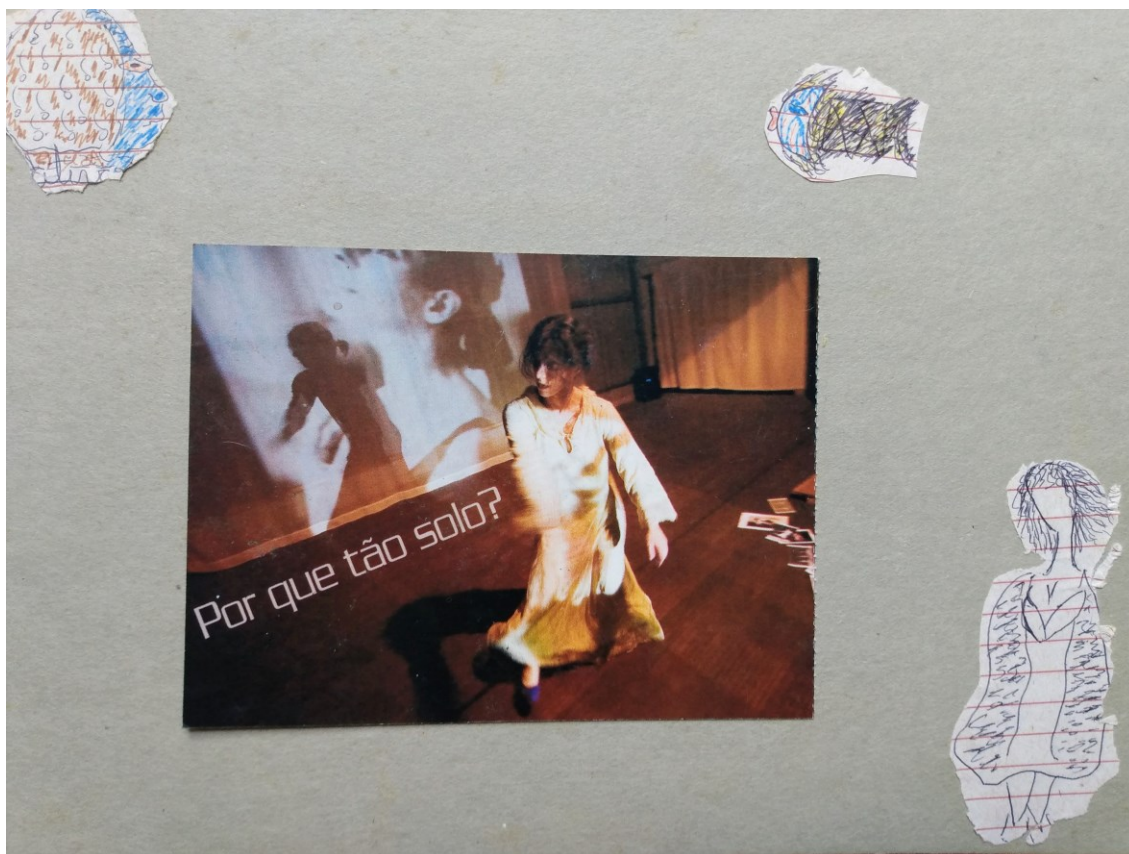


Figura 6
Primeira página do **caderno dois**

Na primeira imagem desse caderno utilizo um flyer de divulgação de um solo de dança com o nome “Por que tão solo?”. Nele a bailarina mineira Gabriela Christófaro, através de dados de sua pesquisa de mestrado sobre a história da dança em Belo horizonte, pontua a dificuldade do bailarino de trabalhar em coletivo pela escassez de dinheiro arrecadado na maioria dos projetos. Ter essa indagação, no início, é reconhecer a dificuldade do ser humano, e do artista, de trabalhar em coletivo e muitas vezes optar em produzir trabalhos autorais. Em arte, nada precisa ser aleatório, se uma pergunta é inserida numa página, ao mesmo tempo que é um recorte grudado no papel, literalmente, cumpre uma função plástica de compor e também sugeri indagações conceituais. Criar um trabalho plástico é permitir que cadeias de informação diversas ocupem o mesmo espaço. Além do que, um trabalho sempre dependerá de um observador, se estivermos a aceitar que umas das funções da arte é ser vista por outros, que tem mecanismos de leituras únicos, a potencializar possíveis significados da obra.



Figura 7
Primeira página do **caderno três**

“Pode ser que se perda a importância”. Comecei esse caderno no gramado da Escola de Belas Artes da UFMG, com o foco de pesquisar desenho de observação. Seria uma transformação, conseguiria fazer desenhos realistas. Seria só ficar observando cenários, dedicar, treinar, e que com isso tudo daria certo. Com a feitura do primeiro rabisco, a primeira página, compreendi que não seria essa a jornada. Ao analisar o desenho, pensei, ficou feio, simplório, não provocou desejo de continuar esse caminho, mas permitiu a soltura de compreender que podemos trocar de ideias e conceitos. No primeiro dia de uma caminhada, podemos visualizar que a trilha escolhida não é a mais indicada para aquele momento e simplesmente alterar a ideia. Um desenho de observação feio, ganha outro significado através de um texto singelo, “pode ser que se perda a importância”. Aquilo que poderia ser apenas simplório, ganha a possibilidade de discursar sobre algo tão básico e grandioso, a possibilidade de mudar e fazer diferente.



Figura 8
Primeira página do **caderno quatro**

Queria pesquisar a unificação de desenhos e palavras, personagens simples que ganham outra importância através do texto. Queria brincar com a sonoridade na escrita e um modo de achar belezuras no simples. Procurar invenções no cotidiano, como na frase “Aquilo era chuva em concerto”. Nesse caderno inseri uma imagem autoral do passado, uma foto que não gosto, acho um sorriso sofrido, uma cara insegura. Estou dentro de uma montanha russa, coisa que nunca fez sentido ou trouxe felicidade, para mim; a pessoa que esta do meu lado, não conheço, estou num parque grande, Beto Carrero World, com filas e um sol que desgasta e queima. Essa imagem, nesse caderno, é uma provocação, ou permissão de acolher até mesmo aquilo que não gostamos, achamos desnecessário, mas mesmo assim, faz parte de um passado. Uma crença de dialogar com os momentos impróprios, pois eles também são elementos vindouros de qualquer história. Como sempre, algo banal, inserir uma foto num caderno, está repleto de importâncias e significados, as pistas para compreender uma jornada estão em todos os elementos, até mesmo naquilo que podemos supor desnecessários.

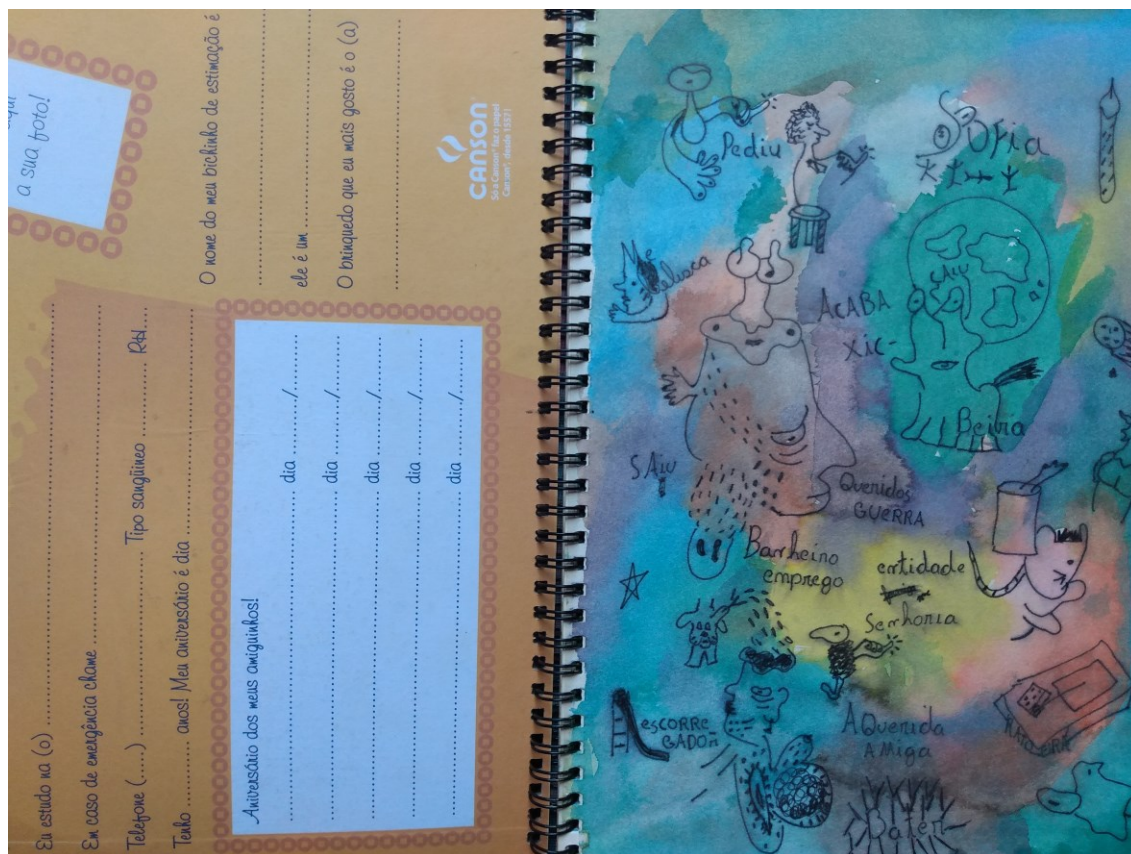
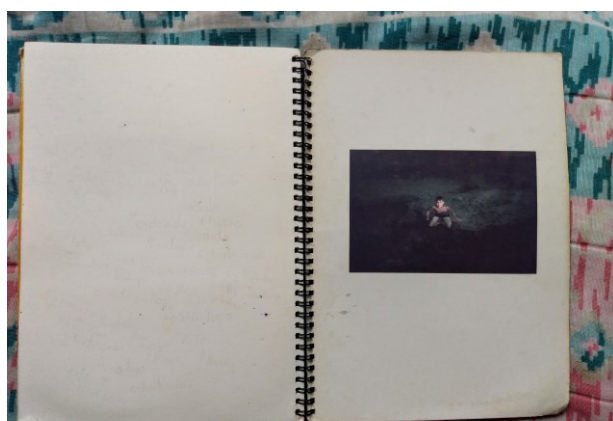


Figura 9

Primeira página do **caderno cinco**

Nesse caderno uma imagem de identificação está na última página, uma foto antiga que também não gosto, imerso na água. O que podemos analisar é que diferente do anterior, não utilizei o lado interno da capa. E trabalhei apenas de um lado de cada folha, é quase como um pensamento para limpar, simplificar alguns excessos de elementos e analisar a construção das imagens. Como



Última página do **caderno cinco**

para facilitar o desmembramento do caderno e expor os trabalhos individualmente, caso quisesse. Outro desejo nesse caderno é compreender a inserção de tons aguados no papel e como eles interferem nos desenhos.

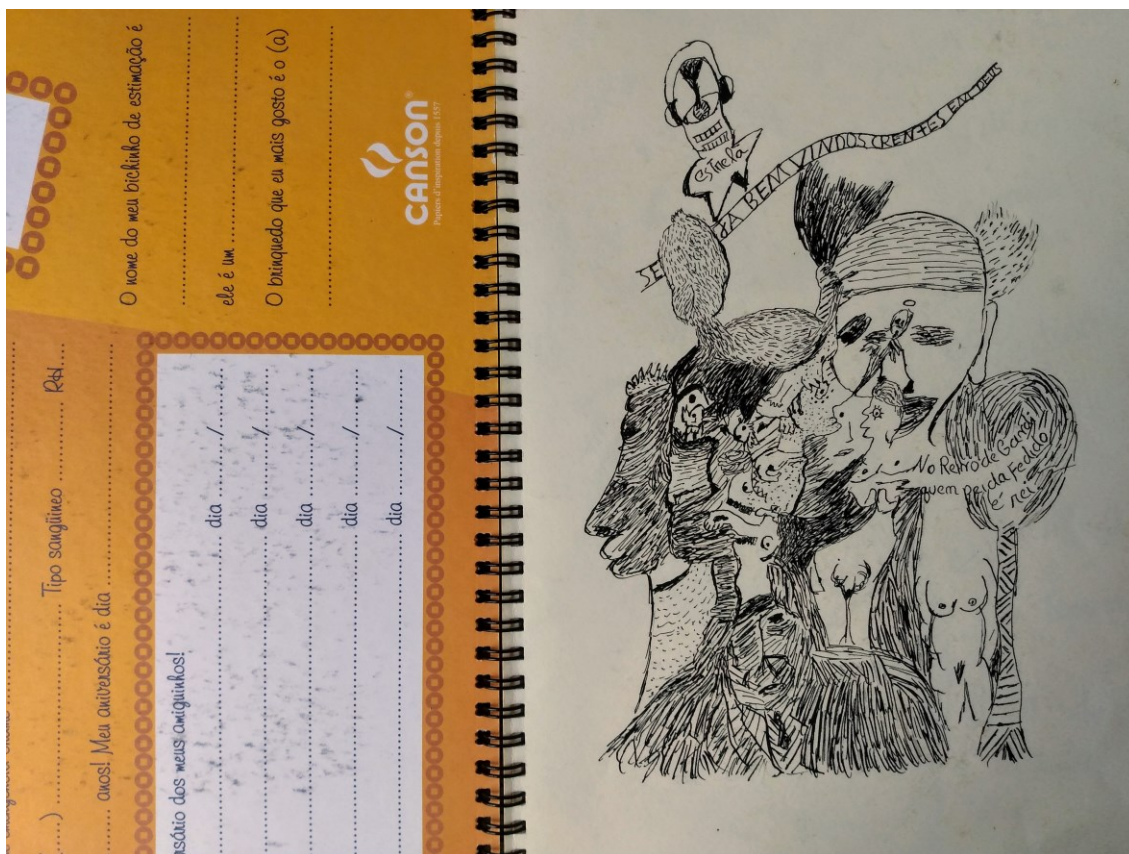


Figura 11
Primeira página do **caderno seis**

As páginas desse caderno, como do anterior, são preenchidas apenas de um lado. No inicial temos o seguinte texto “estrela. Seja bem vindos crentes em Deus. No Reino de Gandi quem peida fedido é rei”. É estabelecido dualidades, um sentimento de inclusão e provocação desde a primeira página, onde é inserido uma personagem, estrela de um olho só, que faz referência direta a uma marca de brinquedos; se dá as boas-vindas aos crentes em deus, sem incluir as outros pessoas e possibilidades. Faz referência a uma personalidade histórica, Gandhi, que auxiliou o processo de independência de seu país, só que ao invés de utilizar termos como paz e amor, é enaltecido que “quem peida fedido é rei”. Um trabalho todo truncado e repleto de muitas possibilidades de respostas, onde nunca fica muito claro se o discurso que está sendo concretizado a favor ou contra determinado tema. Além de resgatar a pesquisa do desenho, o traço, a linha. A uma generosidade de compreender que todas verdades estão fadadas a erros, pois não existe verdades absolutas, ou um único ponto de vistas. A poética nesse trabalho é de ampliar absurdos e inserir eles como territórios do cotidiano.

capítulo dois

Caderno de artista e as limitações de um ensino opressor

Pense na maravilha de ter um espaço individual para pesquisar, um momento que lhe proporcione conforto à ponto de registrar impressões e exprimir conceitos, sem ter o risco de ser julgado ou exposto por esse exercício. Imagine a tarefa de explanar ideias, devaneios, colocar um testemunho sobre o dia, o cotidiano, expressões a serem analisadas, questionamentos internos, ou ainda mais, ter a ousadia de adentrar numa experiência artística.

