

**MARIA CAROLINA DUPRAT RUGGERI**

**ENTRE CANTOS E JANELAS:  
ARTE E ARTESANATO EM DISCUSSÃO**

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Educação à Comissão Julgadora da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ana Angélica Medeiros Albano.

**Universidade Estadual de Campinas  
Campinas - 2001**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**ENTRE CANTOS E JANELAS:  
ARTE E ARTESANATO EM DISCUSSÃO**

Autora: Maria Carolina Duprat Ruggeri

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Angélica Medeiros Albano

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida por Maria Carolina Duprat Ruggeri e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Assinatura:

---

Comissão Julgadora:

---

---

---

---



## DEDICATÓRIA

Aos meus pais, pelo amor incondicional.



## AGRADECIMENTOS

A minha mãe, que me ensinou a conviver com a realidade e com o imaginário.

Ao meu pai, que me fez conhecer a poesia.

Ao meu marido, que colaborou com suas idéias e com seu trabalho.

As minhas filhas, que deram à minha vida um novo sentido.

Aos meus irmãos, pelos exemplos que me dão com suas vidas.

A Nana, que me ensinou a conviver com as dualidades da vida.

Aos meus professores, que questionaram minhas dúvidas e certezas, para que eu pudesse encontrar minhas respostas.

A memória de minha tia vovó, que me abriu a primeira janela.

A todos aqueles, que me colocaram em contato com a arte e com o artesanato.



# ÍNDICE

## ENTRE CANTOS E JANELAS: ARTE E ARTESANATO EM DISCUSSÃO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>PASSOS, IMPASSES E CAMINHOS</b>	<b>3</b>
<b>O PONTO DE PARTIDA</b>	<b>7</b>
<b>TEMPO DE LUZ</b>	<b>15</b>
<b>O LUSCO-FUSCO</b>	<b>29</b>
<b>A AÇÃO DA MATÉRIA</b>	<b>37</b>
<b>ENTRE O DIA E A NOITE</b>	<b>43</b>
<b>O <i>CIRCULATIO</i></b>	<b>59</b>
<b>O CONVÍVIO</b>	<b>63</b>
<b>A PERGUNTA</b>	<b>67</b>
<b>CAMINHOS INTRICADOS</b>	<b>83</b>
<b>ARTISTAS-ARTESÃS</b>	<b>87</b>
<b>EM TRÊS TEMPOS:</b>	<b>107</b>
<b>NA TRADIÇÃO</b>	<b>109</b>
<b>NA MODERNIDADE</b>	<b>115</b>
<b>NA CONTEMPORANEIDADE</b>	<b>119</b>
<b>O FIO DE ARIADNE</b>	<b>123</b>



## RESUMO

Este trabalho se propõe a discutir os limites entre a arte e o artesanato, relacionando a visão contemporânea com a modernidade e a tradição.

A discussão tem como ponto de partida o processo de criação da autora que se deu entre a arte e o artesanato. A partir daí, surgiram os conflitos que nortearam a elaboração deste trabalho.

A pesquisa bibliográfica se desenvolve através do diálogo com as obras de Wassily Kandinsky, Mário de Andrade, Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty, e com os artistas, que conheceu durante o seu processo: Evandro Carlos Jardim, Alice Brill e Ubirajara Ribeiro.

A esses se somam, outros artistas e pensadores que com seus trabalhos e reflexões contribuem para a pesquisa visando a compreensão das especificidades de cada campo de conhecimento e o que eles têm em comum.

A pesquisa indica que a diferença entre a arte e o artesanato está na função e no sentido e abre espaço para o trânsito entre os dois campos de conhecimento.



## **ABSTRACT**

This research is proposed to discuss the limit between art and workmanship, relating the contemporary view with the modernity and the tradition.

The discussion starts with the author's creative process that happens between the art and the workmanship. From this point, appear the conflicts that lead this research.

The research literature grows in the dialog with the work of Wassily Kandinsky, Mário de Andrade, Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty, and the artists that she knew during her own process: Evandro Carlos Jardim, Alice Brill e Ubirajara Ribeiro.

The works and the reflections of other artists and thinkers, add to the research the comprehension of specificity of each field of the knowledge and to what they possess in common.

This article shows that between art and workmanship is in the function and in the direction, and it opens the space for the transit between the two fields of the knowledge.



*Tudo na natureza, os elementos e as forças em geral estão em alternância contínua entre o efeito e o seu contrário. A dualidade do fenômeno é o princípio da vida. (...).*

*É assim que a inspiração pressupõe a expiração e vice-versa, como cada sístole a sua diástole. A fórmula eterna da vida aqui também se manifesta. Se oferecemos o escuro ao olho, ele requer o claro e quando se lhe contrapõe o claro, ele evoca o escuro, mostrando assim a sua vitalidade, seu direito de aprender o objeto, produzindo, por si mesmo, algo que é contraposto ao seu objeto.*

*Goethe*

## APRESENTAÇÃO

“Entre cantos e janelas”, foi o título da minha primeira exposição individual.

Curiosamente, este título, revela o movimento da minha vida artística. Caminhei entre a arte e o artesanato em busca do espaço intermediário.

Neste trabalho, revejo os passos, impasses e caminhos que percorri, para poder encontrar os pontos em comum e incorporar os ruídos.

Em meio aos ruídos, fiquei entre cantos e janelas, ora me recolhia, ora me expandia. Estava deslocada neste espaço, sentia-me uma artista entre os artesãos e uma artesã entre os artistas.

Passei a dialogar com artistas-artesãos e pensadores, para encontrar um espaço onde eu pudesse me reconhecer. Comecei a perceber então, o quanto a arte e o artesanato estão permeados um pelo outro.

Procurei diversas concepções, para entender como ocorreu essa separação e, se a cisão, a que estava submetida, era fruto de um problema apenas pessoal ou social. Encontrei respostas e outras tantas perguntas, que ainda merecem ser investigadas.

Apresento, paralelo à dissertação; uma exposição de pinturas, que volta a ter o mesmo título de minha primeira exposição: “Entre cantos e janelas”. Por que o que fiz, foi rever minha vida. Voltei aos cantos em que me recolhi e às janelas que fechei e abri. Ao invés de alternar os movimentos espero, agora, poder fluir neste espaço.



## PASSOS, IMPASSES E CAMINHOS

*Viver é transformar-se dentro da  
incompletude.*

*Paul Valéry*

A primeira lembrança de minha vida artística vem de uns cinco anos de idade, quando eu passava as tardes na casa de minha tia avó, tia vovó, como eu a chamava. Seu nome era Maria. Ela era pintora, lembro de seu ateliê no fundo do quintal, sua paleta entintada, que hoje me pertence, sua caixa de tinta a óleo e o cheiro da terebintina. Com ela fiz meus primeiros trabalhos.

Lembro-me de nós duas sentadas na varanda de sua casa, e ela ensinando os primeiros pontos de crochê. Mais tarde fiquei sabendo que ela teve aulas com o pintor Matias Aires e com ele deve ter aprendido muito, porque são lindas as suas paisagens. Tenho dois de seus quadros, uma marinha noturna, e outro, que me fala mais alto, um coreto na primavera, pintado a óleo em uma tampa de caixa de charuto, como era costume dos artistas da época.

Quando tinha seis anos, minha tia vovó morreu e passei a conviver com outra tia, a tia Xinde, outra Maria, Maria Aparecida, que desenhava, pintava, tricotava, bordava, tinha muitos livros de arte e contava muitas histórias sobre suas viagens a outros países. Fazíamos deliciosas viagens imaginárias.

Ela me ensinou a tricotar e a bordar. Eu fazia meus trabalhos e levava para ela ver, e assim, passamos muitas horas juntas.

Houve ainda uma terceira tia, a tia Déde, Helena, era seu nome. A tia que não tinha avesso. Em seus bordados era difícil distinguir o direito do avesso, os nós eram imperceptíveis e as linhas se cruzavam no devido lugar, enquanto que nos meus, às vezes, o direito parecia o avesso. Eu a admirava com a devida distância, que a perfeição provoca.

As cores das linhas e das lãs me atraíam, os carretéis, os novelos, a linha que faz a trama, cria harmonia e configura formas coloridas, e que é sempre, essencialmente uma linha.

Fios tecidos, tecidos bordados e tricotados. Foi assim que comecei a conviver com as cores.

Na cozinha, convivi com os odores, com os sabores e com as misturas. Com minha mãe e minha babá, a Cisca, íamos para a cozinha freqüentemente. Eu fazia os doces, minhas irmãs, os salgados. Sempre fiz os doces das festas em família. Na cozinha me lambuzava, me queimava, derrubava umas coisas, mas adorava tudo aquilo. Os ingredientes misturavam-se sob a ação do calor ou do frio e transformavam-se em bolos, sorvetes, mousses e biscoitos.

Cercada por mulheres vivia em um universo feminino.

Outra lembrança foi o curso livre de pintura na FAAP, um verdadeiro ateliê para crianças. Morávamos no Jardim Paulista e minha mãe nos levava, eu e minha irmã Bel, de ônibus até a FAAP. Na época ela estava grávida do meu irmão André, o ônibus parava na Av. Angélica e nós descíamos toda a Rua Alagoas a pé... para pintar. Conto essa história, porque me emociona o esforço, a perseverança, em proporcionar oportunidades, com dificuldades, para encontrarmos o sentido de nossas vidas, como de fato encontramos.

Ainda criança, ia freqüentemente ao centro no fim da tarde com minha família, e o ponto alto do programa era passarmos pela papelaria Rosenhain, na Rua São Bento. Sentia-me encantada com toda aquela quantidade de possibilidades materiais... Sonhava em ter uma papelaria quando crescesse.

Hoje me cerco desses materiais, gosto de tê-los à mão, papéis, pastéis, lápis de cor, tintas, ceras, pigmentos... Cor, muita cor.

Lembro-me da sensação de felicidade, quando mais tarde comprei a minha primeira caixa de lápis de cor Toison D'or, uma gama de possibilidades cromáticas, possibilidades de vir a ser, prontas para se harmonizarem segundo o meu desejo e a minha vontade.

Estudei no Colégio Pio XII, do primário ao colegial, um colégio de freiras, outro universo feminino. Nas aulas de arte, durante todo o tempo, tive somente um professor, o Professor Falcão. Ele tinha uma grande presença. Nós tínhamos uma ótima sala de artes, ampla e iluminada. Na época achava que suas aulas eram um

tanto quanto repetitivas, os princípios eram sempre os mesmos. Hoje, vejo que eram os princípios básicos da arte: a linha, a forma, o volume e a cor. Aprendi as primeiras noções de perspectiva, conheci o ponto de fuga e o alto e baixo relevo com sobreposições de planos, que depois incorporei nos meus trabalhos.

Ele utilizava muitas técnicas e materiais, muitas vezes eram técnicas artesanais. Com ele fiz o meu primeiro batik.

Mais tarde, quando conheci Evandro Carlos Jardim, ele me chamou atenção para o valor do Professor Falcão, e resolvi voltar para fazer o estágio de observação com ele. Lá estava ele, dando praticamente as mesmas aulas, os mesmos princípios, foi aí que entendi o que ele queria nos ensinar.

Com meu pai, conheci a poesia. Ele me ensinou a querer ver além da aparência das coisas. Influenciada por ele, por um bom tempo, pensei em ser escritora. Volta e meia enveredo pelas palavras, e confesso que não descarto a possibilidade de me dedicar mais intensamente à escrita e transitar entre as imagens e as palavras.

A paixão pelo trabalho manual e pela pintura me levou a optar pelas artes plásticas.

Entre na ECA – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - em 1976. Época em que as artes plásticas passaram a ser chamadas de artes visuais. A produção de arte passou a utilizar os meios de comunicação como linguagem: o início da video-arte, dos multi-meios, das instalações, dos happenings e performances e da arte conceitual.

A arte começava a se distanciar de seus elementos puramente plásticos, era esse o apelo da época, ao qual reagi. Meu processo era outro, sempre me identifiquei com a matéria plástica, sinto um imenso prazer no fazer artístico e no aspecto artesanal que essa fatura envolve.

Na faculdade vivi uma situação extraordinária. Na minha turma, poucos alunos estavam matriculados e somente quatro, freqüentavam regularmente as aulas, eu e mais três japonesas: Madalena Hashimoto, Mari Kanegae e Alice Haga. Mais uma vez, o universo feminino. Assim se iniciou o meu contato com a visão oriental.

Nós passávamos o dia juntas, almoçávamos em restaurantes chineses ou na casa da Mari, que era mais próxima da USP. Sua mãe preparava comida

japonesa, que para mim, era muito exótica, às vezes estranha ao paladar e às vezes deliciosa. Foi com elas que aprendi a comer com *hashi* e até hoje me orgulho da destreza que tenho com esses “pauzinhos”.

Conheci suas casas e famílias, outros hábitos, outras relações em outros espaços. Há um aspecto da cultura japonesa, que me chama a atenção: o poder de concentração. Seja qual for a atividade, eles se envolvem por inteiro e por não se dispersarem, produzem intensamente.

Conheci o *origami*, essa intrigante arte, que transforma um papel quadrado, em inúmeras outras formas impregnadas pelo significado que elas contêm.

Uma vez, fiquei sabendo, que se fizesse mil *tsurus* – um pássaro japonês – eu alcançaria uma graça. Fiz cem, essa foi a minha medida ocidental, e acredito que isso foi levado em conta, pois alcancei a minha graça. Nesse fazer, pude ter uma pequena dimensão do aspecto meditativo dessa arte. Mari, minha colega, tornou-se uma especialista em *origami*.

Na faculdade nós tivemos um ciclo especial. A última turma de uma grade que estava para se extinguir. O período era integral, pelas manhãs, as disciplinas, e às tardes, tínhamos as oficinas livres para podermos trabalhar.

Tive contato com diversas linguagens e técnicas, experimentei e realizei inúmeros trabalhos. Identifiquei-me mais com o laboratório de fotografia e a oficina de gravura, que passei a freqüentar além dos horários regulares. Foram muitas tardes. Tardes do fazer.

Esse fazer, incluía as leituras, pesquisas na biblioteca, conversas sem fim e desenhos... Muitos desenhos, pelo campus da faculdade, pelas ladeiras e pelo parque da biologia.

## O PONTO DE PARTIDA

*O espírito sai pelos olhos  
para ir passear pelas coisas.*

*Malebranche*

Na oficina de gravura, mais do que a técnica em si me interessou a orientação dada por Evandro Carlos Jardim. Sua oficina era atemporal, um ponto de encontro de todos os semestres, os que estavam iniciando conviviam com os que estavam encerrando, sem contar com os ex-alunos, que sempre retornavam; eu mesma fui um deles.

Em sua oficina estávamos livres das pressões das novas tendências, podíamos ser o que éramos, podíamos até mesmo ser limitados, pela insegurança e pela falta de experiência.

Ele trazia livros e livros, introduzia leituras e assim convivíamos com os grandes mestres da história, transitando entre o presente e o passado, para nos projetarmos no futuro.

O papel em branco... Foi o primeiro desafio que Evandro me colocou. Era inútil olhar para os lados e ver o que os outros faziam. Eu não estava mais no colégio, estava na faculdade e estava assustada. O branco do papel refletia como um espelho, estava diante de mim mesma, dos meus medos e receios. Mãos atadas e acorrentadas foi a minha primeira imagem. A segunda foi um corpo de mulher no horizonte como um sol nascente e sobre ele um pássaro. Duas imagens simbólicas de prisão e libertação. Na época não tinha consciência de seu significado, mas sabia que estava sofrendo.

Evandro falava em observar a natureza e o que ela podia nos ensinar, e principalmente, estarmos atentos para ouvir a "voz interior", o que ela queria revelar, o objetivo secreto que existe dentro de cada indivíduo e dentro de cada objeto, a verdade de cada coisa.