Mastigue essa frase mágica “o tempo que lhe convier”. Em *Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector, após uma mãe descobrir o ato nefasto de sua filha de mentir para impossibilitar o empréstimo de um livro de Monteiro Lobato para uma colega de classe. A matriarca direciona voz para Clarice e lhe dá a dádiva de um tempo “escolhido”, ao qual ela fica imensamente agraciada.

E você fica com o livro por quanto tempo quiser. “Entendem? Valia mais do que me dar o livro: pelo tempo que eu quisesse” é tudo o que uma pessoa, grande ou pequena, pode ter a ousadia de querer.” (LISPECTOR, 1981, p. 10)

O caderno de artista sugere a permissividade de um tempo dilatado, permite executar registros durante um percurso, em sala de aula, ou de madrugada; quando surgir uma inspiração ou vontade. E mesmo tendo o transtorno gerado por dúvidas e medos associados a ação de criar. Essas folhas dão uma autonomia, possibilitam o indivíduo ter conflitos e achar soluções para os mesmos.

Esse objeto permite um bem quisto pedagógico, que é ampliar as capacidades de reflexão e escolha. Algo que faz o ser humano descobrir questionamentos, estéticas pessoais e mecanismos de linguagem. Um instrumento que pode ser fabricado ao juntar folhas de papel ou qualquer suporte que permita a inserção de outros materiais, registros ou, caso queira, também comprado numa papelaria.

Laís Guaraldo, no artigo “O Território Do Caderno”, aborda essa temática de liberdade proporcionada por esse objeto:

Pela sua natureza, cadernos são objetos particulares, sem compromisso com a exposição pública, o que lhes confere maior potencial para serem espaços de liberdade e território de testamento de hipóteses. Sua relação imediata é com o projeto pessoal daquele que realiza uma investigação, seu primeiro (e muitas vezes o único desejável) receptor. São documentos privilegiados para o resgate de momento importante do trabalho: o diálogo com o próprio projeto, a passagem do pensamento ao papel e do papel ao pensamento_ daí sua relevância como documento de processo do trabalho criativo. Suportes ágeis que guardam reflexões rápidas, detalhes de acontecimentos vividos e informações de todo tipo de natureza, cadernos podem estar relacionados a um projeto específico, ou terem um caráter de diário ou agenda, de registro cotidiano. (GUARALDO, 2006, p. 80)

Em posse deste material, o sujeito tem a liberdade de acolher erros. Ao ser nomeado como caderno, aceita insignificâncias. Não é uma obra de artista, objeto de artista, livro de artista, é um caderno e tem a permissividade de ser simples. Estamos a falar de um objeto que pode ser manufaturado pelo próprio indivíduo ou comprado e que, a depender de seu tamanho, pode ser transportado facilmente dentro de uma mochila. Ou seja, o indivíduo (caso queira) tem a capacidade de registrar em qualquer momento, como também mostrar para outras pessoas.

Se torna uma ferramenta de registro de afetos e impressões. Tem a importância de ampliar mapas, ao criar uma cartografia diferenciada. Amparada em questões poéticas afetivas, ou em outras palavras “que deu vontade de registrar”, que potencializam um olhar detalhado para questões singulares que perpassam a peculiaridade de cada ser vivo. Suely Rolnik fala sobre a importância desse tipo de relato, explica que uma narração ou história não precisa ter um sentido pré-determinado, do início ao fim. Ao decorrer do trajeto, por acontecimentos distintos, pode ser alterada. As emoções envolvidas nos climas desse percurso e até mesmo o ponto de finalização.

Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido. Para ele é bem vindo. Todas as entradas são boas desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso, o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. (ROLNIK, 2006, p. 65)

Uma viagem em busca da Índia pode acarretar no desembarque de um novo continente a ser explorado e colonizado, ou simplesmente visto pelo outro. Qualquer registro de navegação, qualquer nota inserida no caderno tem a significância de depoimento, de algo que tocou aquele indivíduo a ponto dele querer testemunhar sobre, e isso já é de uma importância a ser preservada.

Porém, para melhor compreender esse discurso sobre liberdade ou potencial expressivo-criativo gerado pelo caderno de artista é necessário pontuar um pouco da história e procedimentos inventados para controlar corpos e ideias. Só quando houver uma compreensão desses atos que culturalmente estão intrínsecos em nossas escolas e sociedade, é que de fato o potencial do caderno de artista será experienciado. Afinal num ambiente opressor, falas como “se solte” ou “expresse suas próprias ideias” são tolhidas por uma arquitetura que sugere que esse tipo de procedimento é errôneo.

Qualquer instituição demarca nosso corpo, impõe ou sugere condutas a serem realizadas. Na terceira parte do livro *Vigiar e Punir*, Foucault, após ter analisado o sistema penitenciário, o suplício, a punição, o reformatório, etc. irá falar sobre a disciplina: o aparelhamento de técnicas para o adestramento corporal.

Eis como ainda no início do século XVII se descrevia a figura ideal do soldado. O soldado é antes de tudo alguém que se reconhece de longe; que leva os sinais naturais de seu vigor e coragem, as marcas também de seu orgulho: seu corpo é o brasão de sua força e de sua valentia; e se é verdade que deve aprender aos poucos o ofício das armas — essencialmente lutando — as manobras como a marcha, as atitudes como o porte da cabeça se originam, em boa parte, de uma retórica corporal da honra:

Os sinais para reconhecer os mais idôneos para esse ofício são a atitude viva e alerta, a cabeça direita, o estômago levantado, os ombros largos, os braços longos, os dedos fortes, o ventre pequeno, as coxas grossas, as pernas finas e os pés secos, pois o homem desse tipo não poderia deixar de ser ágil e forte: [tornado lanceiro, o soldado] deverá ao marchar tomar a cadência do passos para ter o máximo de graça e gravidade que for possível, pois a Lança é uma arma honrada e merece ser levada com um porte grave e audaz. (FOUCAULT, 2014, p. 133)

O soldado ostenta em si signos de ordem, é um corpo moldado através de disciplina e repetição, imposto a seguir um padrão de comportamento. Qualquer atitude ou gesto que ofende a imagem da organização que

representa, acarreta uma punição. O corpo nesses parâmetros ganha um grau de representatividade superior ao próprio indivíduo, ele deve se adequar ao sistema que o contratou e reprimir características pessoais que sejam disformes à instituição. Se for um soldado risonho e sensível, terá que esconder tais expressividades, por não se ajustarem à imagem imposta de um combatente sério. O homem se torna um sujeito a ser adestrado através de métodos e técnicas, uma ciência que é desenvolvida para modificar características do singular em parâmetros quase industriais.

Segunda metade do século XVIII: o soldado tornou-se algo que se fabrica; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se a máquina de que se precisa; corrigiram-se aos poucos as posturas; lentamente uma coação calculada percorre cada parte do corpo, se assenhoreia dele, dobra o conjunto, torna-o perpetuamente disponível, e se prolonga, em silêncio, no automatismo dos hábitos; em resumo, foi “expulso o camponês” e lhe foi dada a “fisionomia de soldado”(…). (FOUCAULT, 2014, p. 133).

Um corpo repleto de signos e controles a desempenhar funções determinadas. Esse pensamento não acomoda apenas ao soldado, que esta intrincado no nosso sistema civilizatório e é utilizado desde a Grécia ou anterior a ela. Nele o sujeito é direcionado a repetir e adequar. Existe uma procura por eficiência e utilidade em cada ação. O indivíduo é moldado num raciocínio de controle e funcionalidade. E quem não se adequa aos padrões por esta linha de pensamento, merece ser punido para que se possa corrigir os desvios e reestabelecer a ordem.

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo — ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam. O grande livro do Homem-máquina foi escrito simultaneamente em dois registros: no anátomo-metafísico, cujas primeiras páginas haviam sido escritas por Descartes e que os médicos, os filósofos continuaram; o outro, técnico-político, constituído por um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares e por processos empíricos e refletidos para controlar ou corrigir as operações do corpo. Dois registros bem distintos, pois tratava-se ora de submissão e utilização, ora de funcionamento e de explicação: corpo útil, corpo inteligível. E, entretanto, de um ao outro, pontos de cruzamento. “O Homem-máquina” de La Mettrie é ao mesmo tempo uma redução materialista da alma e uma teoria geral do adestramento, no centro dos quais reina a noção de “docilidade” que une ao corpo analisável o

corpo manipulável. É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. Os famosos autômatos, por seu lado, não eram apenas uma maneira de ilustrar o organismo; eram também bonecos políticos, modelos reduzidos de poder: obsessão de Frederico II, rei minucioso das pequenas máquinas, dos regimentos bem treinados e dos longos exercícios. (FOUCAULT, 2014, p.134)

Um sistema de conduta (controle) inserido em todas as classes sociais e instituições. Desde o exército, a escola, aos hospitais. A construir um “corpo dócil” capaz de realizar tarefas com grande desempenho. As “disciplinas” a partir do séc. XVII tornam-se fórmulas eficientes de dominação. Foucault explica que este modelo de dominação é diferente da escravidão, domesticidade, vassalagem ou ascetismos, ao otimizar as qualidades de produção e dependência. Não é um mecanismo que apenas oprime, ele indica o melhor modo de executar um trabalho para otimizar lucro. O ser humano é convencido a copiar estilos de roupa, moradia, comportamento; ele é doutrinado a buscar a felicidade através dessas resoluções. Como um estudante que será recompensado com boas notas ao decorar um conteúdo e responder de maneira assertiva na avaliação.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. (FOUCAULT, 2014, p.135)

Um corpo nessa concepção política pode ser construído e desconstruído pelos ideais do Estado ou Instituição e é estimulado a ampliar o desempenho em cada tarefa; como um atleta que sempre necessita quebrar um novo recorde, mesmo em detrimento de sua saúde física e qualidade de vida; ou um estudante de pré-vestibular (curso de Medicina) que pode deixar de dormir, e fazer uso de remédios para tentar conseguir a aprovação. O sujeito perde as funcionalidades de reações orgânicas: ele está com o corpo cansado, mas não irá dormir. Começa a ser focalizado enquanto um funcionário ou estudante que deve obedecer às regras e padrões de comportamento, mesmo em detrimento ao seu bem-estar físico. Uma astúcia de técnicas que parecem inocentes e sutis, mas que direcionam formas de agir e socializar.

Técnicas sempre minuciosas, muitas vezes íntimas, mas que têm sua importância: porque definem um certo modo de investimento político e detalhado do corpo, uma nova “microfísica” do poder; e porque não cessaram, desde o século XVII, de ganhar campos cada vez mais vastos, como se tendessem a cobrir o corpo social inteiro. Pequenas astúcias dotadas de um grande poder de difusão, arranjos sutis, de aparência inocente, mas profundamente suspeitos, dispositivos que obedecem a economias inconfessáveis, ou que procuram coerções sem grandeza, são eles entretanto que levaram à mutação do regime punitivo, no limiar da época contemporânea. (FOUCAULT, 2014, p.136)

A arquitetura é um outro modo de garantir segregação e inferiorização de indivíduos. Pelo próprio ambiente, grupos de pessoas sentem oprimidas e obrigadas a seguir regras; com a convicção que serão punidas, banidas ou restringidas se desafiarem as ordens impostas. Como numa igreja medieval, erguida numa construção monumental para introjetar a ideia que o ser humano é pequeno em relação a Deus; o tablado da sala de aula permite uma maior visibilidade ao educando e, ao mesmo tempo, cria a percepção de superioridade do educador. A forma como as carteiras são ordenadas em filas, já é um direcionamento para um pensamento de comando e submissão. A vida é restringida constantemente, por um sistema que cria mecanismos de segregar, fiscalizar e punir.

As disciplinas, organizando as “celas”, os “lugares” e as “fileiras” criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos. São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos. São espaços mistos: reais pois que regem a disposição de edifícios, de salas, de móveis, mas ideais, pois projetam-se sobre essa organização características, estimativas, hierarquias. A primeira das grandes operações da disciplina é então a constituição de “quadros vivos” que transformam as multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizadas. (FOUCAULT, 2014, p. 144)

O tempo se torna outro mecanismo de comando. São estabelecidos horários fixos para chegar na escola, a primeira aula, intervalo, recreio, encerramento; ou numa indústria, tempo necessário para a produção de um objeto. O indivíduo é fiscalizado em parâmetros de medidas dados como primordiais para manter uma eficiência: um padrão de qualidade. As

singularidades orgânicas de cada ser vivo são deixadas de lado por uma ordem que estabelece aquilo que condiz melhor com aquele sistema. São estabelecidos prazos fixos para executar uma tarefa, cronogramas para finalizar um produto, e a durabilidade de uma ação, como no caso da aula a ser executada por um professor que tem horário para começar e terminar, além de um tempo estabelecido para o educando absorver o conteúdo. As horas deixam de ser fluidas, tornam-se outro estado robotizado, e a ideia da ausência de um cronograma para compreender alguma coisa é banida.

A necessidade do ócio para a elucubração de um pensamento ou a produção de um material plástico é ridicularizado por um mecanismo que induz a acreditar que tudo tem um prazo. Sendo um capricho requerer maior tempo; ou necessitar de incertezas para executar uma ação.