Tudo aquilo era muito abstrato para mim. E aquele silêncio tornava negra a folha do papel em branco.

Em meio às incertezas daquele momento uma certeza se fez, a resposta estava em mim. Acreditei que, de alguma maneira, aproximando-me de Evandro, eu poderia chegar a ouvir a "voz interior" e conhecer o meu propósito.

De um jeito ou de outro, consciente ou não, eu já tinha chegado até ali, estava cursando as artes plásticas. Dentre os professores que tive, escolhi Evandro para acompanhar o desenvolvimento do meu trabalho.

O primeiro problema a resolver era com relação à representação da natureza. Estava muito presa à realidade externa do objeto observado, o que me impedia de ver o seu aspecto interior. Lembro-me dele dizendo que não era necessário desenhar todos os detalhes, a verdade do objeto não estava na sua perfeita representação e sim na essência.

Ele falava em estar atento para perceber o conteúdo interior das formas exteriores e a imitação da natureza não atenderia a esse propósito.

O ponto de partida era o desenho de observação, para desenvolver a educação dos olhos e da alma.

Ele me ensinou, também, que até mesmo a eleição de determinado objeto a ser representado, já é uma opção espiritual carregada de significado. A escolha da imagem se faz a partir de um *contato eficaz com a alma (1)* e já revela a intenção poética.

Para Evandro, o desenho é o meio de expressão fundamental para conceber as idéias, é o que faz mover todo o seu processo de criação.

É ele quem fala:

*Na verdade, o que talvez procure até hoje seja uma imagem significativa, mais que representativa. Ao longo desses anos tenho procurado retirar do meu trabalho tudo o que considero informação dispensável. Deixar apenas o que é estritamente necessário (2).*

Esse *estritamente necessário* é a essência da imagem, a verdade, a sua potencialidade, a coisa como ela é, segundo Merleau-Ponty: a sua *maneira ativa de ser (3)*. E para tanto, é necessário que se esteja aberto para poder captar o que está cativo na imagem, aquilo que dentro dela está pedindo para ser revelado. Às vezes a essência a ser revelada é intuída no primeiro olhar, mas

envolta em mistério, vai exigir uma maior atenção, uma disponibilidade, uma permissão, como ele diz, para poder visualizá-la por inteiro.

*Diante de alguma coisa, nós dificilmente detectaremos a potencialidade daquela coisa. Vai, em primeiro lugar, exigir de cada um de nós, uma disponibilidade muito grande de podermos nos aproximar dessa coisa, e depois, vai exigir de nós uma permissão, grande também, de que aquela coisa nos toque. Esse, eu imagino, é um exercício de aproximação que nos poderá levar às essências, a razão de ser dessa coisa, porque desenhar não é só representar, é significar também, e, eu acho que esses significados emergem dessa aproximação à essência (4).*

O significado está no interior do que é observado, e no interior de quem observa, segundo Marilena Chauí: *é o elo que liga secretamente uma experiência às suas variantes (5).*

Foi um longo processo até poder entender o que as palavras de Evandro queriam dizer.

O desenho foi o ponto de partida.

Identifiquei-me muito com o grafite mais macio, que registra a intensidade do traço, e permite as mais sutis variações de tonalidades.

Depois com o carvão, um tanto quanto grosseiro, mas sensível à menor pressão da mão, eliminando os detalhes de uma observação rígida.

Finalmente o pastel com sua qualidade táctil, as cores saem pelos dedos, o bastão incorpora-se à mão como uma extensão e muitas vezes ela mesma é instrumento para o desenho. O que me fascina é o quanto o pastel é pictórico, quebra os limites entre o desenho e a pintura, dialoga com as duas linguagens e permite as massas de cor.

Podemos sobrepor as cores para criar outras cores, não pela mistura, mas pelas cores em si, que transpiram no intervalo do emaranhado das linhas e resultam em luz e sombra.

O exercício constante do desenho educa o olhar, torna a mão uma extensão da vontade. Quanto mais desenho, mais afirmo minhas linhas, e passo a me reconhecer nelas, ora tensas e nervosas, ora fluidas e sensuais.

Vasari fala no desenho *como uma manifestação tangível de alguma coisa que se configura no espírito, algo que se forma no intelecto e se concretiza pela mão* (6).

Van Gogh comenta em suas cartas:

*O que é desenhar? Como se chega? É a ação de abrir-se, passar através de uma parede de ferro invisível, que parece encontrar-se entre o que se sente e o que se pode* (7).

Se para Van Gogh, havia uma parede de ferro invisível, para Evandro o desenho é um amplo horizonte onde projetamos nossas intenções.

*Tudo é desenho, se tudo for idéia, se tudo for invenção, se tudo for ação. O termo desenho é muito amplo, vai de direção à criação e construção de uma imagem representada. Desígnio é sinônimo de desenho, é o desejo de realizar alguma coisa, e outras conotações; todas elas revertendo para a manifestação poética, que quer dizer, a sua vontade de ser e fazer. Se você falar em um desenho de vida, não está errado, é uma direção, um sentido* (8).

A consciência da linha e uma certa inconsciência do meu gesto abrigam a emoção e a razão, que são os dois pólos que procuro integrar no exercício de meu trabalho e na minha relação com o mundo. Por muito tempo transitei de um extremo ao outro, agora procuro transitar no espaço entre eles.

Há momentos em que o gesto se torna um aliado de minha expressão, a mão sensibilizada pela visibilidade do olhar, libera o espírito e se deixa conduzir. O movimento dos olhos entrelaçado ao movimento das mãos realiza uma experiência de corpo a corpo com a natureza, e se torna capaz de formar imagens que ultrapassam a realidade, na medida em que solto a minha imaginação.

Desenhar, riscar e arriscar, para procurar uma imagem, configurar um espaço em que eu me reconheça.

Bachelard quando fala sobre a imaginação material, faz uma verdadeira apologia aos poetas da mão:

*A mão criadora, autônoma e por isso feliz que sonha seus próprios sonhos e escapa à tirania da visão, enfrenta os desafios concretos do mundo concreto, levada pela vontade de poder, pelo poder da vontade. Expressa devaneios de força material, movida pelas duas grandes funções psíquicas: a vontade e a imaginação* (9).

*O próprio papel, com seu grão e sua fibra, provoca a mão sonhadora para uma rivalidade da delicadeza. A matéria é, assim, o primeiro adversário do poeta da mão. Possui todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar. (...).*

*Quem gosta de ir ao minúsculo das coisas, à competição da matéria negra e da matéria branca. (...) Viverá uma incrível dialética da coesão e da adesão. Pois o que faz o desenhista? Aproxima duas matérias; empurra suavemente o lápis preto em direção ao papel. Nada mais. A coesão do grafite é então solicitada à adesão do papel imaculado.*

*Eis o lápis sobre o papel.*

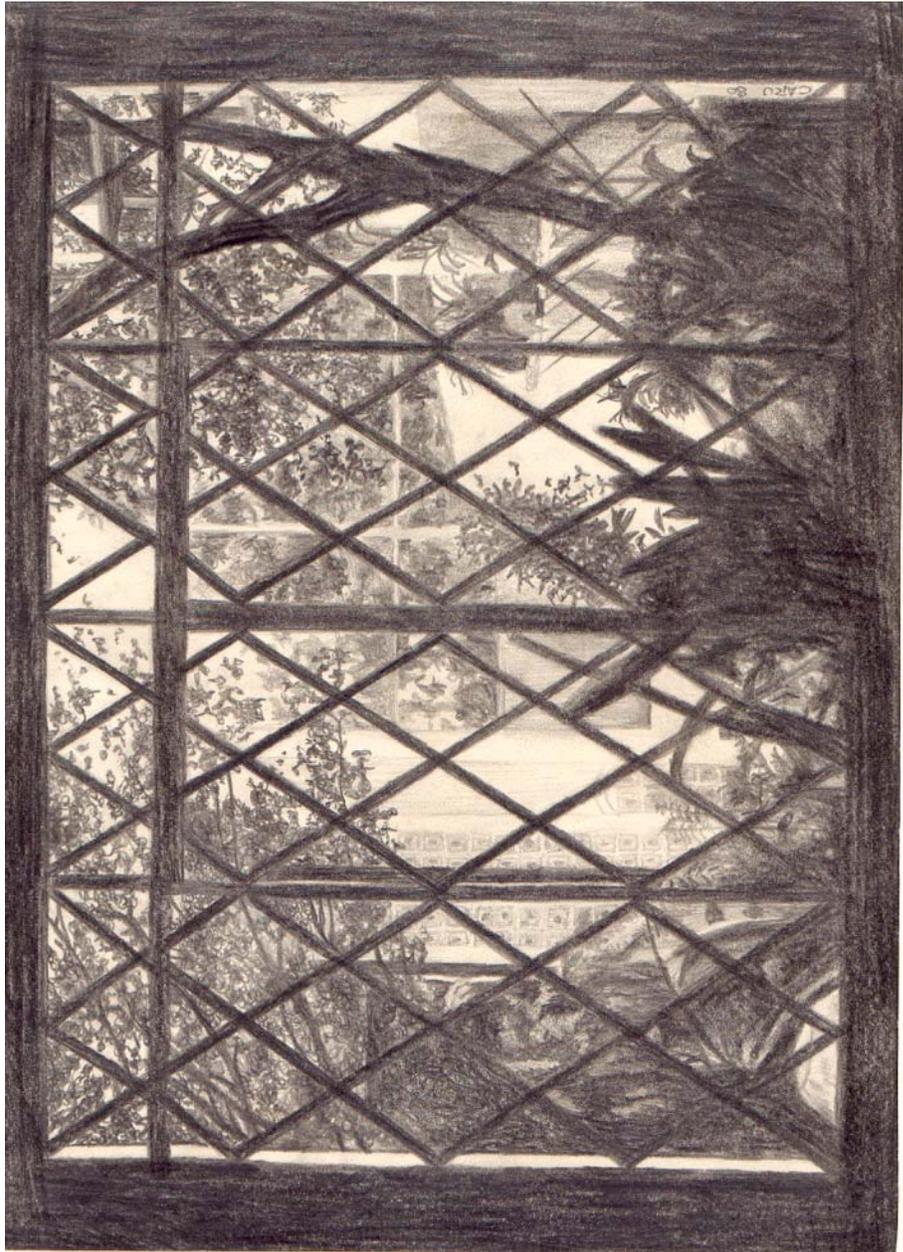
*Eis onde a falange sonhadora torna ativa a aproximação de duas matérias; eis onde as matérias empenhadas no desenho concluem e fixam a ação da mão obreira (10).*

Pelos olhos e pelas mãos, pelo lápis e pelo papel, tendo a linha como o fio condutor, procuro reter a minha impressão do mundo, para transformá-la em expressão sensível. No ato de desenhar posso ver o percurso do concreto ao abstrato. Abstrair, sem nunca perder a referência com a realidade, para tentar alcançar o aspecto mais essencial do que é observado.

Valéry diz que *a mesma mão é capaz de desenhar e significar (11)*. O que interessa a ele não é a obra acabada, e sim, *a sua “formação”, o conjunto das transformações que a precedem, a modificação das formas mediante a qual algo de uma outra ordem se produz. O que Valéry retém na arte é a relação dos gestos com os meios materiais, com o suporte – essa nova mistura da ‘matéria’ e do ‘espírito’.* Compreende-se também por aí o interesse de Valéry pelo desenho, *não tanto no que ele representa quanto no que significa. O desenho mobiliza o olho e o espírito: ele é o lugar por excelência que se opera uma transição do visível ao inteligível, fornece um esquema dessa passagem ao torná-la manifesta (12).*

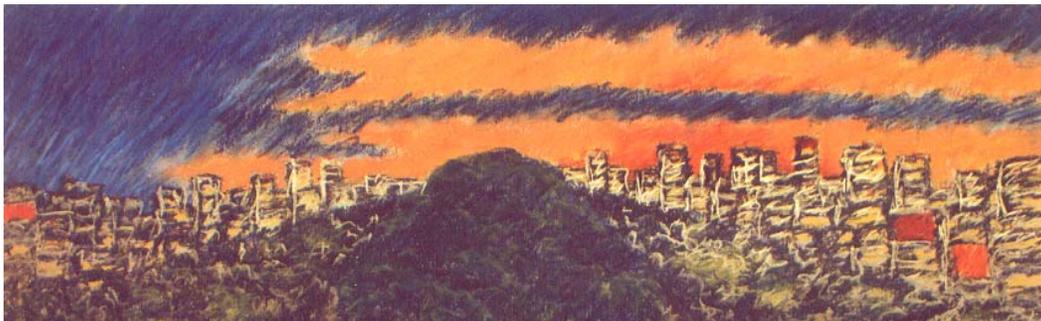


guarda-roupa – desenho grafite - 1980





antes da chuva – pastel seco - 1998



entardecer dourado – pastel seco - 1998

## TEMPO DE LUZ

*Assim o olho se forma na luz e para a luz, a fim de que a luz interna venha ao encontro da luz externa.*

*Goethe*

Na faculdade freqüentei o laboratório de fotografia intensamente e minhas primeiras economias foram destinadas para a compra de uma bela máquina fotográfica, uma Cannon AE1, que me acompanha até hoje.

Fotografava movimentos congelados no ar, recortes de cantos, janelas, transparências e altos contrastes de luz.

A fotografia em branco e preto com suas tonalidades intermediárias desenvolveram a minha percepção na captação da luz. A transposição de uma paisagem colorida para uma visão polarizada em branco e preto, reduz as infinitas tonalidades cromáticas a uma só escala. A luz e a sombra passam a definir os contornos e revelam a essência da forma.

A fotografia desenvolveu o meu olhar e as infinitas possibilidades que existem de recortar a natureza sem perder a sua totalidade.

Se há uma coisa que segue sem parar, é o tempo, determinado em seu percurso, segundo a segundo. A fotografia tem o poder de deixar em aberto o tempo e a memória. Torna simultâneo o presente e o passado.

O processo de revelação sempre me fascinou, é um momento mágico ver a imagem surgir em meio aos líquidos. O interesse pela fotografia me levou a ter um laboratório em casa por mais de dez anos. Até hoje o registro fotográfico é o ponto de partida para muitos trabalhos.

No último ano da faculdade, realizei um trabalho para o Resende, a princípio ele daria escultura, mas sua proposta foi outra. Cada um de nós trouxe uma imagem, na técnica de sua preferência, eu escolhi a fotografia.

Fizemos um exercício de pensar a imagem... Pensar a arte.

Fiz uma série de fotos de um percurso em uma casa, um percurso imaginário, entre minhas casas de São Paulo e do sítio. "De dentro para fora", foi o nome da série.

Foi muito bom pensar a imagem. Um exercício que me levou para os significados das coisas que escolhia intuitivamente. Um exercício que faço até hoje.

Ainda no tempo da faculdade, em um curso particular, aprendi a técnica do batik, que já tinha experimentado com o Professor Falcão.

Batik é uma palavra indonesiana, que significa "escrevendo com cera". É uma técnica de pintura em tecido, sua origem é incerta, mas desde o séc. XIV, já era desenvolvida em Java e Bali.

É uma técnica de resistência, algumas partes do tecido são preparadas com a cera derretida, para resistir à penetração da tinta. A aplicação da cera é feita com pincel ou *tchanting*<sup>1</sup>, que possibilita o desenho, porque ele produz a linha que é feita com a cera quente.

A tinta é a anilina, a base de água ou álcool. Quando pintada, reage como a aquarela sobre a trama do tecido, penetrando nas áreas não enceradas e formando "craquelados"<sup>2</sup> onde a cera se quebra, permitindo a penetração da tinta. Quando o tecido é imerso na anilina, recebe banhos sucessivos do claro ao escuro, e cada tonalidade é isolada com a cera, lembrando o processo da água tinta.