O que é definido pela ordenação de 1766 não é um horário — um quadro geral para uma atividade; é mais que um ritmo coletivo e obrigatório, imposto do exterior; é um “programa”; ele realiza a elaboração do próprio ato; controla do interior seu desenrolar e suas fases. Passamos de uma forma de injunção que media ou escandia os gestos a uma trama que os obriga e sustenta ao longo de todo o seu encadeamento. Define-se uma espécie de esquema anátomo-cronológico do comportamento. O ato é decomposto em seus elementos; é definida a posição do corpo, dos membros, das articulações; para cada movimento é determinada uma direção, uma amplitude, uma duração; é prescrita sua ordem de sucessão. O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder. (FOUCAULT, 2014, p. 149)

Outra imposição é com o próprio gesto, ele é moldado e sistematizado a uma repetição constante. Christine Greiner (2005) explica que repetir uma mesma ação conduz a “representações dispositivas” que direcionam caminhos de resposta neuronais. Ou seja, se uma pessoa for programada para executar um só movimento de maneira repetitiva numa jornada de trabalho exaustiva; as suas redes neurais irão estabelecer apenas um padrão de pergunta e resposta, a permanecer alienado para outras tantas possibilidades.

As imagens internas do corpo são as imagens diretamente baseadas nas representações neuronais que ocorrem nos córtices sensoriais iniciais e aí são topograficamente organizadas. Elas se formam sob o controle de receptores sensoriais orientados para fora, como a retina, e sob o controle de disposições contidas no interior do cérebro. Damásio considera “representação dispositiva”, uma potencialidade de disparo dormente que ganha vida quando os neurônios se

acionam em determinado padrão, a um determinado ritmo e num determinado intervalo de tempo, em direção a um alvo particular (que seria outro conjunto de neurônios). As representações dispositivas são, portanto, o nosso “depósito do saber”. Incluem o conhecimento inato e o adquirido pela experiência. O conhecimento inato encontra-se normalmente no hipotálamo, no tronco cerebral e no sistema límbico. Podemos concebê-lo como comandos de regulação biológica necessários para a sobrevivência (controle de metabolismo, impulsos e instintos). Em geral esses processos não se transformam em imagem. (GREINER, 2005, p. 71-72)

É de extrema importância lembrar que o cérebro é este órgão com a qualidade de absorver informações e processar ideias. Se estamos a sugerir a capacidade de transformação do humano, temos que reconhecer o fato deste sistema de processamento neurológico ter a capacidade de organizar padrões e alterar os mesmos. A “representação dispositiva” é o caminho estabelecidos pelos neurônios a um determinado estímulo. O cérebro começa a ter um padrão de resposta quando solicitado: um retorno ao cumprimento - “bom dia” com outro – “bom dia”. Sobre o conhecimento adquirido é importante ressaltar:

Já o conhecimento adquirido baseia-se nas representações que contêm registros imagéticos e que são utilizadas para o movimento, o raciocínio, a criatividade e o planejamento. O aparecimento de uma imagem por evocação resulta da reconstrução de um padrão transitório que se chama, metaforicamente, de um “mapa” nos córtices sensoriais iniciais. O mesmo tipo de ativação cartografada acontece nos córtices motores e desencadeia a base para o movimento. As representações dispositivas com base nas quais o movimento ocorre estão localizadas nos córtices pré-motores, gânglios basais e córtices límbicos. Existem dados que indicam tanto a movimentação do corpo como as imagens internas do movimento do corpo. (GREINER, 2005, p. 72)

Os estímulos que recebemos tornam-se mapas neurais que estabelecem mecanismos de resposta. Compreender que as informações ao serem introjetadas direcionam ações, é elucidar que muito das informações que assimilamos modificam nossa corporeidade. Ou seja, devemos reconhecer as vivências como possíveis representações neuronais, e por isto temos que destacar que realmente o ensino pode transformar uma vida, literalmente.

Portanto, antes de falar em construção de movimento que se vê, é importante entender um pouco mais sobre a construção de imagens. Segundo Damásio, as imagens são construídas quando se mobiliza objetos (pessoas, coisas, lugares etc), de fora do cérebro para dentro e também quando reconstruímos

objetos a partir da memória e da imaginação, ou seja, de dentro para fora. Palavras são organizadas no cérebro primeiramente como imagens verbais e, em seguida, como imagens não verbais, ou seja, conceitos. Qualquer símbolo que se possa conceber é uma imagem e há pouco resíduo mental que não se componha de imagens. Os sentimentos também constituem imagens, são imagens somatossensórias que sinalizam aspectos dos estados do corpo. É bem notar que muitas imagens nem chegam a ser conscientes. Tudo isto é importante para entender como o que está fora adentra o corpo e como se dá a representação. (...) (GREINER, 2005, p. 72-73)

As informações providas das instituições de ensino, família, amigos, televisão, etc. são absorvidas pelo ser humano e criam tendências de comportamentos e ideias. Se quisermos ampliar as possibilidades cognitivas e permitir o acréscimo de questionamentos; para amparar escolhas mais refinadas (senso crítico). É necessário fornecer ao cidadão conteúdos que lhe permitam articular as diferentes áreas do saber (conhecimentos transdisciplinares).

Um estudante ao ouvir indefinidas vezes que o sol deve ser pintado de amarelo, ou que não pode ultrapassar as linhas, que um desenho sem profundidade é simples e feio; vai introjetando esses conceitos e estabelecendo padrões de comportamento. Com o risco de perder a ousadia de ultrapassar linhas ou compreender que o sol pode ser expressado em qualquer cor. E se de fato analisarmos este astro, observaremos que a depender do dia, horário e da poluição, podemos encontrar ele em tonalidades distintas. Além do que é moldado uma técnica para pegar o lápis, traçar um círculo, usar ou não usar borracha; a favorecer perfis de eficiência propagados pela escola.

Vimos como os processos da repartição disciplinar tinham seu lugar entre as técnicas contemporâneas de classificação e de enquadramento, e como eles aí introduziam o problema específico dos indivíduos e da multiplicidade. Do mesmo modo, os controles disciplinares da atividade encontram lugar em todas as pesquisas, teóricas ou práticas, sobre a máquina natural dos corpos; mas elas começaram a descobrir nisto processos específicos; o comportamento e suas exigências orgânicas vão pouco a pouco substituir a simples física do movimento. O corpo, do qual se requer que seja dócil até em suas mínimas operações, opõe e mostra as condições de funcionamento próprias a um organismo. O poder disciplinar tem por correlato uma individualidade não só analítica e “celular”, mas também natural e “orgânica”. (FOUCAULT, 2014, p. 159)

Contudo, para ampliar a compreensão de como esses mecanismos interferem no desenvolvimento de nossa psique, temos que regatar a ideia de que o corpo é construído da interação do externo com o interno. Do código genético que fornece as conduções básicas para o desenvolvimento biológico, a personalidade do indivíduo e as interações sociais. O ser humano é constituído dessas três unidades básicas que moldam a sua personalidade.

No Ocidente, à primeira vista, parece ter sido o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e toda a genealogia do pensamento fenomenológico, a partir de Edmund Husserl (1859-1938) que disseminou amplamente a proposta do corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Isso significou um reconhecimento importante do fluxo de informações entre o interior e o exterior, entre informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se tratavam de aspectos opostos. Merleau-Ponty, que também foi bastante lido por alguns filósofos japoneses, já havia percebido que para compreender este fluxo era necessário um estudo detalhado da corporeidade do conhecimento, da cognição e da experiência vivida. Assim, a noção de corporeidade possuiria um sentido duplo, designado ao mesmo tempo estrutura vivida e contexto ou lugar de mecanismo cognitivo. (GREINER, 2005, p. 23)

A “estrutura vivida” e “mecanismos cognitivos” norteiam reações do sujeito. Um estudante que não foi estimulado a desenvolver pensamento crítico, pode entrar no mercado de trabalho com o impulso de aceitar qualquer ordem do seu chefe, pois não se sente empoderado para discordar do mesmo. Dar relevância ao corpo e aos espaços físicos é de uma gentileza de compreender que ambos conduzem ações. “Ou seja, as espécies vivas, da bactéria ao homem, não são corpos-máquinas, mas sujeitos aptos a construir um mundo singular a partir das complexas relações que estabelecem com o ambiente onde vivem” (GREINER, 2005, p. 38). O corpo humano possui uma plasticidade de transformação constante, pode alterar e ser alterado pelo seu habitat. Através das redes de “complexas relações” o indivíduo tem a possibilidade de manter ou alterar padrões.

Gerald Edelman, neurocientista que recebeu o Nobel de medicina em 1972, elabora uma teoria sobre a memória “Teoria da Seleção de Grupo Neuronal” a pontuar que nossas recordações são maleáveis, com a capacidades de alterar sinapses. Nossas memórias são mutáveis, tendo a potência de alterar percepções.

Falar em co-evolução significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo. As informações internalizadas no corpo não chegam imunes. É imediatamente transformada e, como explicou Edelman, mesmo quando o tema é memória (que sinaliza fluxo de informações com alta taxa de estabilidade), há processos incessantes de recategorização. Não há estoque, apenas percursos transcorridos e conexões já experimentadas. Edelman tem desenvolvido ainda a ideia de “reentrada” que seria um processo através do qual sinais paralelos vão de um lado para o outro no cérebro, passando entre mapas. Estes mapas são feixes de neurônios com alguns pontos relacionados a células receptoras (na pele, na retina e assim por diante). Por isso, a “reentrada” não é operação de feedback (uma simples relação de emissão-recepção). Existem muitas trilhas paralelas, trabalhando simultaneamente. O corpo humano é, portanto, reconhecido como um sistema complexo e é justamente esta alta taxa de complexidade, e nada além disso, que o distingue das outras espécies. (GREINER, 2005, p. 43)

Assim retornamos a um ponto de esperança. Mesmo se o ser humano for direcionado a um padrão de comportamento, o cérebro e as memórias mantem a capacidade de transformar. Não existe a imagem que um pensamento está preso, ele (pensamento) constantemente pode ser relido. A educação pode ser transformada, e muito além disto, continuar a instruir pessoas que foram moldadas pela mesma, ou que ainda serão inseridas no sistema educacional. Muito mais do que fórmulas pré-determinadas, temos que manter a capacidade de diálogo, de modo metafórico, possibilitar uma ponte entre educando e educador. O “origami” que ganha a possibilidade de ser desmanchado e ganhar outras formas, e mesmo que fiquem marcas evidentes no papel que ele já foi “usado”, ele tem a possibilitar de representar um novo signo.

Sendo que muito mais do que utilizar uma ferramenta, é criar conexão com o outro, e deixar pontos de frestas onde nem todas as informações precisam ser preenchidas.

Mas para entender melhor as relações entre corpo e ambiente e as respectivas, é preciso ir ainda mais longe nesta retrospectiva, chegando a Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900). Na sua obra, apresenta-se um entendimento radical do corpo, sintonizado com o francês Antonin Artaud (1896-1948) ao propor o “avesso da representação”. Esta conexão preciosa que envolve outros artistas e pensadores mas tem na dupla Nietzsche-Artaud um ponto de partida importante. Marcou a

passagem do século XIX para XX, sendo explicitada por diferentes autores como Susan Sontag e Jacques Derrida que, de certa forma reinventam Nietzsche ao propor diferentes nexos de sentido para sua obra, como explica Peter Pal Pébart (2004). Derrida identificou pontos em comum para propor o que seria um novo corpo: anarquista, não orgânico, acefálico e vital. Começava uma mudança radical cujo o foco cognitivo estaria sempre na fissura, nas fendas, nos entremeios e não nas partes organizadas de um todo monolítico.(...) (GREINER, 2005, p. 24)

Esta grandiosidade de reconhecer a necessidade de vazios, é de uma generosidade de interromper esta imagem do “aluno”, sujeito sem luz que deve ser preenchido pelo professor. Nas relações, trazemos um cabedal de informações desses grandes fluxos do que vivemos-sentimos, esse corpo multifacetado que transita entre necessidades biológicas e socioculturais, sendo formado por ambos.

Greiner tem a delicadeza de pontuar uma trajetória desse pensamento filosófico/histórico de “frestas”, para lembrar que conceitos também tem trajetória. Que as ideias vão sendo recriadas por novos pensadores. Traça uma linha desde Nietzsche que fala sobre a superação do homem, como ele deve questionar seus limites; passa por Artaud que cria a imagem do “corpo sem órgão” - um sistema onde as ordens ou funções estabelecidas devem ser deslembadas para encontrarmos outras respostas; Deleuze e Guattari, em “*Mil Platôs*” (1996), pontuam com o termo “desterritorialização” que é a necessidade de esquecer os elementos e limites de uma mapa, para conseguir outros; indo até Derrida “um novo corpo: anarquista, não orgânico, acefálico e vital”. Vários teóricos a confluir ideias próximas, cada um à sua maneira e em seu período histórico.

“Uma festa nunca se faz sozinho” escrever sobre as pessoas que construíram conceitos, é de um cuidado de lembrar, o outro, que ofertou possibilidades para o nosso presente.

E se analisarmos os padrões de controles pontuados no decorrer dessa escrita: a arquitetura, tempo, gestos, e conceitos da intuição como moldadores de pensamento. O caderno de artista é uma atividade que estimula um tempo livre de produção, a feitura através de diversas possibilidades de gestos, tendo um corpo/cadernos que pode ser alterado e concebido pelo próprio educando.

Estimula o estudante a uma estrutura anárquica de fluidez ou no mínimo

traz à consciência: o reconhecimento da dificuldade de exercer padrões diferentes dos estabelecidos.

Vale ressaltar, que a desconstrução de padrões são intervenções necessárias, para romper o ensino bancário no contexto global e humanístico, priorizando os processos formativos garantidos pela educação pública, gratuita, inserindo o homem no mundo com pluralismo de conceitos e valorização de experiências.

Portanto, a educação libertadora dissemina ideias voltadas para a maturação da capacidade do indivíduo por meio da diversidade e emancipação. Por conseguinte, o novo “olhar” da sociedade entrecruza etnias, crenças e cultura, na direção da escola como espaço de debate e menos segregadora e mais integrada. (POLO, 2019, p. 7-8)

A inteligência nessa oportunidade de criar frestas e possibilidades junto a alguém, sem segregar e definir formas antes do diálogo. Permitir que o ensino seja realizado de modo generoso e produtivo. Sendo que não é uma tarefa fácil, pois existem vários preconceitos e padrões de opressão que realizamos e que necessitam ser revisitados a cada momento. Essa ideia de uma educação libertadora não é voltada apenas na construção do caderno de artista, deve abarcar todos os conteúdos. E mesmo o caderno de artista, como é uma técnica, se for instruído de modo mecânico, não estará preconizando todos os espaços vazios e diálogos necessários à arte e ao ensino.

Ou seja, se o educador compreender todos esses mecanismos de opressão e utilizar além de seu repertório de escuta, o caderno de artista como um facilitador para o educando expressar ideias e imagens. A capacidade acolhimento da psique e peculiaridade de cada indivíduo é ampliada. Desse ensino que não aceita um sistema bancário de apenas engavetar conteúdos e, sim, otimiza a oportunidade de diálogo e absorção de conceitos.

Como vimos com Foucault, os mecanismos de controle no ensino estão associados à arquitetura, repetição de gestos, demarcação de tempo, restrição do ócio. O caderno de artista é, portanto, uma ferramenta que permite corromper todos esses sistemas. Ao não existir um modelo pronto para sua feitura ou expressão, inibe a repetição de gesto; por poder ser transportado por vários lugares, dilui o mecanismo de controle arquitetônico, o estudante pode optar em desenhar numa praça ou debaixo da cama, não há lugar determinado, e, sim, o momento de sua vontade-conforto. Como o tempo de

produção não é definido, dilui a cobrança fordista por um desempenho controlado pelo cronômetro, e acolhe espaços de ócio para propiciar elaboração de outros conceitos e por ter diversos educandos numa sala de aula, o educador perde o controle metódico em cada caderno e é estimulado a acreditar no potencial de cada colaborador de sua sala de aula.

O caderno propicia a ampliação das janelas do ensino, questionando a relação polarizada entre “professor e aluno”. É um procedimento aberto, que aceita frestas, que apesar do professor ser responsável por sua turma e ter um cabedal de experiências para conseguir dialogar com conflitos; ele não tem controle de tudo, e deve aceitar que o conhecimento é aberto e construído por outras vias, encontros e experiências antes e depois da instituição escolar. E que cada caderno tem sua importância e singeleza, merece ser visto e respeitado, pois foi feito por alguém, e mesmo se em alguma página tiver um sol colorido de preto, não é um erro, e sim mais um procedimento de expressão e diálogo com o mundo.

C.
passando folhas dos cadernos

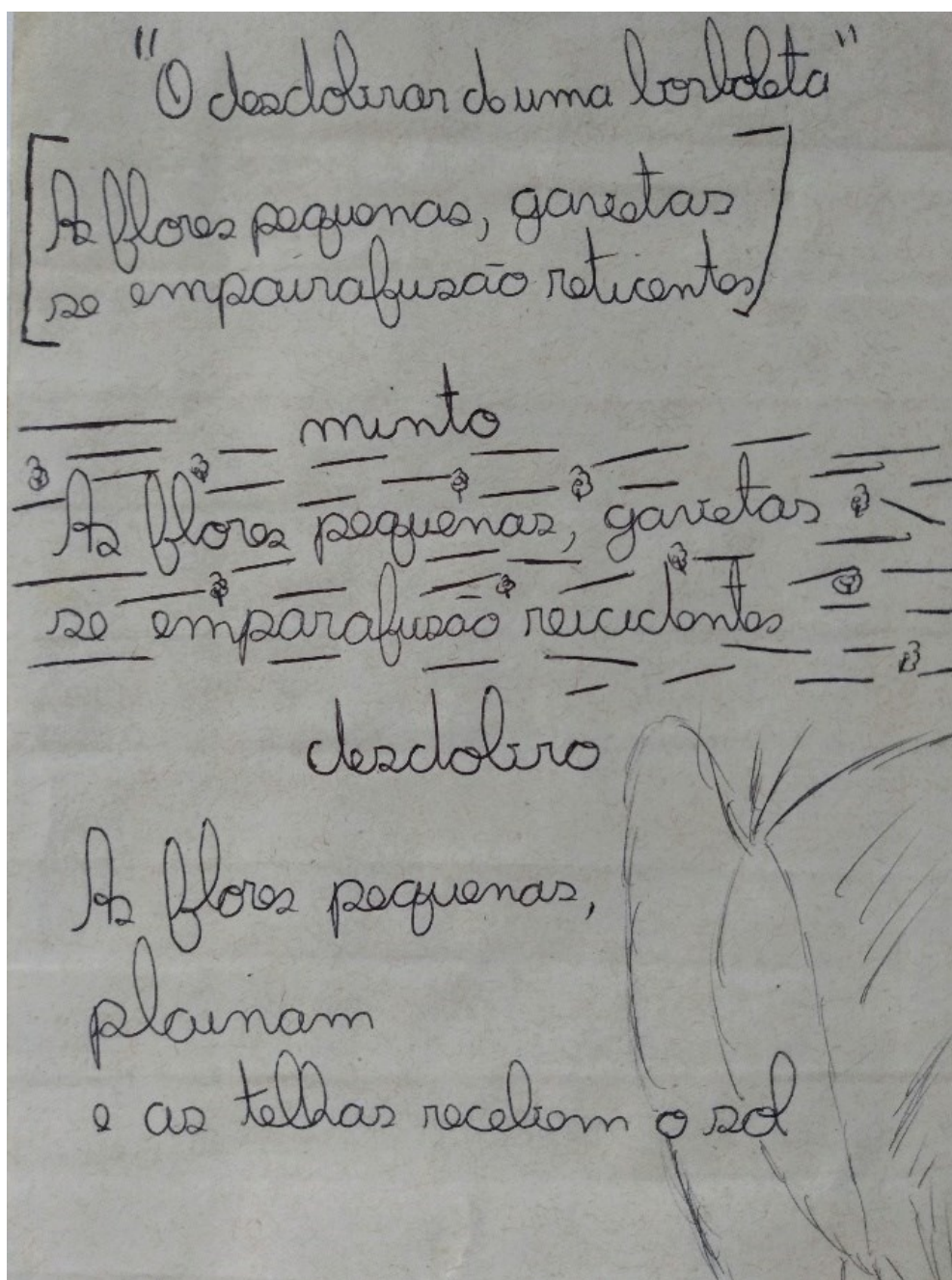


Figura 12
Folha do **caderno um**

Como o primeiro caderno foi desmembrado, onde algumas páginas foram coladas no segundo caderno, só possui essas imagens que foram agregadas ao outro trabalho. O primeiro caderno é uma ideia ou uma existência extinta com fragmentos aprisionados em outro objeto. A imagem exposta expõe o desdobrar uma imagem através do texto. Expõe a importância do que é simples, e como as palavras alteram o desenho, e vice-versa.

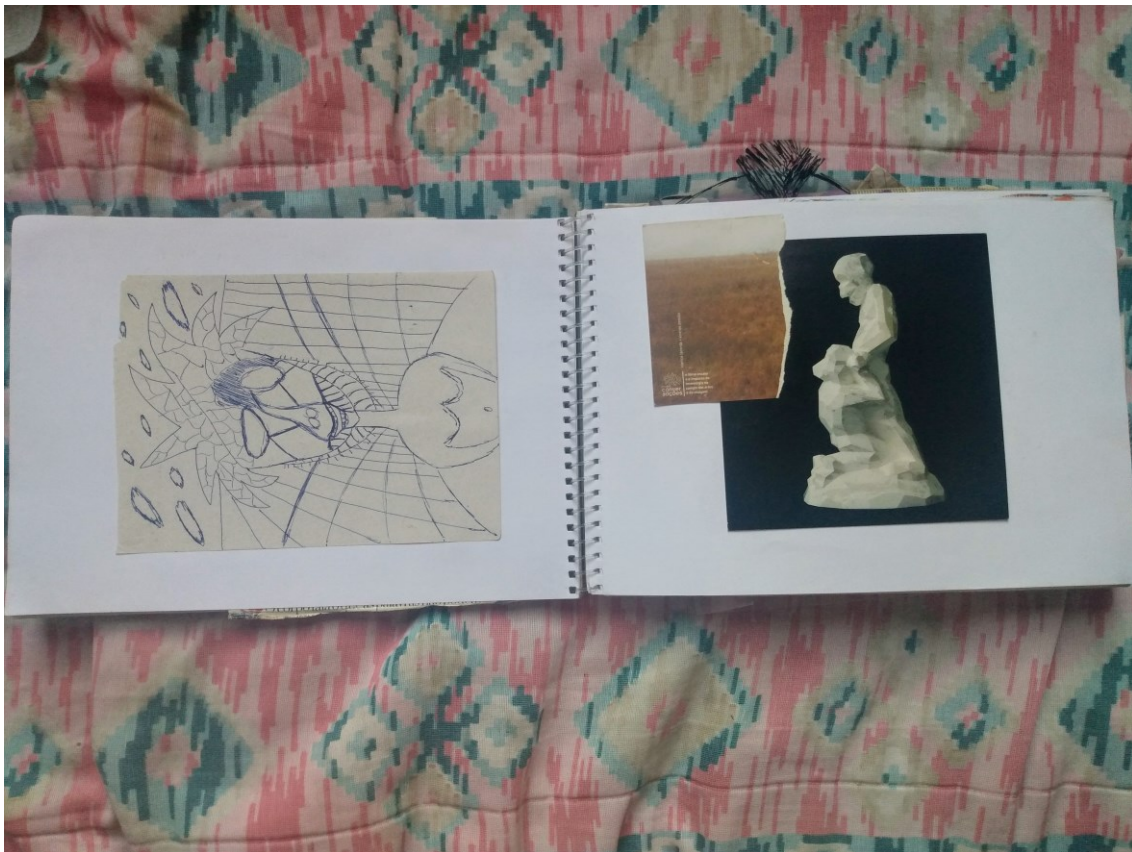


Figura 13
Folhas do **caderno dois**

Nesse caderno começo a compreender o brinquedo de compor através de duas folhas, afinal um caderno pode ter essa configuração, duas páginas que se mostram e contaminam. No caso dessas em destaque, existe a possibilidade de leitura de uma pessoa a realizar sexo oral em outra; no outra pagina no sentido horizontal, existe um personagem sorrindo, desenhado, onde só a parte de cima do tronco é vista. Duas imagens totalmente diferentes, que ao serem colocadas em proximidade, sugerem uma história em comum. Nosso cérebro possui essa vontade de criar um contexto narrativo para elementos que estão próximos. Na tarefa de compor e criar sentidos, as vezes a simples inserção de dois elementos, um do lado do outro, já potencializa ampliação de significados.

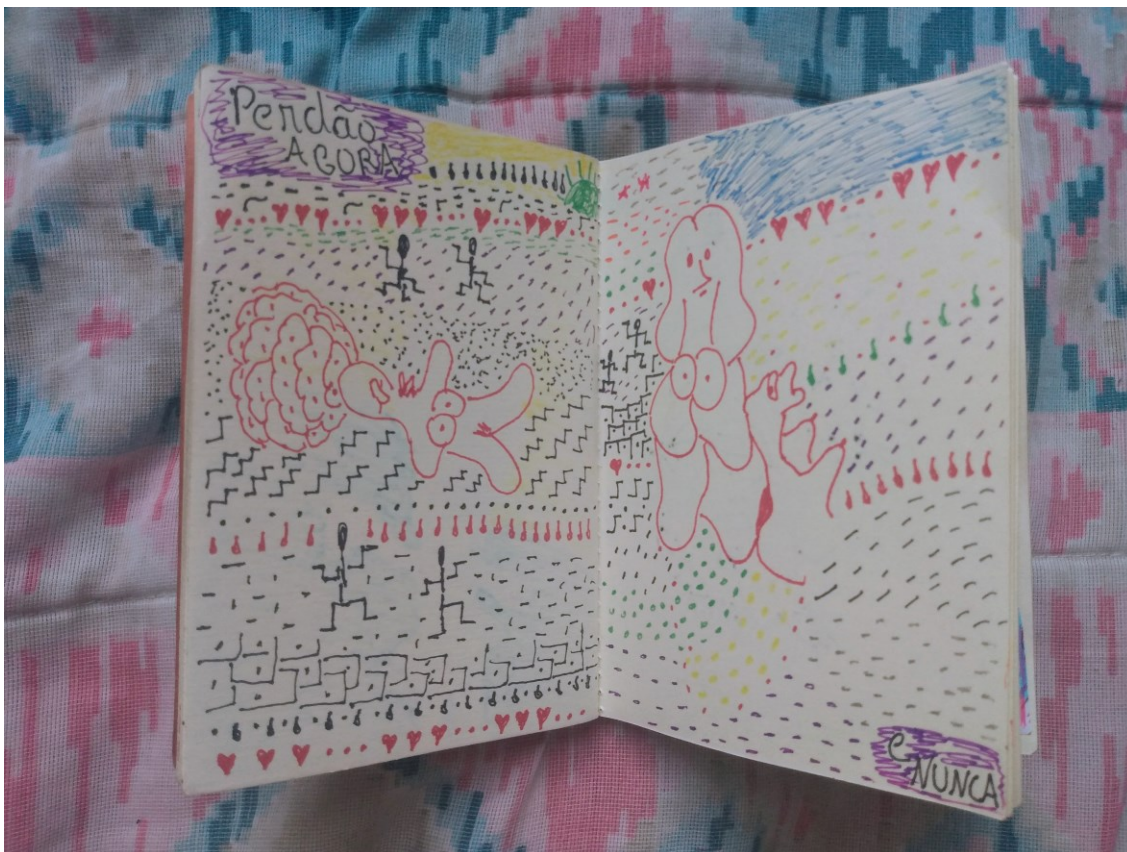


Figura 14
Primeira página do **caderno três**

Uma festa. “Perdão agora e nunca” está escrita. Referências a hieróglifos, cultura pop, afro. A corações e pontilhados a ornar o papel. A um estado de brincar, produzir através do pouco, desenhos simples, riscar um papel com canetinha e ampliar cores, contaminar os dois lados, as duas folhas, e possibilitar num espaço tão pequeno, o germinar de ideias, provocações, festividades. O simples nesse lugar de tecer, construir um ruído imagético pop. Uma referência a minha infância com muito desenho animado, década de noventa com suas cores estravagantes, breguices, estranhamentos, vivacidades. O trabalho muitas vezes trás referência daquilo que passamos e vivemos, sou um sujeito que assistia o programa da Xuxa, aguardava uma mulher de shorts curtos e botas enormes sair de um disco voador e dançar junto com dois Homens vestidos de mosquito da dengue e tartaruga.



Figura 15
Folhas do **caderno quatro**

Estranhar ainda é preciso. “Amanhã eu dissolverei da...” está escrito. Um texto que enuncia, sem enunciar, essa característica de dissolver, por não atribuir um foco preciso para a ação. O ser humano as vezes ignora discursos poéticos, pois supõe que eles não têm relevância. Amanhã irei embora. Parece vago, de onde, para onde, porque, enquanto esses detalhes não forem preenchidos, o ir embora pode ser um desabafo poético de alguém que está sempre a retornar. No mais, talvez, por nunca compreender tudo no cotidiano, sempre a alguns estranhamento, algo que desconheço, que preciso processar. Tenho esse interesse de expor estranhezas no meu trabalho artístico. Um homem forte, de axila depilada, com um sorriso fotográfico a passar um desodorante de rolo no sovaco, um material estético para um comercial. Ao recortar essa imagem e transferir para um outro contexto, retrata como estranho pode ser isso. Algo que é banal e cotidiano, e que mesmo assim não parece verossímil.