Dizem que é uma técnica que trabalha pelo negativo. Será? Ou será o positivo? Pois é a partir da luz que as coisas são o que são, tanto materiais como espiritualmente. Foi na luz que a Terra se originou é com a luz que o espírito vive. Do claro ao escuro, da luz à sombra na passagem dos tons.

O batik passou a dialogar com a fotografia e com o desenho. A captação da luz era o ponto essencial entre eles.

---

<sup>1</sup> Tchanting é um instrumento específico do batik, consiste em um cabo de madeira, acoplado a um pequeno recipiente de cobre, com um terminal que tem um orifício. Este recipiente é preenchido com cera aquecida e pelo orifício sai a linha que possibilita minuciosos desenhos.

<sup>2</sup> Craquelado é um efeito característico do batik, para se obter este efeito o tecido é manuseado para provocar rachaduras na cera, que permite a infiltração da anilina. Estas rachaduras podem ser controladas para atingir a intensidade e a área desejada.

Fiz muitos batiks monocromáticos, em que a imagem vai surgindo conforme recebe a luz, ela vai sendo revelada, até atingir a sombra, e é curioso o momento da sombra final, é sempre um salto, é o momento da configuração total.

Essa técnica, por alguma razão, foi mais forte que todas as outras que experimentei. Com o batik meu desenho acontecia. A rapidez com que tinha que manipular a cera quente, que corria fluida impedia de me ater a cada detalhe e fazia com que eu me aproximasse da essência do objeto observado.

Sentia-me bem com o tecido. Experimentei todas as fibras animais, vegetais e sintéticas: algodão, lã, lona, juta, seda e outros; tecidos transparentes e encorpados, brilhantes e opacos com diferentes texturas.

De todos os tecidos, a seda é o que mais gosto, o contato com o corpo, a sensualidade da transparência, a leveza do caimento e a luminosidade das cores que ela provoca.

Sentia-me bem com a cera, seu cheiro, sua fluidez quando derretida, correndo sobre o tecido, o controle e o descontrole, a rapidez com que o desenho tem que ser executado utilizando o *tchanting*; o rápido enrijecimento da cera, que apesar de sólida continua quente, macia e sensual ao tato.

As especificidades da matéria ampliam as possibilidades de ação. O fogo aquece, a cera derrete, e a fluidez da cera capta do gesto a expressão primeira, que dinamiza a linha e a composição de meu trabalho. Às vezes tenho a nítida sensação de que a linha tem vida própria, cria acasos que, muitas vezes, orientam a direção do trabalho, modificando a intenção inicial.

A tensão do meu traço se libertou com o uso do *tchanting*. Quando a temperatura da cera se eleva, a linha percorre o tecido sem dar tempo para a razão, ela se torna mais fluida e a linha receosa dá lugar à linha expressiva. A imagem criada passa a ser decorrente da ação com a matéria, que libera a imaginação criativa.

Alice Brill fala desta técnica com muita propriedade:

*Desta forma a própria técnica impõe suas normas ao artista, o qual por sua vez, passa a condicioná-la às suas necessidades.*

*Na técnica original isto praticamente não acontece, pois os procedimentos são mais rígidos, com controle rigoroso da temperatura ideal, para efeitos previstos e padronizados.*

*Ao introduzir a aceleração da temperatura o processo e seus resultados são alterados, exigindo muita atenção e desembaraço para manter o ritmo do trabalho e criatividade no aproveitamento de deslizes (13).*

*O impacto deste método reside neste desafio: saber lidar com mutações, controlar ou alterar erros, improvisando o tempo todo. São problemas de caráter contemporâneo (14).*

O desenho é feito diretamente sobre o tecido, branco sobre branco, pouco visível, é um desenho cego, que torna impossível qualquer tentativa de fazer um desenho mimético de observação, a linha é guiada mais pela intuição e pela emoção do que pela razão. Ao entintar o tecido, surge a imagem, antes oculta, o invisível se torna visível. A sensação é de que a imagem se materializa diante dos olhos.

Mantive por muito tempo as etapas e os procedimentos da técnica tradicional, o isolamento com a cera, a sobreposição das cores do claro ao escuro e o efeito do "craquelê". A única alteração foi a temperatura da cera, que provocou uma inversão radical na minha atitude diante da técnica.

O controle rigoroso se transformou em liberdade gestual, o desenho padronizado e premeditado passou a ser guiado pela intuição, improvisação e aproveitamento dos acasos. Mais tarde alterei o processo do tingimento, ao invés dos banhos de imersão de tinta, que limitava o uso das cores, passei a pintar diretamente sobre o tecido, o que me permitiu trabalhar com as cores complementares, tão necessárias à minha expressão. O procedimento técnico foi alterado, mas as características pictóricas foram mantidas.

Uma etapa importante é o momento final, o tecido repleto de cera é passado a ferro, a cera derrete e surge a imagem, que é sempre um momento de revelação, como a fotografia e como a retirada do verniz na gravura.

Uso um bastidor que deixa o tecido suspenso no ar. Tecidos transparentes e macios que dialogam com a transparência e a fluência da cera líquida e das tintas aguadas. Tem-se de fato a sensação de pintar com água no ar, sensação de liberdade, sensualidade e gestualidade. A pincelada flui como flui o tecido.

Fazia o batik paralelo aos trabalhos da faculdade.

Eu levava meus trabalhos para Evandro ver, mas ele se mostrava reticente em relação à técnica artesanal, dizendo que a minha insistência em me manter nesta técnica limitaria o meu trabalho.

Porém, eu via uma grande relação entre os princípios técnicos do batik e da gravura em água-tinta, o isolamento, os banhos sucessivos do claro ao escuro e o tempo de imersão influenciando na tonalidade. E os resultados foram verdadeiras gravuras em tecido. Recém-formada, realizei a minha primeira exposição individual na Galeria Tenda: “Entre cantos e janelas”. Uma exposição significativa em meu processo, resultado do trânsito entre as linguagens do desenho, da fotografia e do batik.

Evandro esteve presente no vernissage e reconheceu a qualidade do meu trabalho. Apesar disto, não me senti incentivada por ele para persistir com o batik.

Mas insisti, continuei fazendo os meus batiks e Ideo Bava, dono da galeria Tenda, me incentivou abrindo espaço para eu expor os meus trabalhos.

Ideo Bava e a Galeria Tenda foram muito importantes para mim. Pintei os tecidos para seus projetos de decoração, participei de várias exposições que ele realizou e conheci muitos artistas-artesãos.

A maneira como ele montava as exposições revelava a sua intenção poética. Reunia os mais diversos artistas sob temas ligados à matéria e aos quatro elementos. Participei de duas coletivas: “Fio, Fibra, Trama e Tecido” e “Fogo e Transparência”.

Seguindo a minha intenção de fazer gravuras em tecido com a técnica do batik, estive em mais duas exposições: uma individual, “Paisagem Arlequinal”, no Instituto Nacional do Livro em Brasília, e uma coletiva, o “Evento Têxtil 85”, organizado pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul, uma exposição itinerante pelos estados do Brasil.<sup>3</sup>

Eu tinha encontrado um espaço para o meu trabalho, mas queria mais.

---

<sup>3</sup> Itinerário da exposição “Evento Têxtil 85”: Florianópolis – Museu de Arte de Santa Catarina, Curitiba – Museu de Arte Contemporânea, Brasília – Fundação Cultural do Distrito Federal, Belo Horizonte – Museu de Arte de Belo Horizonte, Rio de Janeiro – Metro do Rio de Janeiro e São Paulo – Museu de Arte Brasileira.



transparência – foto p/b - 1979



para dentro – foto p/b - 1979



de dentro para fora – foto p/b - 1979



janela p/b – batik – 1981



luz e sombra – batik - 1981



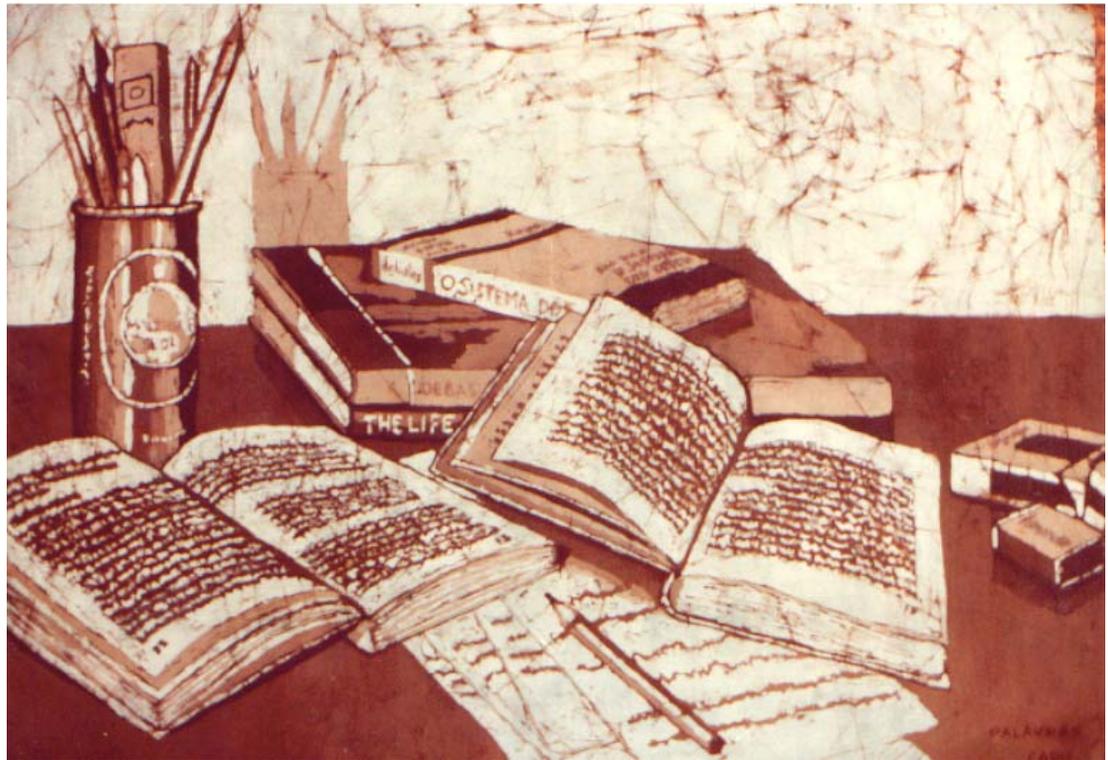
canto de luz – batik -1980



armário de roupa – batik - 1980



entre livros – batik - 1981



entre linhas – batik - 1981



entreaberta – batik - 1981



## O LUSCO-FUSCO

*Nada para ver, para crer  
em tudo.*

*Didi-Huberman*

Queria transitar entre o limite da arte e do artesanato e o que encontrei foram barreiras entre um e outro.

Tentei, por um tempo, ser contemporânea, busquei artifícios para renovar a minha linguagem. Lancei mão de recursos externos, que não me diziam respeito, e toda a vez, em que tive essa atitude me distanciei da minha poética.

As novas tendências que se impunham no cenário artístico desencadearam novas experiências e pesquisas, propiciando o uso diversificado de materiais e técnicas. Se tantas eram as possibilidades, porque não o batik? Por que não uma técnica artesanal? Por que não o tecido como suporte? Hoje penso assim, mas naquela época não.

Para mim, parecia tudo muito incoerente. Flávio Império erguia suas bandeiras com pinturas sobre tecido e Leda Catunda pintava sobre velhas colchas. Trabalhos com diferentes sentidos, mas que utilizavam o tecido como suporte e tinham uma grande repercussão no meio artístico, e eu sofria as conseqüências por estar presa a uma técnica artesanal, ou talvez, porque não acreditava suficientemente naquilo que fazia.

Foi nesta época que conheci Alice Brill, já estava formada na faculdade. Ela entrou em minha vida de maneira curiosa. Foi um daqueles momentos do acaso, que ocorrem em nossas vidas quando mais precisamos.

Sentia-me confusa entre a técnica artesanal do batik e o desenvolvimento da minha linguagem artística. Já tinha ouvido falar em seu nome através de uma amiga em comum, Duse Ometto, como sendo uma artista que tinha transformado o batik em linguagem artística. Nessa época tinha o seu telefone em mãos, ensaiando o momento de procurá-la.

Foi durante um encontro de arte-educação, que eu ouvi chamarem o seu nome. Localizei-a na platéia e no fim da palestra, apresentei-me, mostrei o meu interesse em conhecê-la e saí com o seu cartão em mãos. Na semana seguinte telefonei, e ela me recebeu em seu ateliê. Passei a levar meus trabalhos e minhas idéias para discutir com ela periodicamente, e até hoje mantemos nossos encontros enriquecidos pelo tempo e pela amizade.

As identidades com Alice foram além de sua obra, identifiquei-me com sua vida, apesar de ter sido completamente diferente da minha na origem, no percurso e nas vivências. Porém, determinados encontros com a arte foram muito semelhantes.

Temos em comum, a falta de identidade com os movimentos dominantes nas épocas respectivas e a necessidade de manter o vínculo com a realidade, desenvolvendo uma linguagem figurativa. Temos ainda a mesma relação com o artesanato e o encontro com o batik, o gosto pela fotografia em branco e preto e o interesse em estudar e ler os filósofos, integrando a emoção ao processo racional.

No entanto, o aspecto mais significativo de nosso encontro foi o fato de sermos mulheres. A maneira como Alice me acolheu e abriu espaço para colocar as minhas inseguranças e dúvidas. Eu não sabia que caminho deveria seguir, os valores que deveria reter ou desfazer para que pudesse crescer no meu processo criativo. Estava profundamente angustiada.

Sua experiência de vida tinha-lhe dado as respostas para perguntas que me atormentavam na época, mas ela deixou que eu descobrisse por mim mesma, limitando-se a estar sempre presente em todos os momentos que necessitei, acolhendo minhas dores e alegrias.

Eu ia freqüentemente ao seu ateliê. Trocávamos idéias sobre o batik e a técnica mista que ela estava desenvolvendo. Orientou-me na utilização de tintas para tecido mais permanentes e resistentes ao sol, e chegamos a trabalhar juntas em alguns momentos. Realizei novas experiências sobre o tecido e sobre o papel, mantendo o uso da cera.

Foi um conforto encontrar alguém que entendesse a minha insistência em continuar trabalhando com o batik e em querer romper a barreira entre o artesanato e a arte. A cera dava a ela o mesmo prazer que deu a mim, compartilhávamos da mesma paixão pelo material pictórico. Éramos cúmplices.

Estar com Alice era um aprendizado constante, que se deu em todos os sentidos, no fazer, na relação com os materiais, na leitura de seus livros e nas reflexões.

O simples fato de estar em seu ateliê já era um aprendizado, observar cada detalhe, sua mesa de trabalho, suas fotos, sua biblioteca, as lembranças de suas constantes viagens. O encanto das horas em que vasculhamos sua pinacoteca e mapoteca, vendo os trabalhos, dos mais antigos aos mais recentes. Até mesmo a hora do chá, preparado no mesmo fogareiro que utilizava para derreter a cera, era um momento de aprendizado.

Outra experiência que tive o prazer de compartilhar com ela, foram as sessões de modelo vivo. Uma amiga sua, Wanda Di Ricco, promovia encontros semanais em sua própria casa. Era um verdadeiro ritual. As sessões eram sempre pontuais, os artistas iam chegando se acomodando e preparando os seus materiais. Trabalhávamos seriamente, o exercício era fascinante: podia sentir o crescimento do meu desenho, minha linha tornava-se forte e expressiva, muito distante do desenho receoso dos tempos de modelo vivo na faculdade. Ali, não havia professor.