Figura 16
Folha do **caderno cinco**

Como se fosse um quarto de bebê, o brincar com as palavras, os personagens que soam ser garatujas infantis. Referência a músicas, cantores, uma poética do simples. Meu trabalho é um desdobrar constante de varias pesquisas e ideias, mas quase sempre a privilegiar o que é simples. Trago na alma esse encanto em destacar aquilo que é quase insignificante. Ou talvez não seja nada disso, talvez não tenha a capacidade de realizar trabalhos com rigores de técnicas sofisticadas. Não que meus trabalhos não sejam sofisticados, mas diferem das técnicas eleitas para julgar um artista, como o desenho de observação. Me faltam esses discernimentos, e por uma inteligência distinta amplio meus discursos através de elementos quase infantis. A graça de fazer o caminho, e mesmo que toda uma classe artística desmereça por não atender critérios padrões, pode-se continuar a jornada; a estrada é sua, e você colore com as cores que mais lhe convir. Só assim estará de fato a expressar anseios que lhe são caros e necessários.

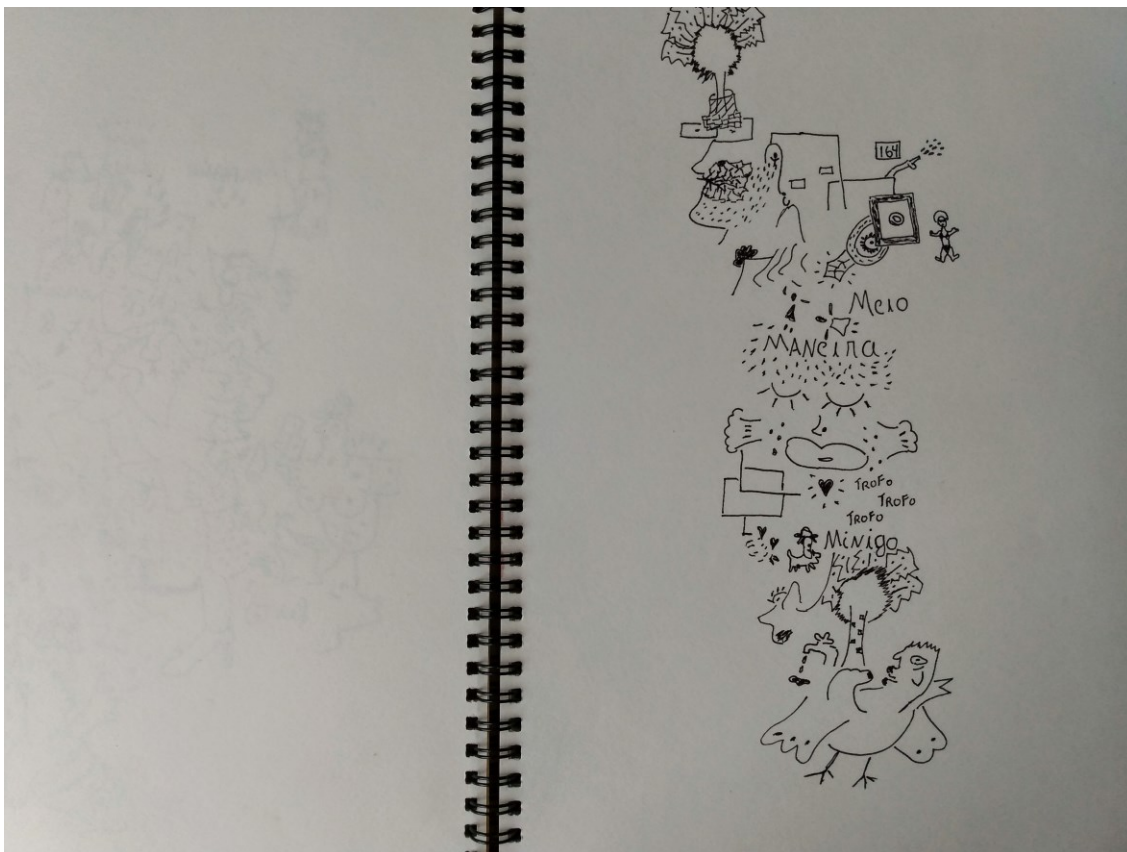


Figura 17
Folhas do caderno seis

“Meio. Maneira. Trofo. Trofo. Trofo. Minigo.” Dentro das poéticas singelas dessa pagina existe a história de caminhos e possibilidades. Uma arvore, um homem, uma casa, uma piscina, uma mulher deitada a receber o sol. Um meio, maneira, um sujeito quase a abraçar, trofo...será que é uma tosse, um engasgar, algo preso, algo a sair. Um cachorro, outra arvore, uma torneira, um pássaro meio que estranho a chupar um dedo, que nem deveria existir. A palavra minigo, mistura de amigo, de inimigo, referencia indireta a Guimarães Rosa e seu livro Miguilim de contos sobre o sertão. A um entardecer, a um desanuviar, a coisas solidas, coisas voláteis, a um poema singelo a debulhar uma história, e uma imagem criada para compor campos enraizados, efêmeros e de criação. A arte, o trabalho são dados nessa reserva de transpor e reorientar o mundo, as visões e os sonhos através de poéticas. Mesmo que singelas, pequenas e de quase nenhuma compreensão. Nesse caderno continuo nessa tarefa de tecer o imensurável, as palavras que arranham, e aquilo que cria ruído e toca em algumas almas.

capítulo três

construção de seis cadernos de artista e/ou possíveis desdobramentos

Início da experiência

Carrego comigo a sonoridade do meu primeiro poema: simples e bobo, singelo, de quando devia ter uns nove anos. Algo próximo a isto “La vai a bola, ela vem e rola, desenrola, e passa pelo tapete”. Uma poética primária a falar sobre o movimento da bola no chão. Algo tão singelo no qual minha madrinha (irmã da minha mãe e professora do ensino médio, na época) disse que era bonito; minha mãe também falou e acreditei. Me tornei poeta e declamador a partir de um elogio, um afeto familiar, de enxergar potências em minha escrita. Tomei um elogio como possibilidade de trabalho e desenrolei a audácia-singela de escrever poesia.

O que isso tem a ver com o caderno de artista? Ele por ser um espaço disponível para agregar ideias, imagens, é uma possibilidade de amparar singularidades e fornecer acolhimento para as mesmas. Possibilita que o precário se torne visível ao outro e a si mesmo. Segundo Laís Guaraldo, em seu artigo “A diversidade de processos no caderno de criação”, o caderno tem a generosidade de aceitar distintas informações.

Cadernos são grandes companheiros daqueles que desenvolvem qualquer tipo de atividade criativa. (...) O que caracteriza um caderno é sua função de suporte para o registro verbal ou visual de informações. É folheável, discreto, de pequeno formato, e se fecha. Essa natureza introvertida, portátil e ágil dos registros feitos em cadernos é, provavelmente, aquilo que mais desperta a atenção e interesse entre aqueles que se dedicam a confeccionar um caderno ou pesquisá-lo. É considerado um “ateliê de bolso” pelos artistas, ou um companheiro, pelos viajantes, um suporte para anotações, para qualquer estudante ou profissional. (GUARALDO, 2012, p. 654)

Com essa qualidade de acolher o diverso, coisas que poderiam passar despercebidas, como um frágil poema a narrar o movimento de um objeto, ganham a significância de registro. O caderno por si só não julga ou seleciona o material que entrará no mesmo, agrega a todos no mesmo grau de importância ou beleza. Pode existir até elementos que sejam mais densos ou

apresentáveis, mas todos compõem aquele objeto, e não somente os trabalhos de maior significância. É como a vida de qualquer ser humano, que tem seus momentos atípicos e outros, mais convencionais.

Essa característica de ser um suporte, que faz dele um grande otimizador para aquilo que é singelo. Manoel de Barros em o *Retrato do artista quando coisa* (2007) escreve: “A gente se negava corromper-se aos bons costumes. A gente examinava a rachadura das lagartixas... Sábio não é o homem que inventou a primeira bomba atômica. Sábio é o menino que inventou a primeira lagartixa” (BARROS, 2007, p. 39). Nesse trecho podemos absorver dois conceitos, a característica de absorver elementos simples como grandiosidades e a importância de subverter ou não se ater somente a ordens vigentes.

Sobre a primeira característica observada de enaltecer o simples, Duarte Neto em um artigo a pontuar o ínfimo na obra de Manuel De Barros escreve sobre a desenvoltura de ampliar a linguística com imagens que desprovidas de um olhar atento, podem ser consideradas pobres. Ele tem a sagacidade de expor o extraordinário no precário.

Na realidade expressa por Manoel de Barros em forma de poesia o ordinário ganha foro de extraordinário. (...) ao dar foro de extraordinário ao ordinário, Manoel abre a porta também para o advento do maravilhoso. (DUARTE NETO, 2011, p. 3)

Manuel tem essa maestria de eleger elementos do cotidiano, como a palavra racha, dura, ou uma lagartixa e ampliar a percepções dessas imagens. Sobre o segundo elemento analisado que seria a dissolução de um único caminho como regra “negava corromper-se aos bons costumes”, tendo como cuidado de também utilizar um exemplo das artes plásticas, Goya ensinava que não existe regras na pintura.

“Não há regras na pintura” disse Goya, quando discursava na Real Academia de Belas-Artes de S. Fernando em Madrid, em 1792. Ele sugeriu, então, que deveria ser permitido aos estudantes desenvolverem os seus talentos artísticos livremente e encontrarem inspiração, escolhendo eles próprios os seus mestres, em vez de aderirem à doutrina da escola neoclássica. O próprio Goya ficou conhecido por ter afirmado que Velázquez, Rembrandt e a natureza foram os seus mestres, mas o seu trabalho esquiva-se a uma categorização nítida e a

diversidade do seu estilo é notável. (CHARLES, 2011, p. 5)

A resposta ou percurso não está somente no professor em sala de aula e por isso que o caderno de artista é importante, pois ele permite diálogos e registros além dos muros da escola. Um percurso ou jornada a ser prescrito com o tempo, cartografia sentimental (ROLNIK, 2016). E qualquer educador que insistir que existe apenas um caminho, está desmerecendo possibilidades que muitas vezes ele desconhece ou não domina.

E se um dos motes do ensino é trazer e reconhecer a permissividade de caminhos distintos, próprios-autorais, darei início a exposição desses primeiros cadernos que apuraram muito o senso crítico-estético que exerço em meus trabalhos. Todas as imagens que serão retratadas estão no início desse capítulo, por um cuidado de fornecer um espaçamento daquilo que vemos para aquilo que lemos ou um temor das imagens serem vistas apenas como uma exemplificação do texto; o que seria errôneo, pois o campo imagético apresenta contribuições que não podem ser apercebidas apenas pelas palavras (SILVEIRA, 2008).

Primeiro Caderno

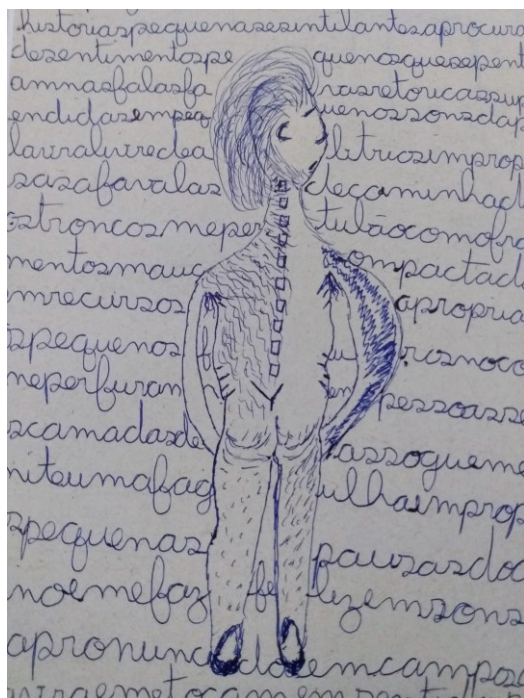


Figura 18 Imagem aleatória do primeiro caderno de artista

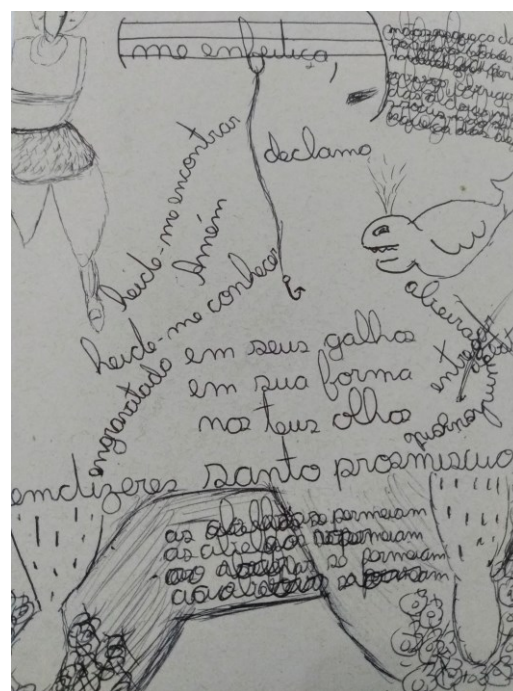


Figura 19 Imagem aleatória do primeiro caderno de artista



Figura 20 Agrupamento de imagens do primeiro caderno de artista

A imagem (fig.20) é um recorte do meu primeiro caderno de artista, Festival de Dança em Santos (2008). Nela podemos observar a construção desse mosaico de corpos inteiros ou fragmentados, além de textos. Naquele momento, por estar inserido na pesquisa da dança contemporânea, pesquisava o universo da palavra e corpos desconstruídos.

Nesse caderno, produzi esse poema-imagem (fig.12) “As flores pequenas gavetas...” uma simplicidade de escrever sobre flores pequenas e possibilidades distintas para as mesmas. Utilizava do simples e a repetição desse elemento para transformá-lo em outra coisa. Manuel de Barros em uma *Didática da Invenção* escreve a seguinte frase “Repetir repetir – até ficar diferente.” (2016, p. 16). Naquele momento já me atinha à ideia de trabalhar com pequenezas, na tentativa de encontrar coisa extraordinárias. E como já enunciado anteriormente, tive a sorte de ser apoiado por amigos que enalteciam essa construção ou desconstrução, por ressaltar a desfragmentação de coisas.