Depois das sessões, Wanda servia uma sopa. Era uma ofensa sair de sua casa sem participar deste momento, quando conversávamos sobre arte e sobre tudo mais e apreciávamos os trabalhos de todos. Chegamos a realizar uma exposição coletiva.

Wanda é uma pessoa extraordinária, do tipo que não passa despercebido por ninguém. Devia ter na época uns setenta anos, suas roupas eram extravagantes, e sua casa era seu objeto de criação. Cada canto e lugar tinha sido transformado e constantemente passava por novas mudanças, a sala era repleta de quadros e desenhos dos artistas que freqüentavam as sessões.

As noites em sua casa eram sempre inéditas. Aquele ambiente me fascinava, a diversidade dos artistas dava àquele lugar um aspecto "arlequinal", como dizia Mário de Andrade. Era um espaço de liberdade, um caminho aberto para cada um desenvolver sua expressão pessoal. Wanda acolhia as diferenças.

Era curioso observar Alice, alemã em todos os aspectos, contida e discreta, tão integrada naquele ambiente. Deve ter sido o espírito livre herdado de seu pai, o pintor Erich Brill, que a levou para a arte.

Essa dualidade em Alice me atraía, livre e rigorosa, realista e idealista, caseira e viajante. Uma dualidade que parecia viver em harmonia, muito diferente do que ocorria dentro de mim, onde os opostos se alternavam, disputando o mesmo espaço, mantendo-me dividida.

Eu estava iniciando um caminho que ela já tinha percorrido. Mas sabia que não podia seguir os mesmos passos, a minha trilha tinha que ser traçada a partir da minha própria vivência.

Sentia que ela acreditava em mim quando eu mesma ainda não acreditava. E isso me deu a força necessária para arriscar.

Certa vez, ela fez o texto de apresentação para uma exposição que realizei no SESC Paulista. Estava atravessando uma fase intermediária, apresentando uma técnica mista que procurava integrar o batik à pintura. Tinha uma certa consciência que estava expondo uma obra em processo ainda não resolvida.

Passei por sentimentos muito contraditórios no decorrer dessa exposição. A exposição foi montada a tarde, estava tudo em ordem. Na abertura, os tecidos esticados nos chassis, tinham enrugado, por alguma reação da cera com o calor. Eu queria sumir. Não via a hora que tudo aquilo terminasse.

Na minha ânsia em querer encontrar soluções para permanecer com a minha técnica; inventei uma técnica mista que não deu certo. Nem mesmo as imagens me convenciam naquele momento. Pela primeira vez senti que a matéria me traiu.

Foram as palavras de Alice, que me deram a coragem necessária para viver a realidade daquele momento e seguir em frente no meu caminho, mas com certeza, outro caminho.



viaduto do chá – batik - 1986



chuva – batik - 1986



para-brisa – batik - 1986



tjantings



## A AÇÃO DA MATÉRIA

*Quanto mais a matéria é, em aparência, positiva e sólida, mais sutil e laborioso é o trabalho da imaginação.*

*Baudelaire*

Voltei a procurar por Evandro. Questionamos a razão que me mantinha ligada ao batik, e chegamos a uma resposta: a cera era o elemento vital. Foi quando ele me abriu uma nova possibilidade: a encáustica.

Ele me deu os livros que deveria consultar para descobrir a composição da tinta, e não se restringiu aos manuais. Pesquisei a história da encáustica, suas origens, cheguei a ler as anotações de Plínio, que são os primeiros registros sobre a encáustica. Comecei a experimentar tudo o que ia descobrindo nos livros.

Lembro como se fosse hoje, do dia em que realizei a primeira encáustica e fui ansiosa para o ateliê de Evandro para mostrar o resultado.

Era um dia de muito calor, o caminho da minha casa até o seu ateliê era longo, quando cheguei a pintura estava completamente derretida.

Ele olhou silenciosamente, saiu e voltou com pedaços de cera carnaúba. Minha pesquisa tinha sido feita a partir de fórmulas européias e era necessária a adição de cera de carnaúba para resistir ao clima tropical!

Sua atitude era curiosa, ele intervinha na medida em que surgiam as dificuldades.

Voltei ao trabalho e consegui resultados satisfatórios.

Passamos a discutir as possibilidades pictóricas da encáustica: o poder de cobertura, a transparência, as sobreposições, veladuras e texturas.

O conhecimento da técnica se deu a partir da minha própria experiência e na troca com Evandro.

A origem da encáustica é vaga e imprecisa, existem pinturas egípcias que datam de 3.000 a.C., mas a técnica é atribuída aos gregos, inclusive o nome - *egkausticus* - que quer dizer "queimação".

A tinta tem que ser preparada para poder ser manipulada. É uma composição de cera de abelha alvejada, carnaúba, resina de damar e pigmento. Com o auxílio de uma paleta aquecida, que mantém a cera derretida, as tintas são aplicadas com pincel e espátula.

O suporte da encáustica é a madeira, pois a cera não pode ser aplicada sobre uma base flexível. Como também sentia a necessidade de trabalhar com o tecido, Evandro me sugeriu que revestisse a madeira com ele.

Eu tinha a cera, o tecido e uma nova matéria: a madeira, que me abriu inúmeras possibilidades para configurar minhas formas.

A encáustica tem muitos recursos, permite uma cobertura fina ou grossa, transparente ou encorpada, como seca rapidamente, permite, também, a realização de sobreposições, veladuras e texturas. Na etapa final, recebe um tratamento calórico, que faz com que a tinta penetre no suporte, daí vem seu nome "queimação".

Essa técnica veio ao encontro das minhas necessidades pictóricas: o uso da matéria elementar, a cera; a possibilidade de pintar com a massa de cor e o processo fascinante de preparação e aplicação da tinta. É uma técnica alquímica de pintura.

Esse processo da manufatura é muito importante para mim, ele me sacia, é como se as cores me alimentassem. Hoje, acredito, que é o alimento do meu espírito.

Preparar a base de cera, misturar as cores é uma verdadeira "cozinha". A receita, os ingredientes que aquecidos se dissolvem, se misturam e exalam um aroma doce que chega a atrair as abelhas. Os pigmentos adicionados à base de cera vão se misturando como o chocolate em uma mousse. É lindo o desenho que se forma, quando se introduz a cor em uma base neutra, as mesclas vão se movimentando, até que a massa se torne homogênea para poder confeccionar os tabletes de cores primárias e secundárias, que possibilitam a obtenção das inúmeras tonalidades, quando derretidas na paleta aquecida.

Hoje, revendo o meu processo, eu percebo que a cor é um dos elementos importantes em meu trabalho. Tanto na encáustica como no batik, a relação com a cor é anterior à pintura, ela se inicia na preparação da tinta.

No batik, dissolver a anilina e criar as águas coloridas e translúcidas é fascinante. Na encáustica, a densidade das tintas torna o processo ainda mais intenso.

A manufatura é um momento de intimidade com o material plástico, um aquecimento para iniciar a produção, um verdadeiro ritual que se tornou integrante do meu processo criativo.

Nesse ritual há um intenso diálogo com as cores, posso sentir o poder que elas têm independente da sua relação com a natureza observada. Posso sentir a sua autonomia, a expressão que elas têm em si e como elas agem sobre quem as observa. É a ação viva das cores que revela a essência aos olhos e ao espírito.

Van Gogh, na sua relação com a natureza e com a natureza das cores diz:

*Eu conservo da natureza uma certa ordem de sucessão e uma certa precisão na mudança dos tons; estudo a natureza para não fazer coisas insensatas, para manter-me "razoável", mas me interessa menos que minha cor seja precisamente idêntica, ao pé da letra, a partir do momento em que aparece bela sobre minha tela, tão bela como na vida (15).*

Merleau-Ponty fala da autonomia das cores em relação à natureza:

*Não se trata, pois, das cores, "simulacros das cores da natureza"; trata-se da dimensão de cor, daquela que por si mesma e para si mesma cria identidades, diferenças, uma contextura, uma materialidade, uma qualquer coisa...Então decididamente não há receita do visível, e nem a cor sozinha, como tampouco o espaço, é uma receita. O retorno à cor tem o mérito de conduzir a um pouco mais perto do 'coração das coisas'.(...) "Superposição de superfícies transparentes, movimento flutuante de planos de cor que se recobrem, que avançam e que recuam" (16).*

Bachelard fala na ação que a cor exerce sobre o pintor:

*Para o pintor, que medita sobre o poder de sua arte, a cor é uma força criante. Ele sabe perfeitamente que a cor trabalha a matéria, que é uma verdadeira atividade da matéria, que a cor vive de uma constante troca de forças entre a matéria e a luz.(...).*

*Por isso, para o pintor, a cor possui profundidade, espessura, desenvolvendo-se ao mesmo tempo, numa dimensão de intimidade e numa dimensão de exuberância. Se, num momento, o pintor joga com a cor lisa, a cor unida, é para aumentar mais o volume de uma sombra, é para provocar noutra parte um sonho de profundidade íntima. Permanentemente. Durante o seu trabalho, o pintor conduz sonhos situados entre a matéria e a luz. Sonhos de alquimistas, nos quais suscita substâncias, aumenta luminosidades, modera os tons que resplandecem muito brutalmente, determina contrastes onde podem se revelar lutas de elementos (17).*

Goethe vê a cor como um fenômeno, muito além de suas propriedades físicas. Quer *mostrá-las como ação e paixão (18).*

*As cores são ações e paixões da luz. Neste sentido podemos esperar delas alguma indicação sobre a luz. Na verdade luz e cores se relacionam perfeitamente, embora devamos pensá-las como pertencendo à natureza em seu todo: é ela inteira que assim quer se revelar ao sentido da visão (19).*

*As cores são essencialmente polares, e contém em si uma ação (luz) e uma paixão (sombra). As diferentes proporções de luz e sombra distinguem uma cor da outra (20).*

Outra particularidade da cor é a ação que ela provoca na retina. Esse estranho fenômeno complementar sempre me atraiu, ao contemplar uma cor, nossa retina evoca a cor oposta, o amarelo pressupõe o azul e vice-versa, ao contrapor um extremo ao outro, almeja a totalidade. É um processo semelhante ao da minha vida, que busca a coexistência dos opostos.

Quando falo da cor, não excluo a escala do branco ao preto, o claro e o escuro, o grande contraste, a luz, a sombra e suas nuances.

As cores translúcidas do batik e as cores sólidas da encáustica, respondem às diferentes necessidades físicas e espirituais. Ora é a água, ora é a massa e acredito que com o tempo conquistarei um maior trânsito entre essas linguagens.



anilinas



paleta aquecida



## ENTRE O DIA E A NOITE

*Por um lado na esfera da  
lua e, por outro lado na esfera do  
sol...*

*Marie-Louise Von Franz*

Evandro Carlos Jardim e Alice Brill foram determinantes em meu percurso. Foram caminhos simultâneos e complementares. Professores e mentores, fundamentais em meu processo de formação.

Abriram caminhos para os meus impasses e tornaram as trilhas mais intrincadas quando eu queria dar um rumo certo. Em outras palavras, facilitaram as minhas dificuldades e dificultaram as minhas facilidades, um paradoxo extremamente enriquecedor, mas doloroso.

Durante esse tempo convivi com as dualidades, feminino e masculino, emoção e razão, arte e artesanato. Os caminhos mantinham-se paralelos, era impossível uma integração. A dualidade me atormentava.

Hoje, mais consciente, vejo a dualidade como inerente ao ser humano em seu processo de crescimento e fundamental ao processo criativo.

Foi em busca dessa integração que procurei Evandro e Alice. Cada um, à sua maneira, tinha alcançado, aos meus olhos, a liberdade para ser e criar. Fui enveredando pelas suas trilhas, em busca de respostas que atendessem às minhas necessidades.

Foi árduo esse caminho, foi difícil descobrir os pontos que eles tinham em comum.

Trilhas opostas em direção ao Sol e à Lua, masculino e feminino, espírito e matéria.

Era necessário descobrir *as identificações subterrâneas entre os opostos e a sempre presente estrutura dialética entre eles (21)*.

Quando procurei me aproximar dos dois sentia-me insegura em relação às minhas possibilidades criativas. Sentia a necessidade de ser desafiada e acolhida simultaneamente, somente um ou outro desses fatores me manteria insegura e frágil diante das provas às quais tive que me submeter.

*O velho aparece sempre que o herói está em situação desesperadora e sem esperança, da qual somente uma reflexão profunda ou uma idéia afortunada pode libertá-lo. (Esta aparição é...) um processo dotado de intenção com o objetivo de manter unido todos os elementos da personalidade total no momento crítico, quando nossas forças espirituais e físicas são desafiadas, e com essa força de união abrir de uma vez a porta do futuro. Ninguém pode ajudar o menino a fazer isso; ele tem que contar apenas consigo mesmo. Não há volta para trás. A compreensão fornecerá a necessária resolução às suas ações. Ao forçá-lo a enfrentar o problema, o velho lhe poupa a preocupação de se decidir. Na verdade, o velho constitui-se na própria reflexão dotada de propósito e na concentração de forças morais e físicas que surgem espontaneamente no espaço psíquico fora da consciência, quando a reflexão consciente não é ainda possível.(22)*

Sentia-me sem forma, com possibilidades ilimitadas para vir a ser. Era exatamente o ilimitado que me assustava. Entre tantas possibilidades formais, qual seria a minha forma? Evandro e Alice me ajudaram, indicando caminhos.

Era necessário abrir mão de procedimentos rígidos que restringiam a minha percepção, mantendo-me presa à realidade externa e impedindo-me de entrar em contato com o mundo interior.

Por alguma razão, necessitei da matéria para liberar o meu espírito, através dela entrei em contato com o meu inconsciente. Alice e Evandro provocaram esse encontro, cada um a sua maneira.

Encontrei em Alice uma aliada. Ela compreendeu e reforçou o meu caminho nesse sentido, incentivando novas experiências que me possibilitaram trazer à tona a sensibilidade do meu traço.

Pude sentir-me mais livre, principalmente livre do meu senso crítico que não me dava oportunidade para experimentar, para errar e acertar. Entre bons e maus desenhos, tive a chance de amadurecer, longe das pressões e dos projetos futuros. Entreguei-me ao devaneio, à contemplação, olhos abertos, receptores de

*imagens felizes*, que me levaram ao encontro da minha natureza. Dei tempo para o meu processo, dei tempo ao meu tempo.

*Em cada ente humano, o relógio das horas masculinas e o relógio das horas femininas não pertencem ao reino dos números e das medidas. O relógio do feminino caminha em contínuo, numa duração que se escoia calmamente. O relógio do masculino tem o dinamismo do tranco (23).*

Minha vida fluía no compasso do relógio feminino. Podia sentir a poesia do verde e do azul, assim como do concreto e das luzes da cidade. As imagens do meu cotidiano tornaram-se poéticas, e se transformaram em imagens pictóricas. A essa altura, mais confiante no meu desenho, eu podia imaginar...

Viajo pela estrada desde menina, entre São Paulo e o sítio, indo e vindo entre o verde e o azul, nas mais variadas horas do dia e da noite.

Da casa de São Paulo para a casa do sítio, morando lá e morando aqui, alternando entre o ritmo da cidade e do campo. Adoro a verticalidade da Av. Paulista e os horizontes de Minas Gerais. Meu coração pulsa em compassos diferentes, diante de um de outro, mas com a mesma intensidade.

*O devaneio está sob o signo da alma. Quando o devaneio é realmente profundo, o ente que vem sonhar em nós é a nossa alma (24).*

O caminho para o devaneio se deu a partir de uma relação positiva com a matéria. Foi a partir da matéria que o meu espírito se tornou visível. Os dois mundos começaram a se comunicar.

A máquina de costura foi na época o meu objeto de inspiração. Uma máquina antiga com um desenho maravilhoso, que dissequei do todo às partes.

Fiz inúmeros desenhos. Sentia-me atraída pelas suas formas redondas, pelo desenho das ferragens, e pelos arabescos que a ornamentavam.

A engrenagem é o coração da máquina, é ela que a põe em movimento, para cumprir a sua função, a função de unir as partes, que nunca é tão simples assim. A costura segue o seu curso, às vezes dá as voltas necessárias e atinge os pontos certos, outras vezes a linha se enrosca e o tecido se enruga: tecidos grossos para linhas finas ou tecidos finos para linhas grossas. A máquina de costura, para mim, é bela enquanto objeto e sábia em sua função. Um excelente motivo para um devaneio.

Realizei batiks monocromáticos em tons neutros, sépias e cinzas, com a intenção de revelar o volume e a luz. Introduzi as cores com bordados, realçando os carretéis e as linhas da costura. Introduzi, também, as cores nos tecidos que eram costurados. Cores primárias contrastando com cores neutras, uma relação curiosa, inspirada em filmes que assisti. Acho mesmo, que a vida tem seus momentos em preto e branco e seus momentos coloridos. Não há de ser à toa que nossos sonhos também se manifestam dessa maneira.

Costurar as partes, almejar o todo, unir o artesanato e a arte, o bordado e a pintura. Eram, ainda, tentativas receosas.

Um processo de transformação lento, porém permanente, ligado ao fluxo do tempo. Um movimento cíclico e espiral, que adquire novas características a cada volta.

Sempre senti a atração que a lua exerce sobre mim, e não consigo deixar de relacionar os ciclos lunares com a oscilação da comunicação entre a razão e a emoção. Ela cresce e decresce, alterna suas faces visíveis e invisíveis, se oculta e se ilumina continuamente.

*Somente quando o tempo tiver se esgotado é que o entendimento vem como uma iluminação (25).*

Outro ciclo inicia-se na sombra, em busca de mais um mistério oculto. Uma busca que envolve o coração e o sofrimento e que aguarda o tempo favorável para *vir à luz* e revelar em sua plenitude a transcendência do mistério.

*A natureza adora se esconder (26).*

Mas aguarda ansiosa pelo momento da revelação, e cabe ao artista essa missão. Cabe ao artista se submeter ao eterno movimento de idas e vindas entre a sombra e a luz.

*A luz da lua é a primeira a iluminar o mundo escuro do inconsciente de onde nasce o consciente e ao qual permanece ligada (27).*

*Depois, como é necessário renascer para o dia, o relógio do ser íntimo soa no masculino (28).*

Renascer para o Sol, mas com o cuidado para não esquecer os sonhos vividos, para não deixar na noite os mistérios revelados. Que os devaneios diurnos sejam alimentados pelos devaneios noturnos, para que se possa iniciar uma nova jornada.

Com as forças renovadas pelas experiências vividas, passei a entender melhor o que Evandro dizia quando falava em essência.

*O animus pode tornar-se um companheiro interior precioso que vai contemplá-la com uma série de qualidades masculinas como a iniciativa, a coragem, a objetividade e a sabedoria espiritual (29).*

Mais próxima de mim e relativamente liberta de uma racionalidade excessiva, sentia-me sensibilizada diante da vida.

Iniciei um novo trabalho. Coloquei-me diante de uma máquina de escrever e desenhei-a exaustivamente de todos os ângulos, novamente o todo e suas partes. Ela transformava-se diante dos meus olhos, parecia adquirir vida. Interferi sobre ela, sobre suas funções: pressionei suas teclas, desenrolei sua fita, acionei e travei seus mecanismos.

Mais uma vez, ao transformar um elemento mecânico em possibilidade plástica pude ir além de sua realidade objetiva. Pude transformar um objeto industrial em objeto expressivo, *insuflar espírito na matéria.*(30)

Tanto a máquina de costura como a de escrever, tornaram-se instrumentos de poder para transitar entre o concreto e o abstrato, da realidade ao devaneio. O elemento mecânico passou a ser a matéria-prima plástica. Uma matéria-prima objetiva que suscitava a minha subjetividade.

Com suas formas, posso opor retas e curvas, superfícies planas e modeladas, cores puras e tons acinzentados, realidade e imaginação.

Foi neste momento que me aventurei em uma nova técnica: a encáustica. Extrapolei o limite da tela e investi em um trabalho de marcenaria, recortando as formas e criando o meu próprio suporte.

O lúdico permeou o trabalho do começo ao fim, senti o prazer da brincadeira de criança. Transformei a máquina de escrever em tema para um jogo simbólico, em que os elementos se associavam e adquiriam novos significados.

Evandro me fazia refletir em cima do trabalho realizado, dissecando cada elemento para me aproximar de seu significado, indicava leituras que pudessem aprofundar a minha análise e me abrir para outros devaneios.

Todo um campo de devaneios que pensam e de pensamentos que devaneiam se abriram para novas idéias, novas ordenações, novas possibilidades criativas (31).

*Para as coisas, como para as almas o mistério reside no interior. Um devaneio de intimidade - de uma intimidade sempre humana - abre-se para quem penetra nos mistérios da matéria (32).*

Passei, então, a duvidar do que antes era certo, passei a questionar o ponto final. E pude ver que além do visível existe o mistério, e que o processo de criação é o mergulho neste mistério.

*“No início do processo, água é água, e montanhas são montanhas e rios são rios” - mas para o ego isso não é bom. É preciso entrar num estado em que as montanhas já não são montanhas, os rios já não são rios e a água já não é água, o que significa que tudo isso é visto como outros tantos símiles. Mas depois do processo, as montanhas são novamente montanhas e isso envolve a ressolidificação do espírito... O processo necessita de ambos os movimentos a fim de não se tornar destrutivo, e isso é magnificamente ilustrado na alquimia, o corpo tem de ser espiritualizado e o espírito tem de ser encarnado, ambas as coisas têm de acontecer (33).*

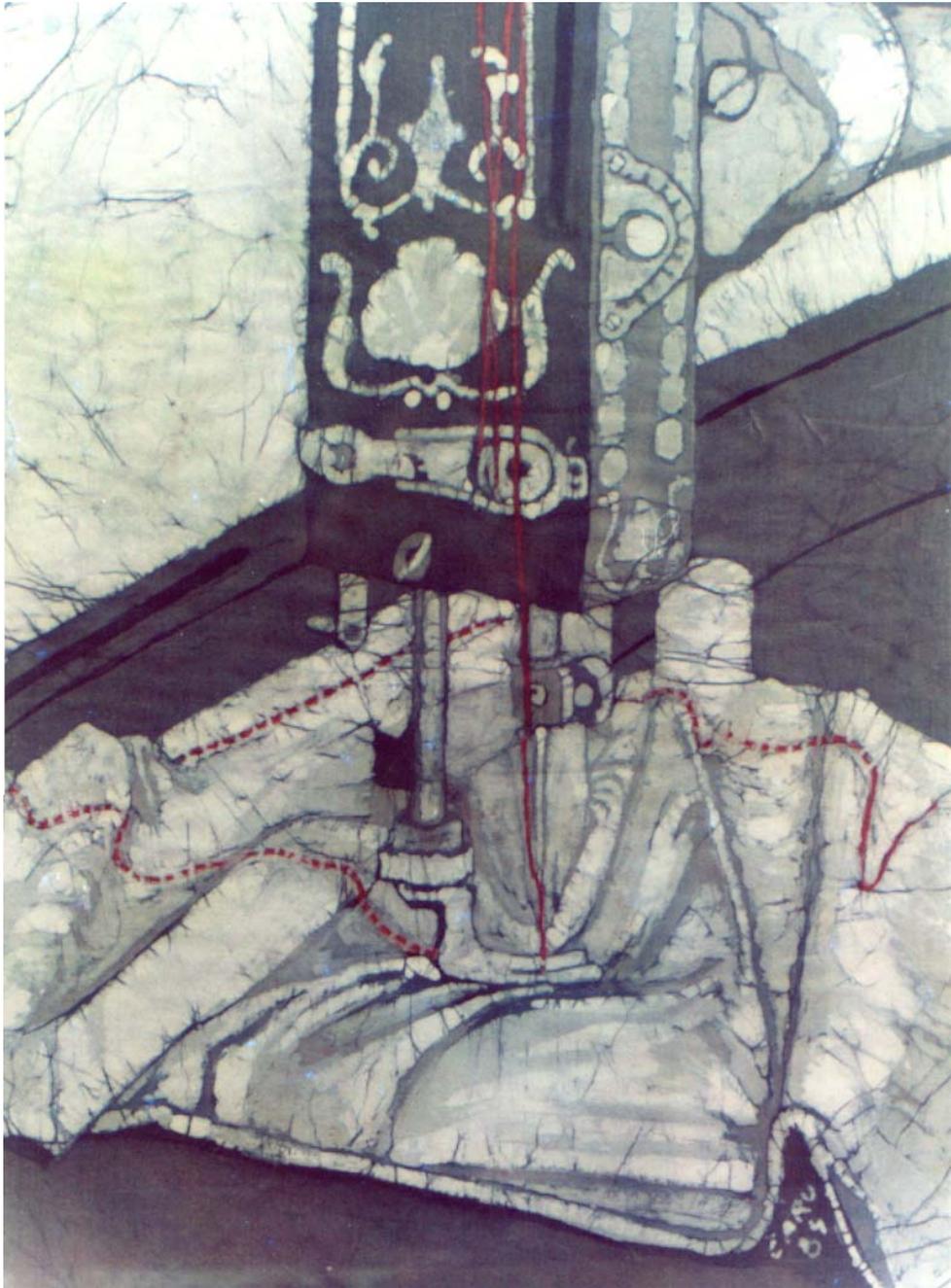
No encontro com Evandro e Alice, tive a oportunidade de confrontar as minhas polaridades, que se manifestavam isoladamente, como se fossem dois mundos que não pudessem coexistir.

Se o que eu almejo é o todo, não posso me reduzir às partes. O processo está desencadeado, resta agora, encadear uma nova ordem, coexistir para poder existir. Aceitar a dualidade é o primeiro passo para que a integração ocorra.

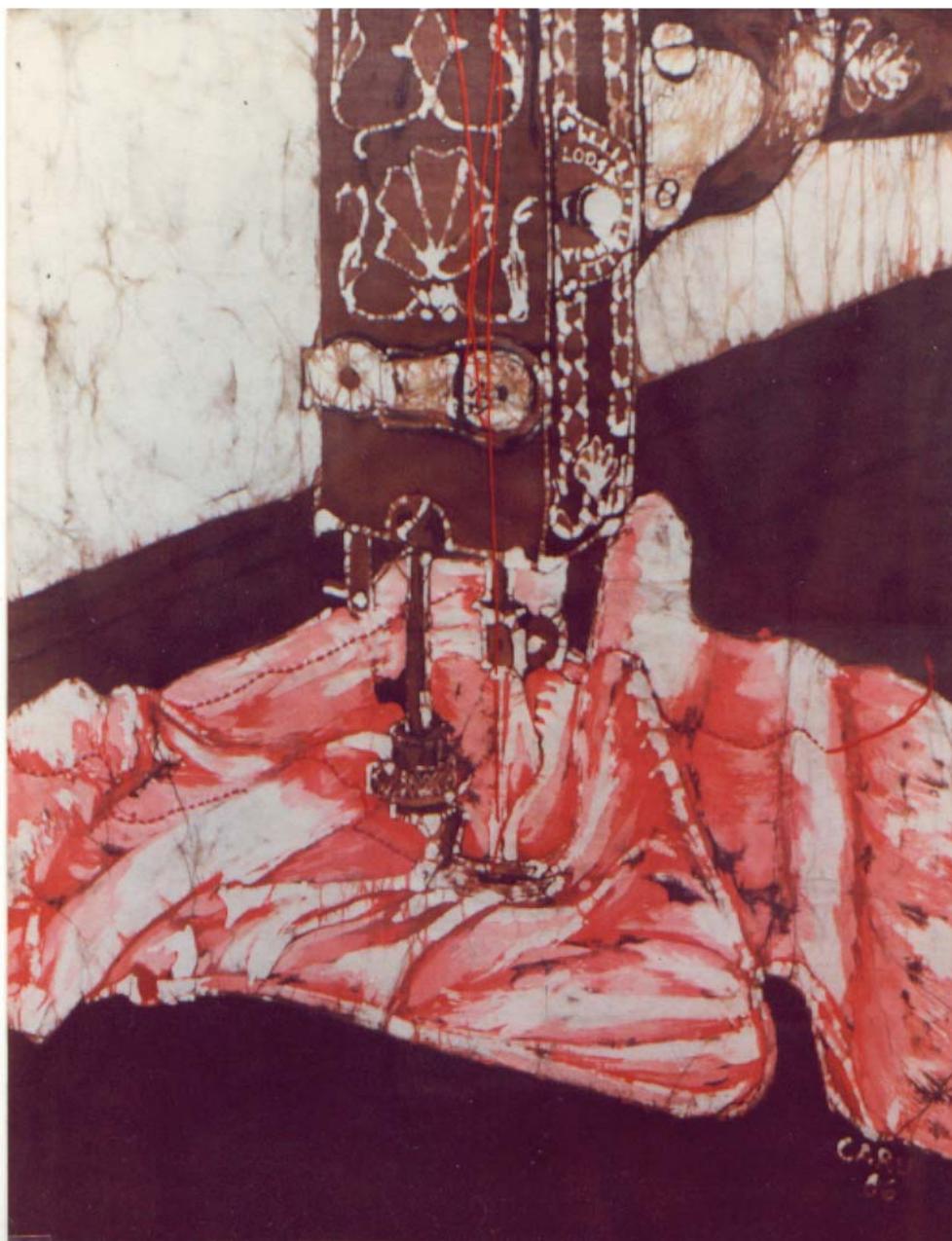
*É um confronto necessário do desenvolvimento de um processo criativo que só pode acontecer através da integração dos opostos. O processo de transformação ocorre quando as duas partes são incluídas num todo, uma atitude unilateral conduz à esterilidade. É na dinâmica dos opostos que a criação se processa (34).*