Meu primeiro caderno de artista é um bloco de anotações de folhas simples no qual permiti registrar poéticas. Ou seja, às vezes nem é necessário um papel caro, com gramatura que acolha água ou outras matérias. A lembrar que “O Grito” de Edvard Munch¹ foi pintado em um cartão. Uma das obras mais caras no mundo da arte, foi fabricado num suporte barato.

¹ Reportagem do canal de notícias G1 que notifica que em 2010 esse quadro conquistou um recorde de venda milionária num leilão <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/05/com-us-120-milhoes-quadro-o-grito-quebra-recorde-em-leilao.html>

Segundo Caderno



Figura 22 Imagem aleatória do segundo caderno de artista

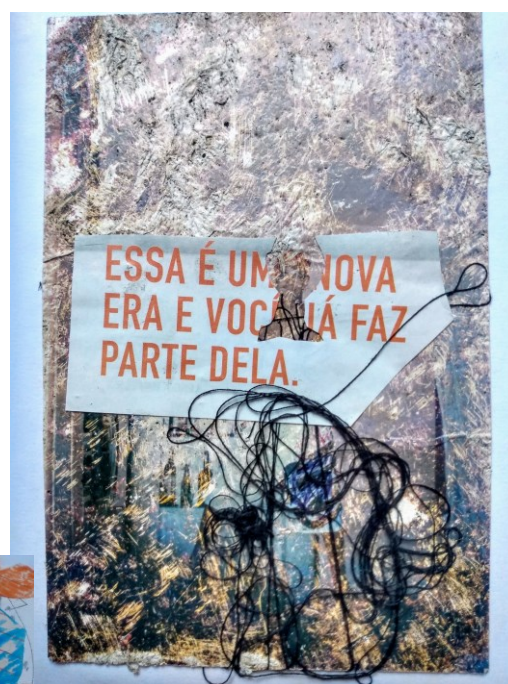


Figura 21 Imagem aleatória do segundo caderno de artista



Figura 23 Imagem aleatória do segundo caderno de artista

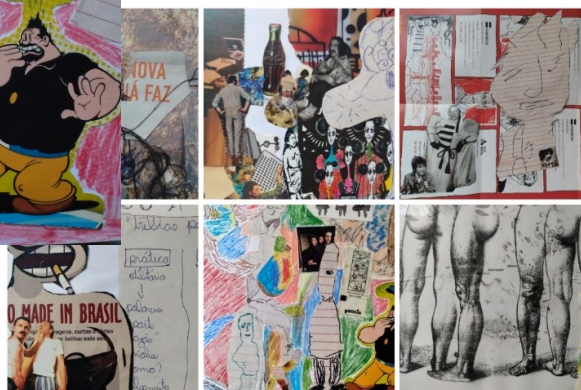


Figura 24 Agrupamento de imagens do segundo caderno de artista

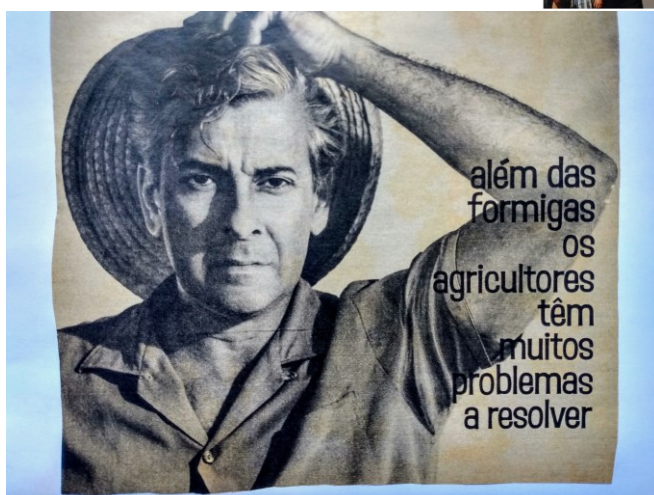


Figura 25 Imagem aleatória do segundo caderno de artista

Pense em pegar diversos desenhos e um caderno, juntar com fotografias, papéis de bala, folhetos, folhas e matérias achados na rua. Esse é o mote do meu segundo caderno – agregação – que foi iniciado como parte de um exercício avaliativo para uma disciplina de graduação (2010), tamanho das folhas A4 (fig.21 a 25).

Neste momento estava interessado em fazer colagem, pegar produções antigas, como o meu primeiro caderno de artista, junto com elementos estéticos que achasse interessante, e afixar/compor numa folha. Brincava de fazer uma somatória de elementos, trabalhar harmonias ou contraposições entre eles.

Silveira, no livro *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* (2008), escreve sobre a capacidade do livro de artista ser mutável e acolher diferenças; sendo que a diferença entre um livro e um caderno é que o primeiro tem a predisposição de estar finalizado para ser apresentado para um público, enquanto o outro permite ser apenas um registro de algo, “ele não se configura como obra em si, senão como parte potencial dela, isto é, parte do processo criador e não o produto dele (SUZUKI, 2014,p. 22). No mais, ambos têm a permissividade plástica de corromper ou pesquisar as páginas de diversos modos.

Ou melhor, o livro de artista é um alvo móvel, artiloso, que só pode ser atingido por correção da paralaxe de nossa pontaria. A página é matéria plasmável por sua interação positiva com o texto e a imagem, e também porque é rasgada, furada, colada, feita, desfeita ou refeita, por mutilação ou reciclagem. A página que, às vezes, não passa de uma remissão, uma menção, uma possibilidade. Ela não deve ser confundida com uma folha solta de papel. Ela guarda consigo os sinais de ser parte de um todo. A página, como a estamos apresentando aqui, é a menor unidade possível do suporte livro. (SILVEIRA, 2008, p. 23)

Com esse caderno, começava essa pesquisa de inserir, rasgar, trabalhar a composição de elementos, e mesmo assim, era muito precário ou descuidado na tarefa de comunicar ao outro. Através dele meus colegas conseguiam me observar como um ser sensível, porém, sem conseguir dar crédito para aquela produção.

Sendo que, como compositor, tinha a compreensão que o discurso era ineficaz, que para atingir a comunicação com o outro, teria que continuar

pesquisa. Por isso me aventurei na criação do meu terceiro caderno. Nele experienciei a composição através de duas folhas, o uso de muita cor, e muitas vezes um desenho em preto e branco com um detalhe colorido; e a utilizar do texto para ampliar o significado da imagem.

Terceiro Caderno



Figura 1 Agrupamento de imagens do terceiro caderno de artista



Figura 27 Imagem aleatória do terceiro caderno de artista

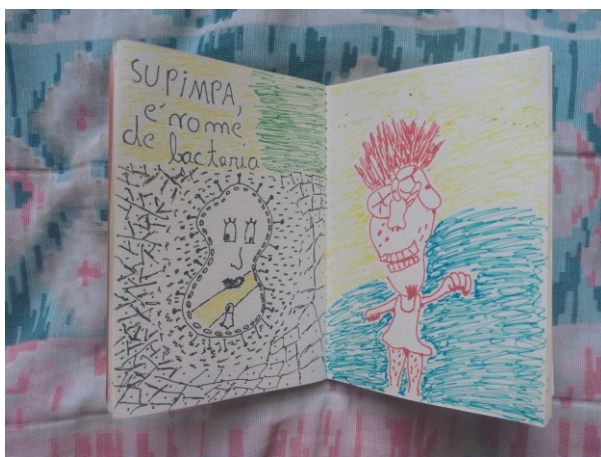


Figura 28 Imagem aleatória do terceiro caderno de artista

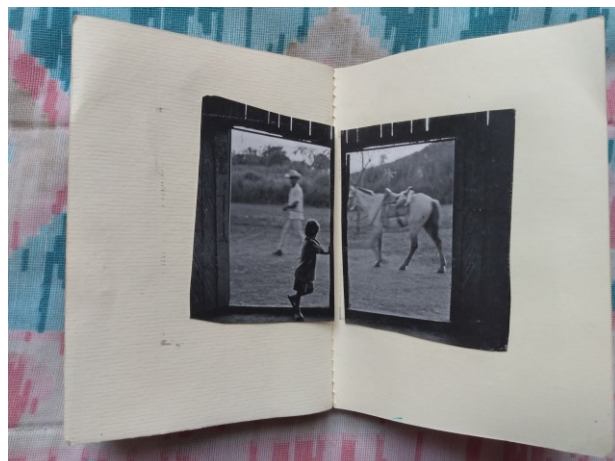


Figura 29 Imagem aleatória do terceiro caderno de artista

Terceiro caderno de artista (2010), o tamanho da folha A6. Desenho num caderno pequeno para apossar coragem.

Reestruturo a criação de personagens, com elementos que atribuam potência expressiva num espaço restrito. Como podemos observar nos trabalhos apresentados. Na fig.26 temos um desenho simples de um personagem com chapéu onde apenas um “sol” é colorido de verde, algo tão rudimentar, que possibilita a compreensão que a cor numa especificidade de local, pode torna-lo mais potente aos olhos de observadores. A descobertas de técnicas, podem começar com a observação de coisas simples, basta refinarmos os olhos para compreender singularidades. Na fig.28 temos uma ilustração de uma bactéria com o seguinte dizer “Supimpa é nome de bactéria” em que é escolhido as cores verde e amarelo para compor a imagem. Essa cromática eleita, também simboliza o Brasil; e como a ilustração porta uma faixa no corpo, ganha um duplo significado onde esse microrganismo pode ser também o presidente do país; além de criar uma dicotomia com o escrito “bactéria é supimpa”. Algo que mata e por isso é considerado perigoso, também contribui para a decomposição de matérias orgânicos e produzir fontes energéticas para várias espécies. Ou seja, não é recomendado exterminar esse microrganismo, apenas apreender os possíveis diálogos e defesas com o mesmo. E na fig.27 é um recorte de vários trabalhos juntos a ponderar o uso da cor.

Nesse momento me encantava com esses brinquedos irônicos. No entanto, por serem simples, apresentar um colorido com falhas e os traços “imperfeitos”, características processadas como sendo um trabalho infantil; a maioria das pessoas não conseguiam dar credibilidade, assustavam ou desacreditavam de um sujeito com vinte e poucos anos expor desenhos infantis traçados num pequeno caderno. Para ampliar o público de observadores continuei a pesquisa num novo caderno em tamanho maior.

Quarto caderno

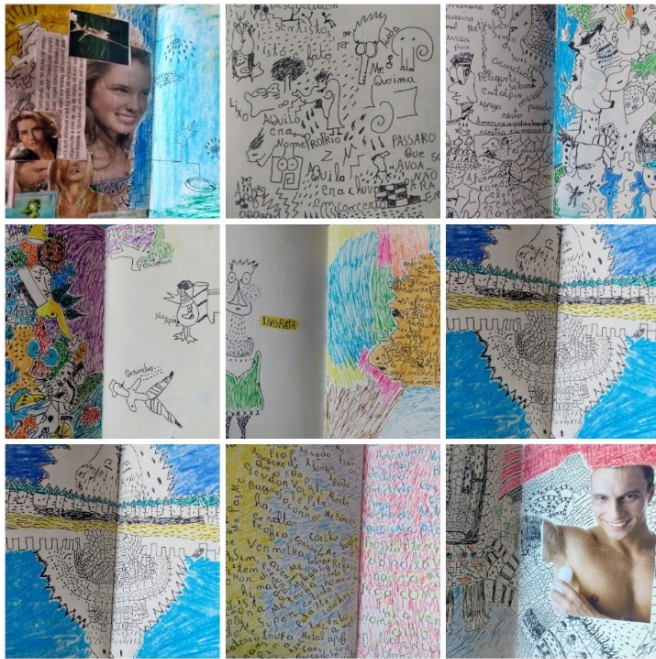


Figura 30 Agrupamento de imagens do quarto caderno de artista

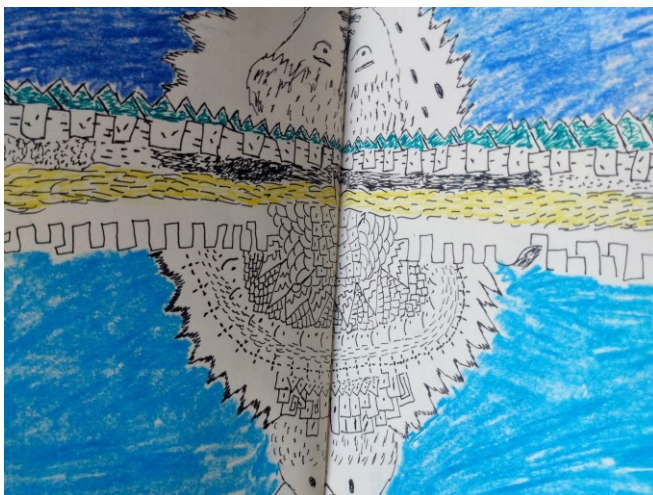


Figura 32 Imagem aleatória do quarto caderno de artista



Figura 3 Imagem aleatória do quarto caderno de artista

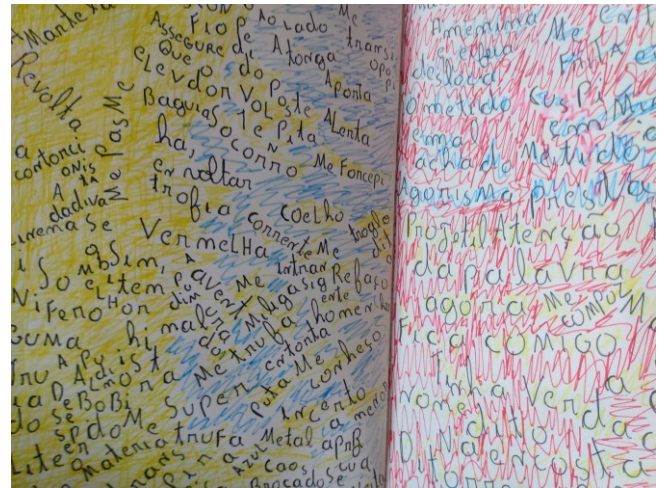


Figura 2 Imagem aleatória do quarto caderno de artista



Figura 33 Imagem aleatória do quarto caderno de artista



Figura 35 Imagem aleatória do quarto caderno de artista

Uma outra característica do livro ou caderno de artista é a ampliação da comunicação. Constatar que tem coisas que não conseguimos falar com as palavras e é necessário um desenho ou pintura para expressar essa ideia. Silveira (2008) através de Drucker fala sobre isso:

Enquanto muitos *livres d'artistes* são interessantes ao seu próprio modo, eles são produções mais que criações, produtos mais que visões, exemplos de uma forma, não interrogações sobre seu potencial conceitual, ou formal, ou metafísico. (DRUCKER apud. SILVEIRA, 2008, p. 5]

É importante compreender esse papel do caderno de artista que é dar vazão para subjetividade ou reconhecer o limite linguístico da palavra. Isso propicia mais uma coerência para a produção desses objetos, que é aceitar a uma ineficácia do texto como único mecanismo para registrar o cotidiano.