vaso de cristal – batik - 1982



ponto de tensão - batik - 1984



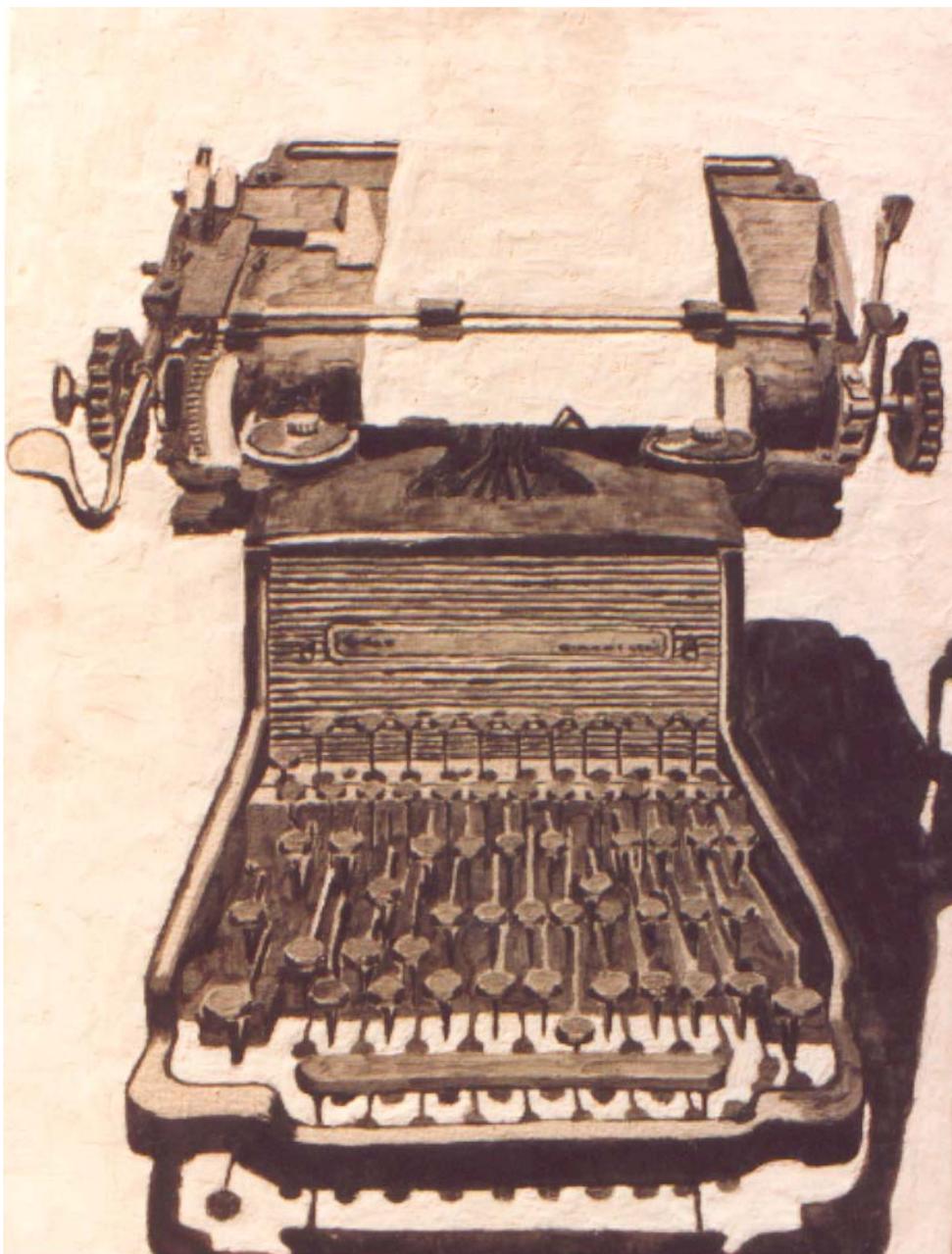
linha da vida – batik - 1986



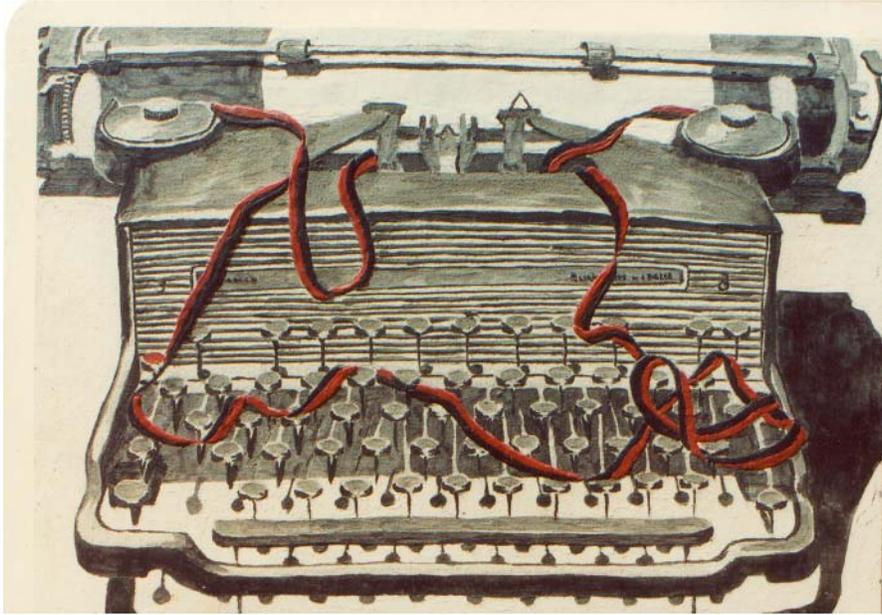
colcha de retalhos – batik – 1984



entre as cores – batik - 1986



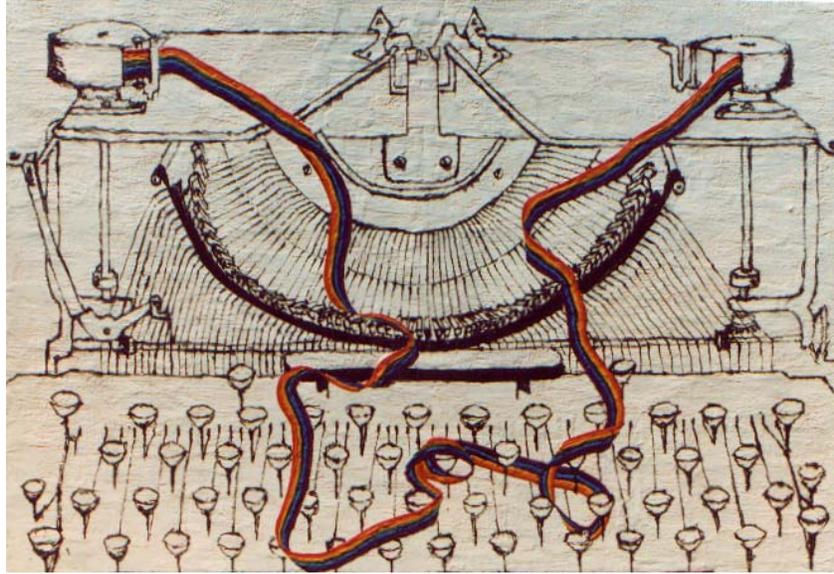
papel em branco – encáustica - 1985



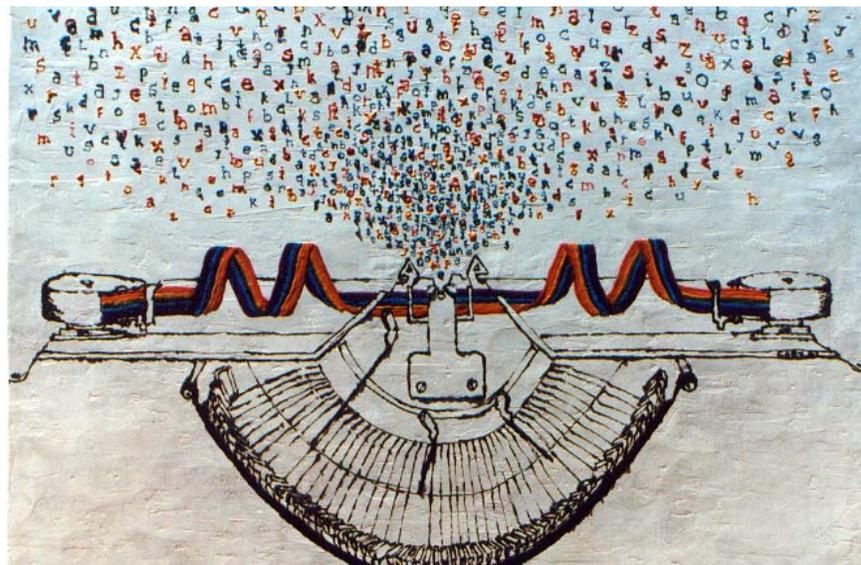
contração – encáustica - 1985



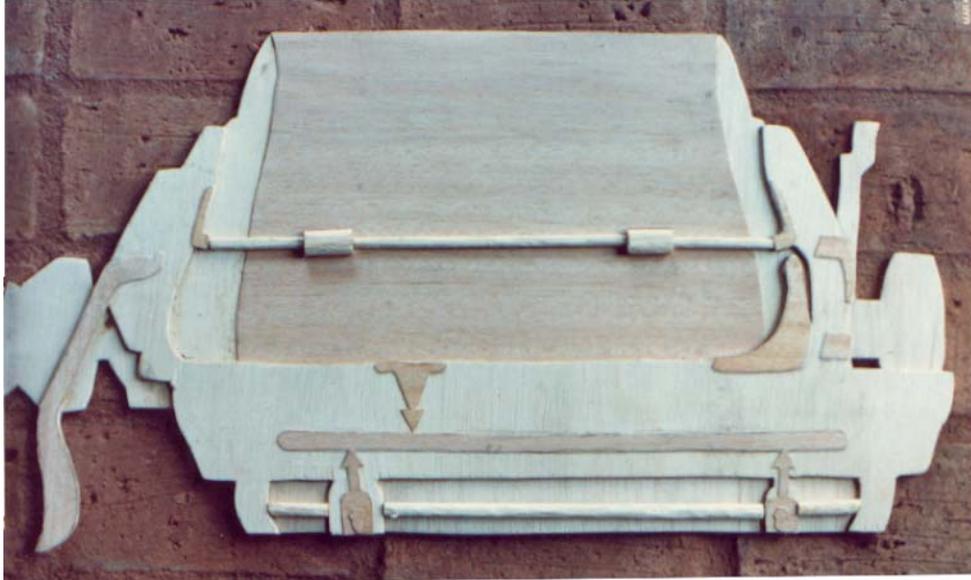
sem título – encáustica - 1985



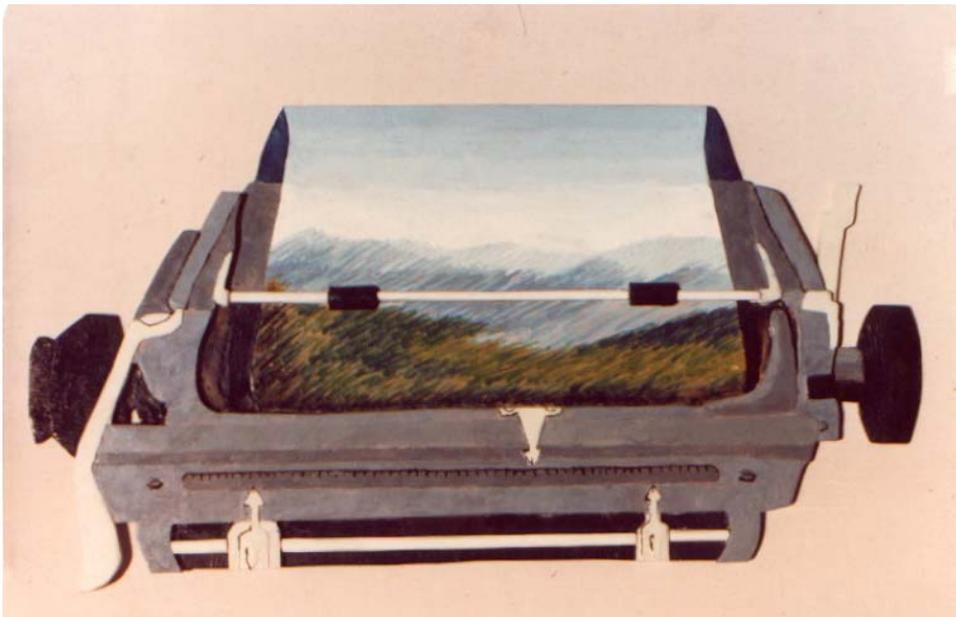
contração em branco – encáustica – 1986



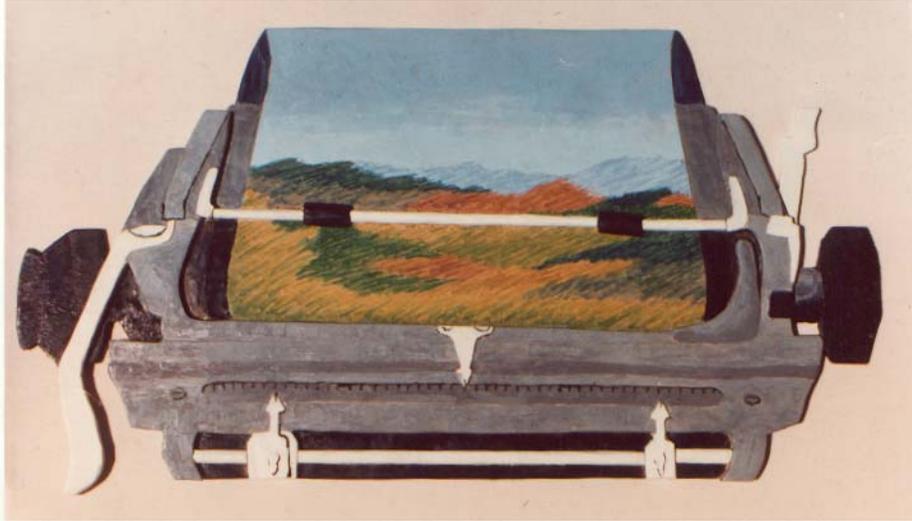
propulsão em cores - encáustica - 1986



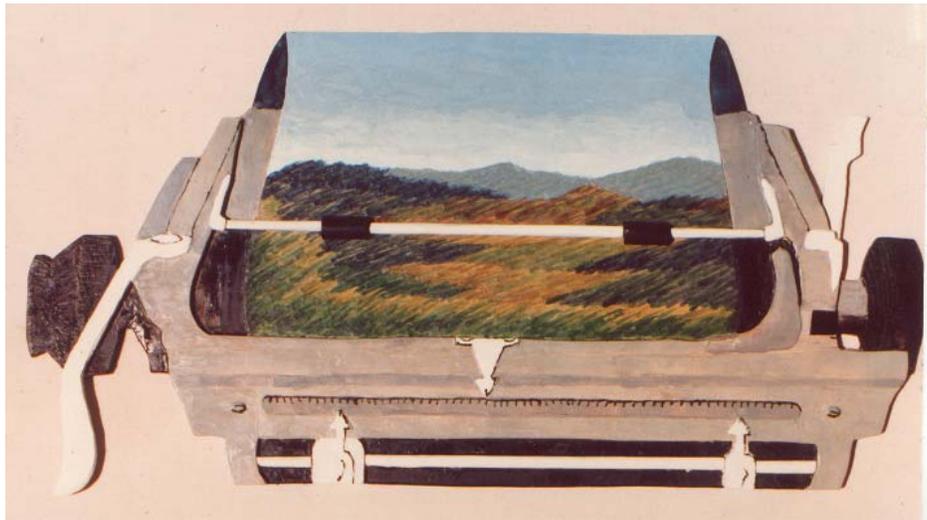
suporte para encáustica



manhã – encáustica - 1985



meio-dia – encáustica - 1985



tarde – encáustica - 1985

## O CIRCULATIO <sup>4</sup>

*Depois de ter descoberto a luz interna, ela começa a girar por si mesma.*

*Marie Louise Von-Franz*

Houve ainda uma terceira pessoa, que foi muito significativa em meu processo, talvez seja ele o grande bruxo, o alquimista da minha história, que provocou o *circulatio*, Ubirajara Ribeiro.

Por alguma razão, o número três sempre foi decisivo em minha vida. Talvez por ser a terceira filha, “a número três”, era assim que minha mãe me apresentava. A impressão que tenho é que o número três é a chave que abre as portas das dualidades. Entre um e dois, corre-se o risco da eterna oposição, o três desempata e provoca as partes isoladas.

*O três sintetiza a tri-unidade do ser vivo, que resulta da conjunção do 1 e do 2, e é produto da união do céu e da terra.(...) É um número perfeito, é a expressão da totalidade, do acabamento: nada se pode adicionar. O tempo é triplo: passado, presente e futuro, o mundo é triplo: terra, atmosfera e céu.(35)*

Enquanto percorria esses caminhos paralelos, não tinha a consciência e nem podia fazer o uso das respostas que já tinha em mãos. Agora, com a devida distância e podendo refletir sobre tudo o que vivenciei, percebo que foi ele que provocou as partes isoladas. O trânsito entre o feminino e o masculino, a sensualidade que faltava.