Pois bem, nesse caderno foi pesquisado o agrupamento de personagens e palavras num espaço restrito. Através dessa limitação, uma ou duas folhas, era criado mundos ou cidades. Uma agregação de personagens e palavras, como fosse possível convidar o homem de chapéu (fig.26) e a bactéria supimpa (fig.29) para coabitar a mesma folha. Uma pesquisa de agregar diversidades e convida-las a habitar um único quadro.

Além disso houve outros cuidados em trabalhar a palavra, fazer dela tanto uma potência para o discurso, como uma paisagem a ser contemplada esteticamente pelos olhos; e inserir a colagem como um elemento de estranhamento. Abaixo analisarei algumas dessas imagens apresentadas no início do texto:

- Fig.30. Observa o recurso de utilizar duas folhas para produzir uma única ilustração, característica já trabalhada no caderno anterior, mas com a alteração que esta pode ser lido de dois lados; e apresenta uma estética lúdica inspirada na obra do pequeno príncipe.
- Fig.31. Nessa imagem temos um ambiente feito da junção de palavras e personagens. A estética é simples e aparenta ser um desenho infantil, apesar da complexidade proposta pela variedade de interpretações ao juntar os textos com os desenhos e a composição que sugere um aglomerado urbano.
- Na fig.32 temos um compilado de imagens do quarto caderno de artista (2010), em tamanho A5, ou seja, o dobro de espaço do caderno anterior.

Nesse objeto (caderno de artista/quarto) foi pesquisado o agrupamento de personagens; a inserção da palavra em diversas perspectivas, e a inserção de colagens como um elemento de estranhamento.

- Fig.33. Nesse trabalho existe apenas palavras e cor. A feitura é no sentido de questionar a possibilidade da palavra existir além da palavra e ocupar um campo estético. O leitor pode ler e criar significâncias através do discurso subjetivo gerado por um texto ou apenas vislumbra a imagem. É tanta informação que gera um desconvite para ler os escritos.

Esse caderno ainda apresenta outra peculiaridade. Nesse período estava bordando vários desenhos em camisas. Adorava chegar num espaço com uma camisa bordada e explicar que era um trabalho autoral, quase a mesma ação que o caderno produzia. Mas nem sempre estava vestindo esse material. Portanto, optei em incorporar o traço. Meus trabalhos literalmente estão incorporados ao meu corpo, carrego comigo desenhos autorais e de artistas que admiro.

Quinto Caderno



Figura 36 Agrupamento de imagens do quinto caderno de artista



Figura 4 Imagem aleatória do quinto caderno de artista



Figura 38 Imagem aleatória do quinto caderno de artista



Figura 39 Imagem aleatória do quinto caderno de artista

Para esta produção (2010/1011) dei o nome “Estando Junto, Estando Só”. Este nome é uma questão que me percorre, como manter a individualidade e ao mesmo tempo relacionar com as outras pessoas. Um cuidado de ter um olhar crítico e aceitar que qualquer certeza está fadada ao erro, ou no mínimo terá algumas tantas exceções; como na frase do Nelson Rodrigues: “Toda unanimidade é burra”.

Nesse caderno essa indagação era feita através da linha e da cor. A união e a diferença destes dois estados, como inserir a cor através de aguadas interferiria no traço de caneta que normalmente é dissolvido em contato com a água. Os limites que eram mantidos ou apagados.

As folhas têm tamanho A4, novamente a uma ampliação para o dobro, com uma gramatura 120 e com uma qualidade quase comparada com a gramatura 200. Era o lançamento de uma nova série da Canson “meu primeiro caderno” para artistas em formação.

Nele, (fig.36 a fig.38) além das pesquisas já retratadas, palavras, personagens e criação de mundos; comecei a trabalhar novas variações cromáticas, através de aguadas, afinal, estava a utilizar um suporte que atendia a demanda de passar boas pinceladas de pigmento no papel. Além disso, houve um cuidado com a tonalidade a ser expressada ou conduzida, um fruir a contar uma trajetória através da cor. A impressão que tenho, era como estivesse pintando a aurora boreal; a um estado de luz nessa série, além de uma sensação de veludo.

Meu trabalho de aguada começou com nanquim escolar e formas de gelo com água, que permitiu um domínio para trabalhar com a aquarela, quando tive oportunidade de ter.

Todas as imagens são feitas com nanquim escolar e canetas de ponta fina. Na escola, nem sempre teremos recursos para comprar materiais artísticos com preço elevado, portanto qualquer variação ou possibilidade de utilizar recursos com um valor mais acessível, é um modo de favorecer a inclusão social.

Sexto Caderno



Figura 40 Agrupamento de imagens do sexto caderno de artista

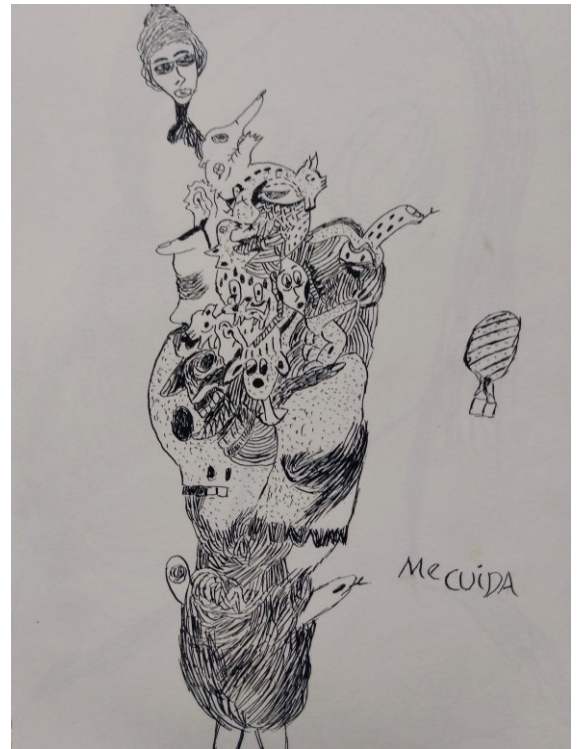


Figura 41 Imagem aleatória do sexto caderno de artista

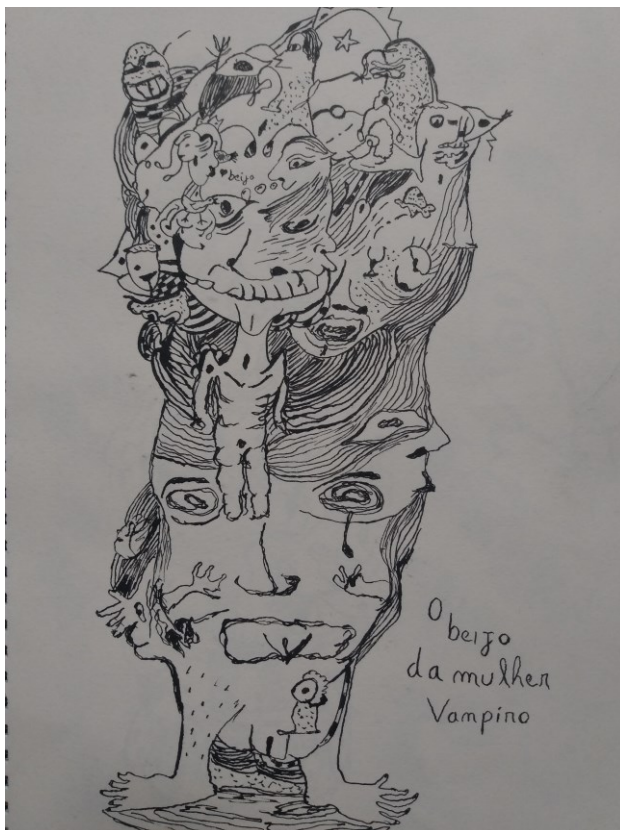


Figura 5 Imagem aleatória do sexto caderno de artista



Figura 43 Imagem aleatória do sexto caderno de artista

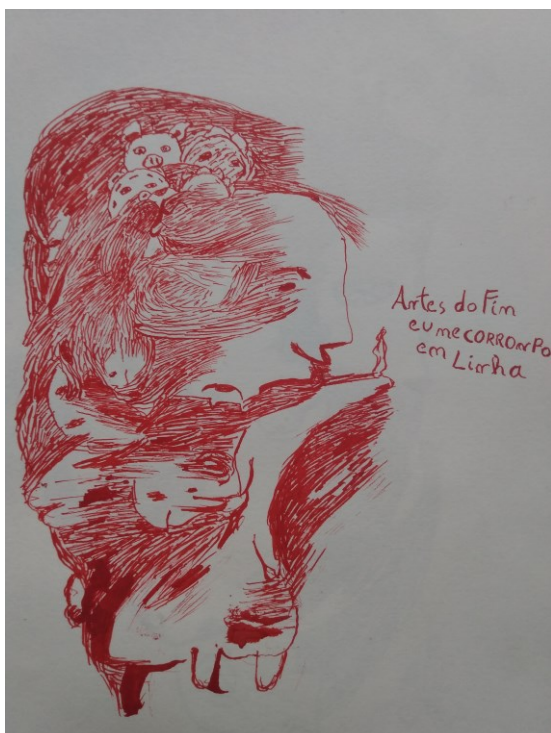


Figura 44 Imagem aleatória do sexto caderno de artista

Sexto caderno (2011), como o anterior tamanho A4, gramatura 120, deixo de colocar um nome específico para este caderno, ou melhor escrevendo, acredito que nomeei ele na época e esqueci. Neste começo uma pesquisa sobre variação de traço, o desenho, a linha.

As cores do caderno são preto, vermelho e branco (fig.41); as imagens mantêm um aspecto infantil, porém com um refinamento de traço que pode ser observado por uma linha mais precisa e com um texto que amplia a variação poética. Escritos como “O beijo

da mulher Vampiro” (fig.42) ou “antes do fim me corrompo em linha” (fig.44) é de uma singeleza na qual não é compatível uma única resolução de significado. Desloca-se o enunciado de uma simplicidade de “bactéria supimpa” com uma denotação jocosa quase óbvia, para enunciados “o beijo da mulher vampiro” onde a resolução do que esse escrito produz está intrinsecamente relacionado a aspectos de faixa etária, classe social, e cultura. E aquilo que era feito no terceiro e quarto caderno, personagens juntos com texto, ganha uma dimensão de amadurecimento, onde é resgatado a possibilidade de cada indivíduo ocupar uma página inteira.

Daquele caderno em tamanho A6 (terceiro caderno) onde era desenhada uma figura singela com alguns dizeres, a esse outro caderno em tamanho A4 onde essas presenças podem de ser apreciadas com um nível de detalhamento maior.

Com esse reconectar procedimentos de pesquisa e expressá-lo de modos distintos, finalizo esse relato dos primeiros cadernos de artista, em um momento espiralado de retornar a um mote antigo e refazê-lo com inteligências

nova adquiridas, a lembrar de Manuel de Barros, “Repetir, repetir – até ficar diferente.” (2016, p.16).

Jornada do educando ou artista

Para compreender melhor essa transitoriedade de ter analisado uma jornada, ou pontuar de maneira acadêmica a importância da mesma. Salles, em *Gestos Inacabados- processo de criação artística* (1998), expressa que características encontradas numa obra, vão além da sua execução. A sempre outros parâmetros que pode ser observados.

Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de idéias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingir (Italo Calvino, 1990). Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem idéia de quanto esplêndida arte perde por não assistir aos ensaios (Murray Louis, 1992). O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado mas todo esse caminho para chegar a ele é parte da verdade (Marx citado por Eisentein, 1942) que a obra carrega. (SALLES, 1998, p. 25)

Como exemplo, ela cita o ensaio de uma companhia de dança ou teatro, e no caso desse texto pode ser ampliado para o caderno de artista:

O uso desse instrumento – o Caderno de Artista – no dia a dia da sala de aula, possibilitaria ao artista/educador uma reconciliação com a práxis criadora, com a reflexão sobre situações preciosas da aula, guardaria o registro de soluções de dificuldades cotidianas, enfim, contribuiria com a reflexão sobre sua práxis. (SALLES apud SUZUKI, 2014, p. 37)

Salles desloca o conceito de uma obra finalizada e explica a importância de compreender o percurso. Para a autora não existe uma obra acabada e sim, um processo. Acredita que ao analisar apenas o trabalho dito como pronto, se perde significâncias de valor e sentidos referentes aquela obra. Como se a história por detrás daquela criação tivesse tanto sentido como o próprio trabalho apresentado como completo. Além do que, alguns trabalhos mesmo quando “finalizados” ganharam outras versões no decorrer dos anos: um livro que foi publicado, numa segunda edição pode ser revisitado pelo escritor; uma peça de teatro ao sofrer uma crítica do público pode alterar alguma cena; um

quadro ao decorrer dos anos pode sofrer a interferência do pintor ao experienciar alguma sensação diferente com o mesmo e alterar algum detalhe. “O próprio Mário (1982a, p. 210), quando termina uma de suas obras, diz a seu amigo Drummond que fez ainda várias modificações, mas que agora está, senão satisfeito, mais sossegado” (SALLES, 1998, p. 31). Todos esses exemplos mostram como mesmo naquilo que é definido como finalizado, ainda existe a possibilidade de continua transformação.

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a idéia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam. (SALLES, 1998, p. 26)

Portanto a possibilidade de ilustrar um caminho, ou observar cadernos de artistas dos educandos vão além da feitura dos mesmos. E se houver a oportunidade de continuar a atividade e produzir mais cadernos, amplia a probabilidade e ter traços que conectam todos os trabalhos. É necessário assim, acostumar os olhos do educador a essa possibilidade de ir em encontro a relatos feitos através de fragmentos de um caminho. E caso haja alguma dúvida, do professor não compreender o significado de alguns registros, é dada a possibilidade do dialogo do educador perguntar para o educando quais foram as intenções por trás daqueles gestos.