Ficava encantada ao observá-lo lidando com o material, confeccionando as tintas, os vernizes e as colas, pintando e criando com elas.

---

<sup>4</sup> O *circulatio* é o fenômeno que ocorre após a *conjunctio*. A *conjunctio* ocorre na lua nova, quando ela está mais próxima do sol, na ausência da luz, uma vez unidos, concebe uma nova luz e passam a girar por si mesmos, percorrem as estações, as horas do dia e da noite, vão da terra para o céu e para a terra retornam. Da *conjunctio* ao *circulatio*. Ao se unirem começam a circular, é este o movimento que possibilita a manifestação do si mesmo.

O espírito da matéria emanando, no cheiro das tintas em fusão, nas cores criadas, nos pincéis, no contato, no gesto, na ousadia. Gestos soltos e nervosos, fluentes e reticentes, camadas grossas e finas, densas e suaves. Ele se relacionava sensualmente com a matéria, não somente pintava, ele ousava pintar.

Com Ubirajara, pude observar um outro aspecto da relação com a técnica: a investigação dos materiais. Ele investiga as tintas e os papéis para conhecer verdadeiramente o material com que trabalha. Cria seus suportes e transforma a pintura em objeto. A moldura, que normalmente circunda e separa a obra do espaço, em seu trabalho é parte integrante.

Theon Spanudis no catálogo da exposição “Figura & Objeto 63/66” comenta:

*Ubirajara dissolveu o quadro tradicional. Aquilo que antigamente era moldura, um simples marco de separação entre o quadro e o espaço circundante, torna-se agora um elemento plástico, tão importante como a parte pintada mesmo. Molduras em relevo, variadas em suas múltiplas formas, junto com a tela pintada criam os objetos plásticos e misteriosos de Ubirajara que muitas vezes lembram ofertórios. Não se trata mais de pintura tradicional, mas de objetos plásticos em relevo. Uma sensibilidade muito aguda e algo onírica, requintada e brincalhona, inventiva e preciosa, caracterizam estes estranhos objetos que tem um ar de arcaico de objetos de tempos passados e obsoletos. Trata-se de algo novo e sensível, belo e requintado (36).*

Fui sua aluna, em momentos diferentes, um de aquarela no MAC e outro de materiais expressivos na ART’Risco.

No curso de aquarela, senti grande dificuldade em trabalhar com a liberdade que ele propunha. Confesso que ele me assustava, parecia dono de uma liberdade que eu não me permitia, mas que desejava. Quanto mais ele se expressava, mais eu travava, mas não faltava às suas aulas na esperança de receber um tanto que fosse daquela sensualidade.

Suas propostas eram inusitadas e muitas vezes me via sem saber o que fazer. Experimentávamos o material com todas as suas possibilidades, veladuras, degradés, sobreposições, justaposições, ele tinha uma grande capacidade em passar todo o conhecimento técnico sem nenhuma rigidez.

Era muito comum, ele pintar durante as aulas. Podíamos testemunhar a maneira como ele concebia suas aquarelas, como ele construía suas imagens. Quando julgávamos que a pintura estava pronta, ele passava um verniz sobre ela, ou colava um fino papel japonês e recomeçava como se o papel ainda estivesse em branco. Eu pensava, que se fizesse isso, provavelmente, em minutos, iria saturar a pintura. Ele, no entanto, parecia adicionar a pincelada certa no lugar certo, a pincelada que estava faltando, mas que antes, não fazia falta aos olhares menos experientes.

Era mágico acompanhar o movimento de suas pinceladas, não existia o receio, o gesto se alternava entre movimentos soltos e tensos, controlados e descontrolados, mas sempre determinados. Existia uma intenção inicial, mas grande parte do trabalho era decorrente da própria ação da pintura. Um mágico. Era assim que eu o via, um mago.

Antes de iniciarmos a aquarela, ele pedia que preparássemos o material e elegêssemos as cores principais, que deveriam estar devidamente colocadas no godê. Pode parecer um pequeno detalhe, mas esse ensinamento foi de uma grande utilidade dali em diante.

Eleger as cores, se envolver com elas, para entrar em seu universo. Prepará-las, deixá-las a postos, prontas para serem utilizadas no momento em que fossem necessárias. Esse procedimento permite que a pintura flua, aconteça em seu próprio ritmo, e que a atenção não seja interrompida ou desviada em função de uma necessidade.

O curso de materiais expressivos aconteceu em um antigo casarão na Vila Mariana. O ateliê onde preparávamos os materiais ficava no porão, o que conferia mais magia para toda aquela alquimia.

Confeccionávamos e experimentávamos as tintas que tínhamos acabado de fazer, fizemos isso com o guache, com a aquarela, com a têmpera de diferentes qualidades, fizemos vernizes e colas que atendiam as mais diversas necessidades.

Conhecemos a composição das tintas, as gomas, a química dos pigmentos, como retirar alguns pigmentos da natureza e os vernizes à base de cera, de resina e laca. Conheci o verdadeiro significado da palavra médium, tão mal explicada e às vezes até confusa, nos manuais de pintura.

Preparávamos os suportes de madeira e papel, com fundo de gesso, para trabalharmos com as tintas. Além dos suportes tradicionais em forma retangular, ele sugeria que criássemos nossos próprios suportes, recortando e colando.

Com os materiais confeccionados, subíamos para a sala de pintura, cada dia era uma proposta diferente, um estímulo para liberar a criação, modelos, poesias ou frases poéticas. Lembro-me de uma proposta em especial, a idéia era trabalhar com as cores complementares, para cada relação, uma frase: “desordem no aquário”, “Líliith na abissínia”, “saci nas estrelas”, “belzebu na antártica”. Optei por “desordem no aquário”. Sempre gostei da vibração entre o azul e o laranja.

Com esse conhecimento, pude voltar para os meus materiais, com novos recursos para aplicar nas técnicas que manipulava. O que aprendi sobre aquarela transporte para meus tecidos, tentei incorporar o tecido à encáustica, e dos recortes do suporte de papel, passei a recortar madeiras e criar planos e formas para os meus objetos.

O resultado foi uma exposição no Centro Cultural São Paulo, talvez a mais significativa de todo o meu processo, inspirada na máquina de escrever.

Ele me estimulou, me impulsionou para a realização da vivência mais intensa que tive com a matéria. No vernissage ele estava presente, e lembro de seu comentário, que até hoje me renova: “Isso é uma verdadeira encáustica”. Foi sem dúvida a melhor crítica que recebi em minha vida.

Talvez, fosse esse o momento para o grande mergulho na pintura, mas minha atenção e dedicação foram desviadas, para outros campos da criação. Nesse momento, já estava grávida sem saber. Iniciava-se o longo período dedicado às gestações, que não foi uma nem duas, mais uma vez, três.

## O CONVÍVIO

*...é a natureza em nós, os outros em nós, e nós neles.*

*Merleau-Ponty*

O período das gestações coincidiu com o período das EMIAS, Escolas Municipais de Iniciação Artística de São Paulo e de Santo André, vinculadas à Prefeitura das respectivas cidades. Ambas, em diferentes momentos, foram dirigidas pela mesma pessoa, Ana Angélica Albano.

Essas duas escolas têm um ponto em comum, que as tornam especiais: os professores são artistas e não professores de educação artística.

Os alunos ganham com isso, e os professores também.

Para mim, foi uma grande oportunidade de conviver intensamente com artistas e linguagens de todas as áreas: artes plásticas, música, expressão corporal e teatro.

Tínhamos o hábito de promover encontros entre os professores, para trocarmos idéias, experiências, produzir e refletir sobre o trabalho.

Nesses encontros, tivemos vivências extraordinárias e enriquecedoras, que tiveram forte repercussão em meu trabalho plástico. Experimentávamos a expressão de outras áreas, o que muitas vezes exigia de nós um esforço, e outras vezes, possibilitavam descobertas de partes adormecidas e nos aventurávamos em trabalhos inusitados.

Trabalhei com a bailarina e coreógrafa Helena Bastos, em Santo André e em São Paulo, fomos parceiras nas aulas e no palco. Com os meus tecidos, fiz cenários e figurinos para suas coreografias, e para tanto, assistia aos ensaios e podia acompanhar o seu processo criativo, a maneira como concebia a sua dança, entre a regra e a emoção. Foi uma grande lição.

Foi na EMIA de Santo André, que conheci Tuneu. Em um de nossos encontros, ele trouxe um texto escrito por ele: “Espírito e Matéria”, inspirado nas idéias de Kandinsky.

“Espírito e matéria”, duas palavras chaves, que traduziam tudo o que eu sentia intuitivamente. Foi quando comecei a perceber conscientemente, a profundidade da minha relação com a matéria e como ela podia ser espiritual.

Ao ler os livros de Kandinsky, principalmente, “Do Espiritual na arte”, senti uma identidade imediata, eram as minhas sensações expressas em palavras, pude, então, ter a dimensão do que ocorria em meu processo criativo.

Sempre convivi intensamente com o imaginário e através de Kandinsky, compreendi que é a imaginação que possibilita a passagem do material para o espiritual.

*O artista ama a forma apaixonadamente, assim como ama os seus instrumentos e o cheiro da terebintina, porque são meios poderosos de evocar o conteúdo.*

*Mas esse conteúdo não é, obviamente, uma narrativa literária (que em geral pode fazer parte de um quadro ou não), senão a soma das emoções provocadas pelos meios puramente pictóricos (37).*

*Com maior razão, não é possível contentar-se com a associação para explicar a ação da cor sobre a alma. A cor, não obstante, é um meio de exercer sobre ela uma influência direta. A cor é a tecla. O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas.*

*Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa.*

*É evidente, portanto, que a harmonia das cores deve unicamente basear-se no princípio do contato eficaz. A alma humana, tocada e seu ponto mais sensível, responde.*

*Chamaremos essa base de Princípio da Necessidade Interior (38).*

Sinto-me movida por esta necessidade interior, mas muitas vezes, desconheço onde ela se origina e para que se destina.

Às vezes sinto-a com clareza e ela se manifesta, e às vezes, as influências externas e os receios internos, não permitem a sua repercussão.

Motivada pelo *Princípio da Necessidade Interior*, fui levada ao fazer, ao contato com a matéria, e à dimensão espiritual, que essa relação pode vir a ter.

*É experiência corporal que se sublima em experiência espiritual (39).*

Assim como Kandinsky atribui à cor esse princípio, em outros momentos do livro, ele atribui à forma e ao objeto eleito. São esses, os três pontos iniciais e principais, na relação com a matéria, que anseia por uma vida espiritual.

*Por conseguinte, é boa toda a forma que exprima exatamente essa necessidade interior, e cada artista é livre para escolher a forma que lhe permitirá atingir melhor esse objetivo: “Só subsistem as criações autênticas da arte, aquelas que possuem uma alma (conteúdo) em seu corpo (forma)... O mundo é prenhe de ressonâncias, constitui um cosmos de seres que exercem uma ação espiritual. A matéria morta é espírito vivo” (40).*

*A ressonância é, pois, a alma da forma, que só por ela pode vir à luz e age do interior para o exterior (41).*



## A PERGUNTA

*É preciso ligar o homem racional ao homem louco, o homem produtor, o homem técnico, o homem construtor, o homem gozador, o homem estático, o homem cantante e dançante, o homem instável, o homem subjetivo, o homem imaginário, o homem mitológico, o homem crísico, o homem neurótico, o homem erótico, o homem híbrido, o homem destruidor, o homem consciente, o homem inconsciente, o homem mágico, o homem racional num rosto de faces múltiplas em que o homínida se transforma definitivamente em homem.*

*Edgard Morin*

Com a terceira filha, uma mudança radical. Resolvemos da noite para o dia, sair de São Paulo e ir para o interior, fomos morar em nosso sítio. Abriu-se um novo tempo e um novo espaço, tanto externo como interno.

Retomei a minha pintura, e o curioso dessa vez, é que fui experimentar a tinta a óleo e a tinta acrílica. Produzi intensamente, tentando alguma coisa nova, talvez querendo deixar para trás a minha herança artesanal, os conflitos entre o batik e a encáustica, e optei por uma técnica reconhecida como nobre.

Ledo engano, o caminho não era esse.

Há alguma coisa nessas tintas que não me satisfaz, talvez, seja o fato, de elas não oferecerem resistência. Sinto que posso fazer com o óleo e o acrílico tudo o que quero, elas obedecem ao comando do pincel, mas não dão as respostas que desejo ter da matéria.

As pessoas gostaram dessas pinturas, vendi quase todas elas, mas eu não gostei, achei-as mais decorativas que os meus batiks utilitários.

Para que procurar mais? Não era uma nova técnica, que iria trazer a tona o espírito. Retornei às minhas matérias: a cera, o tecido e a madeira.

Agora, ao invés de oscilar, me desdobro entre o relógio das horas masculinas e das horas femininas. Deixo o tempo fluir entre os opostos, para que possam mutuamente se complementar e fertilizar um ao outro.

Hoje, sinto a possibilidade da coexistência das dualidades, sinto o desenvolvimento de uma linguagem apaixonada, alimentada pela dialética do feminino e do masculino. Sinto-me fortalecida e renovada no meu caminho.

*Talvez não seja dizer demais que os problemas mais cruciais do indivíduo e da sociedade se reportam ao modo da psique funcionar em relação ao espírito e à matéria.(42)*

Espírito da matéria foi o ponto de partida para a minha pesquisa de mestrado, o título veio antes do projeto, sabia exatamente sobre o que queria pesquisar, mas desconhecia os caminhos por onde iria enveredar e não tinha a dimensão da profundidade do assunto que tinha escolhido.

O mestrado foi um momento de grande transformação.

Voltei a me encontrar com Ana Angélica Albano, ela foi a minha orientadora. Ela não somente me orientou, mas me iniciou, porque passei por um verdadeiro ritual de passagem.

Conforme fui me aprofundando nas leituras, surgiram mais perguntas do que respostas. As leituras me trouxeram, além dos conhecimentos necessários, a consciência do meu processo de formação. Tive que encarar os meus medos e os meus desejos, as resistências e as vontades. Tive que arriscar e entrar no desconhecido, conviver com situações não resolvidas e com as incertezas. Sensação semelhante, deve ter sido, a dos navegantes do Novo Mundo, que guiados pelo céu seguiam pelas águas desconhecidas para conquistarem novas terras e realizarem suas descobertas. As descobertas foram as minhas grandes conquistas e para tanto, tive que me abrir, abrir para descobrir.

Quando iniciei o projeto determinei um trajeto para seguir, fixei etapas de desenvolvimento para serem posteriormente aprofundadas, como se o pensamento pudesse caminhar em linha reta.

Porém através das disciplinas que escolhi, das aulas de Milton José de Almeida, dos encontros do grupo de pesquisa Olho, das aulas de Salma Muchail e

da orientação de Ana Angélica; fui percebendo a simultaneidade do tempo e do espaço e a necessária flexibilidade para a produção do conhecimento.

Há uma frase de Kandinsky que diz:

*O homem não é capaz de mover-se em linha reta, nem fisicamente (pensemos nas trilhas através dos campos), nem, muito menos, espiritualmente. De todas as rotas espirituais o caminho reto é quase sempre o mais longo, pois é o caminho errado, enquanto que aquele que parece errado muitas vezes é o melhor (43).*

O exame de qualificação me levou para dentro de uma floresta. Por um momento, não pude vislumbrar o horizonte que os campos permitem. A trilha se fechou e senti a necessidade de me recolher.

O texto tinha revelado o meu impasse entre a arte e o artesanato.

É surpreendente a maneira como o inconsciente age nos levando por caminhos intrincados, caminhos que gostaríamos de percorrer, mas não ousamos, na expectativa de que algo ou alguém nos leve nessa direção.