Sendo que a “significação” de um trabalho está correlacionada ao conceito, o motivo que afere o artista ou estudante a produzir aquela expressão. Mas Gombrich nos alerta que nem sempre o profissional saberá contextualizar o que está pesquisando. “Aquilo com que um artista se preocupa quando planeja seus quadros, faz seus esboços (...) é algo muito mais difícil de converter em palavras. Talvez ele diga que se preocupa em sentir intimamente que sua criação está ‘certa’”. (GOMBRICH, 1985, p.12). Ou seja, perguntar nem sempre fornece a resposta, mas propicia dialogo e questões a serem indagadas.

E como última contribuição para esses temas que seria o percurso de uma caminhada, gostaria de lembrar que nossas ações e ideias estão vinculadas as instituições que acolhemos. Freire fala sobre isso:

Para nós, porque esta é também a posição de Elza, o assessor não é uma figura neutra, fria, descomprometida, disposta sempre a responder tecnicamente às solicitações que lhe sejam feitas. Para nós, pelo contrário, o assessor (ou assessora) é um político e sua prática, não importa no campo em que se dê, é política também. Por isso é que, do nosso ponto de vista, se torna indispensável uma concordância em torno de aspectos fundamentais entre o assessor e o governo assessorado. Me seria impossível, por exemplo, dar uma colaboração, por mínima que fosse, a uma campanha de alfabetização de adultos promovida por um governo antipopular. O meu respeito aos nacionais, a cujo governo assessoro, o meu cuidado para que a minha colaboração não se tome uma invasão disfarçada pressupõem um terreno comum em que caminhamos o governo e eu. É neste terreno comum, nesta identidade de opções políticas, prováveis e salutares divergências, que minha prática me tornando um companheiro dos nacionais e não um puro aplicador de fórmulas impossivelmente neutras. Eu não poderia assessorar um governo que, em nome da primazia da “aquisição” de técnicas de ler e de escrever palavras por parte dos alfabetizando, exigisse de mim ou simplesmente sugerisse que eu fizesse a dicotomia entre a leitura do texto, leitura do contexto. Um governo para quem a “leitura” do concreto, o desvelamento do mundo não são um direito do povo, que, por isso mesmo, deve ficar reduzido à leitura mecânica da palavra. (FREIRE, 2008, p. 37-38)

Freire explica que sua atuação enquanto assessor de políticas direcionadas ao ensino, está em concordância com gestores que otimizam as populações desfavorecidas. Ele não poderia ser um gerenciador do ensino para um governo opressor, seria direcionar um conteúdo sem abarcar a tarefa de conscientizar o oprimido.

Pensar em como agir, e em quais instituições aderimos, é um outro modo de dar coerência ao nosso discurso e papel enquanto educador. Relembrar que pensamentos são expressados por gestos, roupas, instituições. E mesmo num modelo de educação em favor do diálogo, não devemos ser coniventes com ação que oprimam qualquer indivíduo.

A nossa caminhada ou contribuições enquanto educador vai além da otimização de cadernos de artista. Ela amparada todos os procedimentos que

aceitamos enquanto indivíduos ou educadores na função de ensinar. Acolher a possibilidade do caderno de artista, de um registro afetivo. É uma porta de entrada de um caminho mais complexo, que seria repensar instituições e marcas que apoiamos e consumimos que conspurca um pensamento de igualdade entre indivíduos. Só quando tomarmos consciência de quanto ou como estimulamos a opressão é que daremos vazão a esse futuro a ser constituído. Onde opressores deixaram de ter poder para controlar diversas classes sociais.

Considerações Finais

Como possibilidade de conclusão para esse trabalho, concluo que não existe uma única verdade e, sim, caminhos. Passagens e travessias a serem feitas enquanto indivíduo ou coletivo. Aquele que nomeia um único modo, está fadado a desmerecer comunidades e indivíduos que por diversos fatores tem uma experiência ou possibilidade de vida distinta.

Goya, Greiner, Freire, Foucault, Pessoa, expõem possibilidades de tentarmos corromper regras, ou compreender mecanismos de controle. Um caminho sugerido para abrir os olhos e pensar possibilidades distintas. Só desse modo, a incluir incertezas e a agregar o que ainda não conhecemos tudo, é que de fato pode ser feita uma real inclusão dos desafios enfrentados pela educação no cotidiano. Alberto Caeiro escreve

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
E aquilo que não tinha visto
E sei dar por isso muito bem
(PESSOA, 2006, pg.34)

Essa atitude re-olhar de diversos modos, é o que devemos realizar enquanto educadores e instruir nossos educandos a fazer o mesmo. Essa sede de averiguar aquilo que é denominado como verdade é um passo para otimizar frestas e permitir que margens, ou seres vivos que sempre se sentiram desmerecidos possam ter “um lugar ao sol”

Tolstói, no livro *Infância Adolescência Juventude*, apresenta um relato da formação/desenvolvimento de um ser humano, inspirado em suas memórias pessoais e de pessoas próximas a ele. No trecho destacado, testemunha um ataque a um indivíduo-criança “exposta” por ter uma condição financeira inferior aos demais. Situação retratada no séc. XIX que infelizmente é atual na contemporaneidade. Ainda, apesar de belos escritos, não foi possível extinguir esses padrões de comportamento de violência e exclusão.

Não compreendi que o coitado chorava, na verdade, menos em razão da dor física do que da ideia de que cinco meninos, de quem ele talvez gostasse, uniram-se para execrá-lo e repudiá-lo, sem nenhum motivo. Eu não conseguia, de jeito nenhum

explicar para mim mesmo a crueldade de nosso gesto. Como não me aproximei dele, não o protegi e não o consolei? Onde tinha ido parar o sentimento de compaixão que, às vezes, me obrigava a chorar copiosamente ao ver que estavam levando para o lixo um filhote de gralha ou de um pássaro que caíra do ninho, ou uma galinha que o cozinheiro levava para fazer sopa? Será que esse belo sentimento tinha sido sufocado, dentro de mim pelo amor por Serioja e pelo desejo de me mostrar, a seus olhos tão valentes quanto ele mesmo? Então, nada digno de inveja havia nesse amor e nesse desejo de me mostrar valente! Eles foram a causa da única mancha escura nas páginas de minhas memórias infantis. (TOSTOI, 2018, p. 107)

Através desse romance temos a oportunidade de compreender que a característica de crianças sofrerem ou praticarem o “bullying” já é externalizadas a séculos. Além do que, lemos sobre cinco crianças que julgam certo maltratar um outro indivíduo só porque alguém instruiu que algumas classes sociais têm mais direitos do que outras. A certeza, mais uma vez é exposta como mecanismo de opressão.

Karl Marx diz “se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente.” (MARX;ENGELS, 1974, p. 196) e “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim, sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado.” (MARX, 2003, p.7). Ou seja, enquanto for acolhido um modelo opressor em que o homem branco merece maior visibilidade; em que a construção de palacetes ou casa com designs modernos é um primor estético. E enquanto existirem, ainda estamos fadados a induzir o enriquecimento e a opressão.

O caderno de artista é um passo e um técnica para uma educação porosa que possibilite uma melhor comunicação entre o educando e o educador; mas não é a solução. Não existe uma única solução e, sim, caminhos a serem ampliados a cada dia.

O que se pode perceber com este trabalho é que estamos num momento histórico temeroso com a quantidade de vidas humanas que perderemos por uma pandemia, e mesmo assim é necessário manter uma consciência crítica e uma postura de romper modelos de opressão para possibilitar caminhos de igualdade onde todos possam apoderar do caderno de artista ou de outras ferramentas de libertação.

Referências

ABE, Keiko. “Origami. O alcance do movimento”. In: referencias do livro. **Espaço e corpo: guia de reeducação de movimento**/Ivaldo Bertazzo, Inês Borgea. São Paulo: Sesc, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **Alguma poesia**/ Carlos Drummond de Andrade; posfácio Eucanaã Ferraz — 1a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAHIA, Sara. **Constrangimentos à expressão artística**. Invisibilidades revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Arte. 2009. Retirado de https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2698/1/Sara%20Bahia_invisibilidades_0.pdf.pdf . Acesso 16/11/2019

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças** / Manoel de Barros. – Rio de Janeiro : Alfaguara, 2016.

BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. 5ªed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BERTAZZO, Ivaldo. **Espaço e corpo: guia de reeducação de movimento**/Ivaldo Bertazzo, Inês Borgea. São Paulo: Sesc, 2004.

BLIXEN, Karen. **Anedotas do destino**. Tradução: Cássio de Arantes Leite. 3.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOGÉA, Inês. “O alcance do movimento”. In: referencias do livro. **Espaço e corpo: guia de reeducação de movimento**/Ivaldo Bertazzo, Inês Borgea. São Paulo: Sesc, 2004.

CADÔR, Amir Brito. **Enciclopédismo em Livros de Artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual**. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. 2012. Retirado de <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-93RG8E>. Acesso 16/01/2020

CHACAL. **Muito Prazer**. Rio de Janeiro:7 letras, 2010.

CHARLES, Victoria. **Goya**, Parkstone International, 2011. Disponível em Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ufmgbr/detail.action?docID=886917>. Acesso em 2020-05-06 12:06:14.

Civilização Brasileira, 2008.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34.1996

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34,1992.

DREYER, Loiva. **ALFABETIZAÇÃO: O OLHAR DE PAULO FREIRE**. X Congresso Nacional de Educação. EDUCERE. Disponível em: https://educere.bruc.com.br/CD2011/pdf/5217_2780.pdf . Acessado em 24/05/2020

DUARTE NETO, Henrique. **MANOEL DE BARROS: UMA POÉTICA DO ÍNFIMO E DO MARAVILHOSO**. revista dEsEnrEdoS - ISSN 2175-3903 - ano III - número 11 - Teresina - Piauí - outubro novembro dezembro de 2011. Disponível em <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/11-Artigo-ManoeldeBarros-Henrique.pdf> .Acessado 11/06/2019

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas** .8 ed. São Paulo : Martins Fontes, 1999

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam** / Paulo Freire. – 49 ed. São Paulo, Cortez.2008

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**, 4. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra.1977.

GADOTTI, M. **Diversidade cultural e educação para todos**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

GOMBRICH, EH, **A História da Arte**. trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, ZAHAR editores. (1985).

GONÇALVES FILHO, Antônio. **Anita Malfatti: 100 anos de polemica com Monteiro Lobato**. Revista Estadão Eletrônica. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,anita-malfatti-100-anos-de-polemica-com-monteiro-lobato,70002125682>. Acessado em 11/ 01/2020

GRAMSCI, Antonio. **Odeio os indiferentes**. tradução: Cláudia Tavares Alves. In blog: <https://www.blogs.unicamp.br/marcapaginas/2019/01/28/odeio-os-indiferentes-de-gramsci-traducao-de-claudia-alves/>. Acesso em 19/05/2020

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. -São Paulo: Annablume, 2005.

GUARALDO, Laís. **A DIVERSIDADE DE PROCESSOS NOS CADERNOS DE CRIAÇÃO**. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012. Disponível em <https://editora.pucrs.br/anais/apcq/edicao10/Lais.Guaraldo.pdf>. Acesso em 10/05/2020

GUARALDO, Laís. **O Território Do Caderno**. Revista Manuscrita: Revista De Critica Genética. Vitoria , ES. 2006.

JUNG, C. G. **Memórias, sonhos, reflexões**. trad. D. F. da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1985.

KANDISNSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular/ Wassily Kandinsky**; tradução Álvaro Cabral, Antonio de Pádua Danesi. -3 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2015.

LIMA, Tatiane Motta. **ATENÇÃO, POROSIDADE E VETORIZAÇÃO**: Por onde anda o ator contemporâneo?, Subtexto **revista de teatro do Galpao**, anoVI, dez09, retirada de : <http://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/subtexto6.pdf> . Acesso no dia 07/12/2019

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina: contos**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

MARTINS, José. **A natureza emocional da marca: como escolher a imagem que fortalece a sua marca**. São Paulo: Negócio, 1999.

MARX, K./ENGELS, F. **A Ideologia Além** (vol.2). Tradução: Conceição Jardim/ Eduardo Lucio Nogueira. 4 a ed. Lisboa: Presença/ Martins Fontes, 1980.

MARX, K./ENGELS, F. **A Sagrada Família ou crítica da crítica**. Tradução: Fiana H.P. Brando/ João Paulo Casquilho/ José Bettencourt. 2 a ed. Lisboa: Presença/ Martins Fontes, 1974.

MONTANINI, Lia Aparecida Gomes da Silva. **Desenho e jogo simbólico: uma relação possível**. 1997. 171f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/253284>>. Acesso em: 21/05/202

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.**/ Friedrich W. Nietzsche; tradução de Mário da Silva. -17º ed. – Rio de Janeiro:

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caetano**/ Fernando Pessoa; edição Fernando Cabral Martins, Richard Zenith. – São Paulo: Companhia das Letras, 2005)

POLO, Alessandra. “O que esperar da escola e do professor de hoje”. In: referencias do livro. **50 olhares sobre os 50 anos da pedagogia do oprimido** [livro eletrônico] / Paulo Roberto Padilha...[et al.], [organizadores). -- 1. ed. -- São Paulo : Instituto Paulo Freire, 2019.

QUINTANA, Mario. **A cor do invisível**. São Paulo: Globo, 2005. –(coleção Mario Quintana/ organização, plano de edição, fixação de texto, cronologia e bibliografia Tania Franco Carvalhal)

ROCHA, Maria Clara Martins. CADERNO DE ARTISTA: UM MEIO DE REFLEXÃO. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Retirado de http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/maria_clara_martins_rocha.pdf. Acesso no dia 07/12/2019

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2a edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2016

SALLES, Cecília Almeida. “Imagens em construção”. REVISTA **OLHAR** - ANO 02 - N. 4 - DEZEMBRO/00 disponível em <http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar4/Cecilia.pdf> . Acesso no dia 11/12/2019

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado - processo de criação artística**. São Paulo. FAPESP: Annablume, 1998.

SANTOS, Akiko. **Complexidade e transdisciplinaridade em educação: cinco princípios para resgatar o elo perdido**. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Laboratório de Estudos e Pesquisas Transdisciplinares.

Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v13n37/07.pdf/> . Acesso no dia 07/12/2019

SEVERINO, Antônio Joaquim. "Prefácio". In: referencias do livro. FREIRE, Paulo. ***A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*** / Paulo Freire. – 49 ed. São Paulo, Cortez.2008

SILVEIRA, Paulo. ***A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*** [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS disponível em <http://books.scielo.org/id/2pwn4/epub/silveira-9788538603900.epub>. Acesso no dia 13/01/2020

SUZUKI, Clarissa Lopes. ***Cadernos de artista: páginas que revelam olhares da arte e da educação***. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-08062015-124306/publico/Clarissa_ONLINE.pdf Acesso no dia 07/12/2019