Fui em busca do Espírito da Matéria e me encontrei diante da encruzilhada: Arte e Artesanato.

Por que esta distinção? Quais os limites entre um e outro? Estas passaram a ser as minhas perguntas.

A banca me colocou diante do meu próprio caminho. Percebi que tinha que desatar muitos nós antes de poder começar a tecer a minha trama.

Abri a minha mapoteca, revi todos os meus desenhos e as minhas pinturas, algumas intenções esboçadas e não realizadas. Idéias guardadas: janelas, horizontes, máquinas antigas.

Há algum tempo, vinha recolhendo janelas antigas. Eu as encontrava na rua, não precisava nem procurar por elas. Gostava de suas estruturas, elas me desafiavam, cada uma com o seu desenho, com sua forma sempre equilibrada. Ficava olhando para elas, querendo descobrir o que estas formas tinham para me dizer.

As janelas estavam aguardando a paisagem que elas iam revelar

Voltei para a máquina de costura e para a máquina de escrever, enquadrando-as nessas molduras de janelas antigas. Voltei aos velhos temas, às imagens recorrentes. Imagens permanentes em constante mutação e que estão

submetidas ao efeito do tempo e às reações da alma diante dos acontecimentos da vida. Este movimento revela a simultaneidade do tempo: passado, presente e futuro. E minha vida pôde voltar a ter o movimento da espiral.

Merleau-Ponty diz que toda obra tem um 'motivo central', que é o elemento gerador da filosofia, que impulsiona o filósofo em sua busca. E cria uma imagem tão plástica, que torna possível transpor esta idéia para o universo da arte:

*Como numa tapeçaria, como numa renda, num quadro ou numa fuga, onde o motivo puxa, separa, une, enlaça e cruza fios, traços ou sons, configura um desenho ou tema a cuja volta se distribuem os outros fios, traços ou sons e orienta o trabalho do artesão e do artista, assim também o motivo central de uma filosofia é constelação de palavras e idéias, uma configuração de sentido. O motivo é o que vai surgir e, ao mesmo tempo, o que guia esse surgimento. Donde seu segundo sentido: o motivo como origem. Não como uma "causa" passada, mas como inquietação que motiva a obra sustentando seu fazer-se no presente (44).*

Ao abrir minha mapoteca e rever minha vida até ali, eu fui ao encontro do meu *motivo central*, para tentar me orientar, retomar o sentido e voltar a tecer os fios.

Merleau-Ponty diz que para compreender uma filosofia devemos *deslizar para dentro dela, na maneira de existir desse pensamento, reproduzindo seu tom, o sotaque do filósofo (45)*. Ao deslizar para dentro da minha obra, quis primeiro olhá-la com toda a atenção de que fosse capaz, um olhar perceptivo, curioso e também paciente, para dar o tempo necessário para ouvir o que tinha para me dizer.

Procurei deslizar para o interior da obra, trilhar o caminho já percorrido, entrar no jogo de associações, no sentido dos símbolos, tentando acompanhar o movimento das imagens e o significado que elas contêm, para tentar perceber, sentir e pensar na obra e com a obra.

Deixei-me conduzir pelo mistério da criação, sem querer decifrá-lo, reativando o que estava sedimentado.

Retomei o meu trabalho, procurando transitar entre as linguagens, aliando as técnicas do batik e da encáustica.

Foi aí que me dei conta, que a encáustica em momento algum substituiu o batik. Tentei, por um tempo, fundi-las revestindo a madeira com o tecido e utilizando o *tchanting* para desenhar com a cera. Foi uma tentativa para não eliminar uma matéria, mas acabei anulando a potencialidade de duas; a madeira foi encoberta e o tecido perdeu a sua sensualidade. Percebi, então, que a integração do batik com a encáustica não era um problema de ordenação do material, a integração só poderia ocorrer quando atendessem às necessidades do meu espírito.

Voltei aos recortes de madeira, contando com a ajuda de meu marido na marcenaria, para enfrentar os desafios da madeira. Defini as formas e criei os suportes. Preparei a encáustica, agora, com uma nova receita.

Dessa vez, trabalhei com camadas grossas, o que me deu a possibilidade de esculpir, criar o volume com a própria cera, um corpo tridimensional, que responde à incidência de luz. A incisão, o corte, o cavado e o desbastamento são atitudes da escultura, trabalhar com alto e baixo relevo, acentuou a possibilidade tátil da minha pintura, e isso me deu muito prazer.

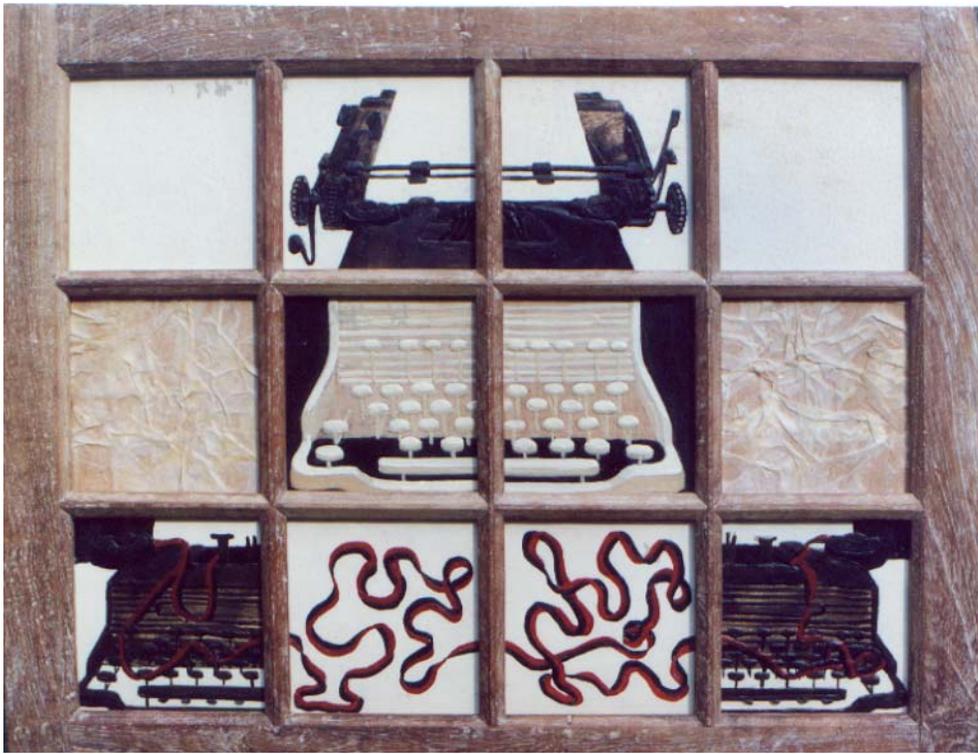
Retomei o batik, a seda e suas cores luminosas, voltei a costurar, costurar as partes, numa tentativa de unir o que se encontrava disperso.

Não precisei mais procurar fora. Tinha em mãos as matérias e as técnicas com que sempre me identifiquei e a possibilidade de me expressar poeticamente com elas.

E o que parecia ser abstrato demais para mim, não que tenha se tornado concreto, mas hoje, posso entender que o abstrato é inerente ao concreto, que o espírito é inerente à matéria e o papel em branco se tornou um desafio necessário ao meu processo de criação.

Hoje, tendo enveredado por essas trilhas, sinto que posso encontrar um novo rumo.

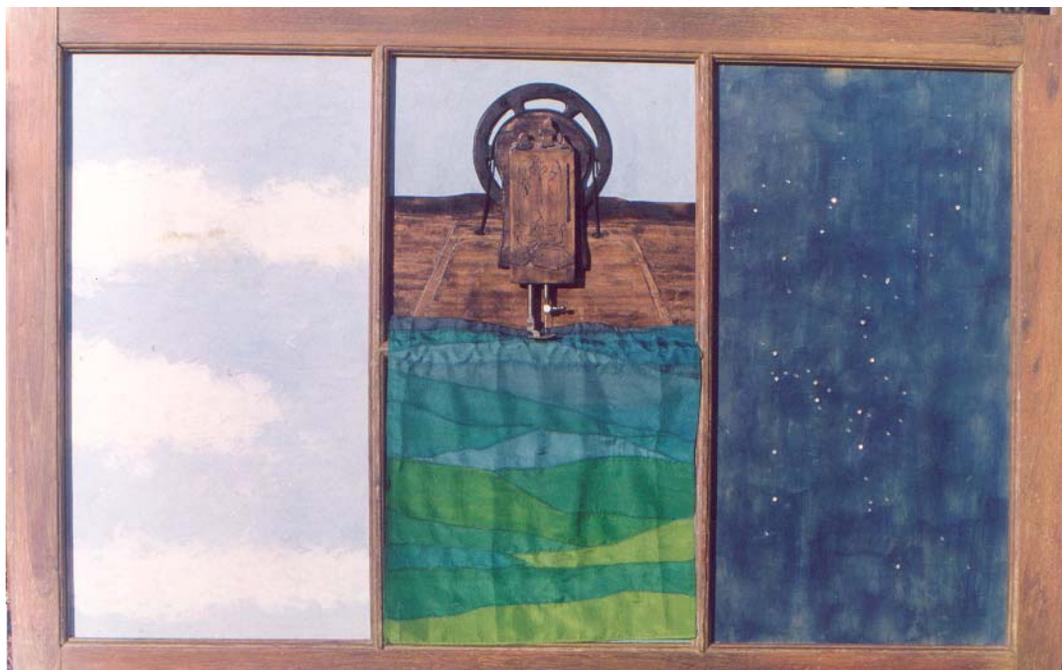
Da floresta para a clareira e da clareira para novos horizontes possíveis.



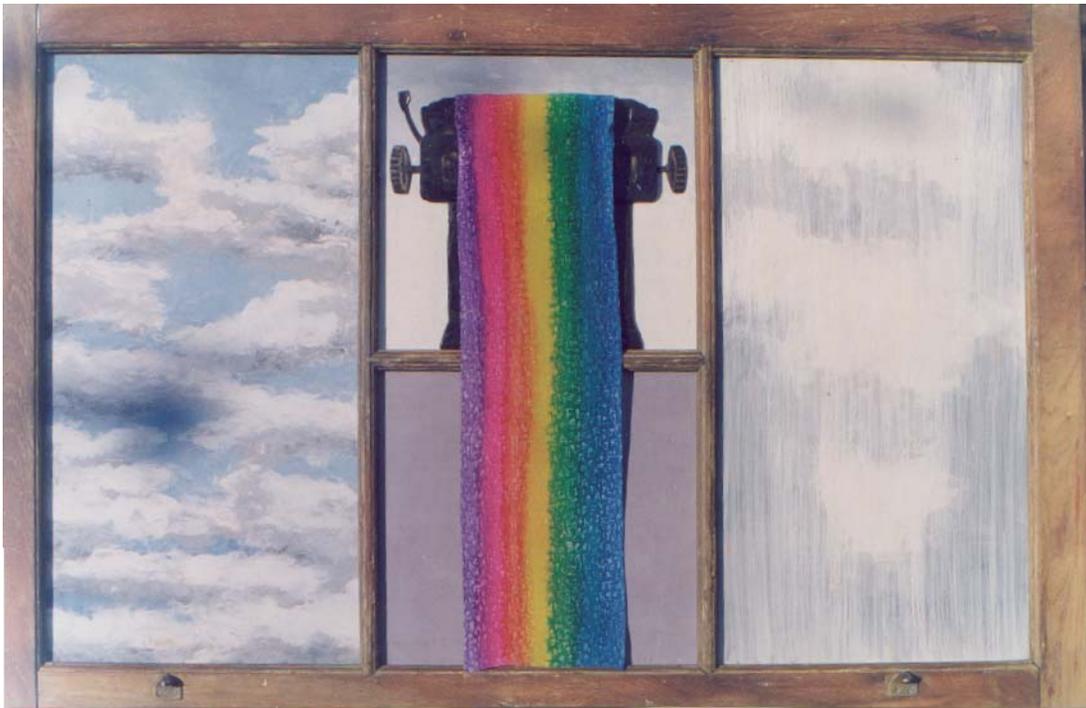
contraste em preto e branco – encáustica - 2001



detalhe – entre o dia e a noite



entre o dia e a noite – encáustica e batk - 2001



arco-íris - encáustica e batik - 2001



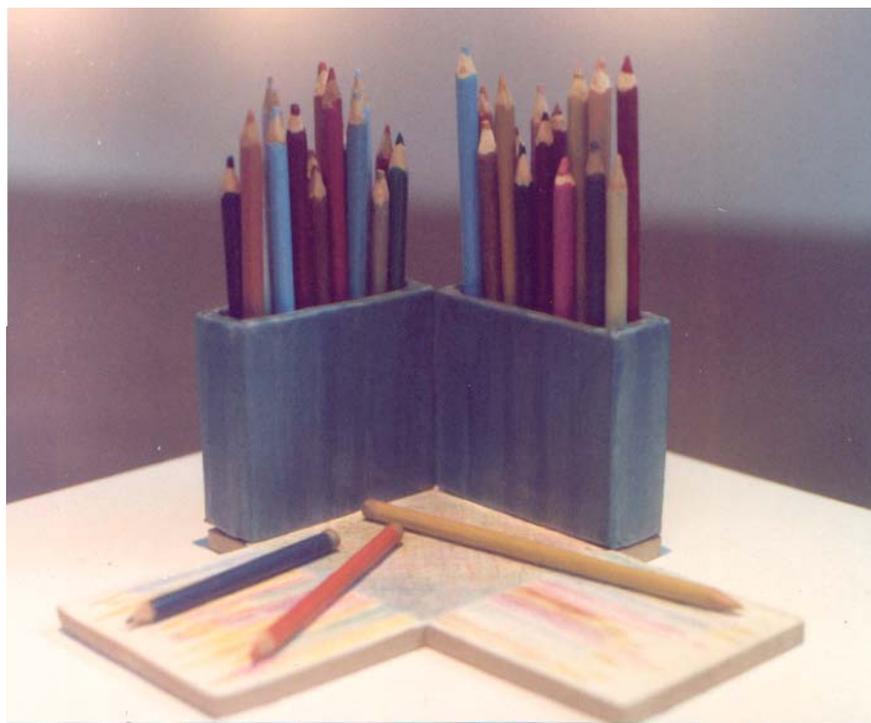
fragmentos – encáustica e costura - 2001



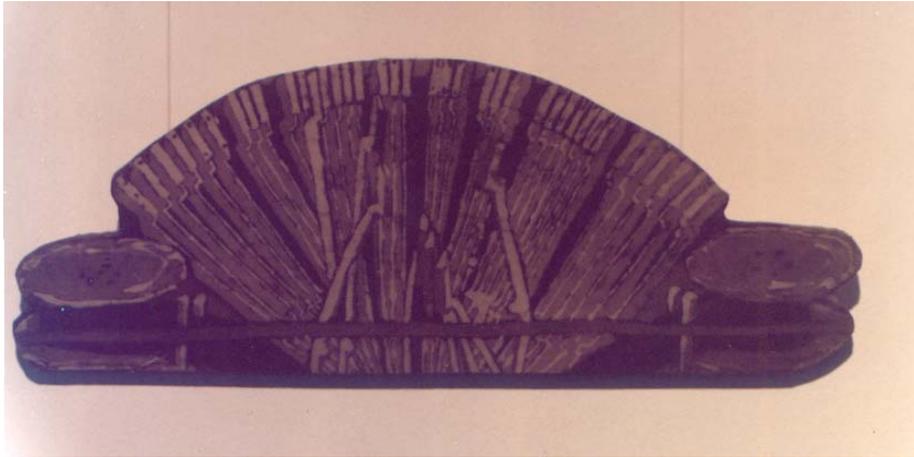
impasse – encáustica - 2001



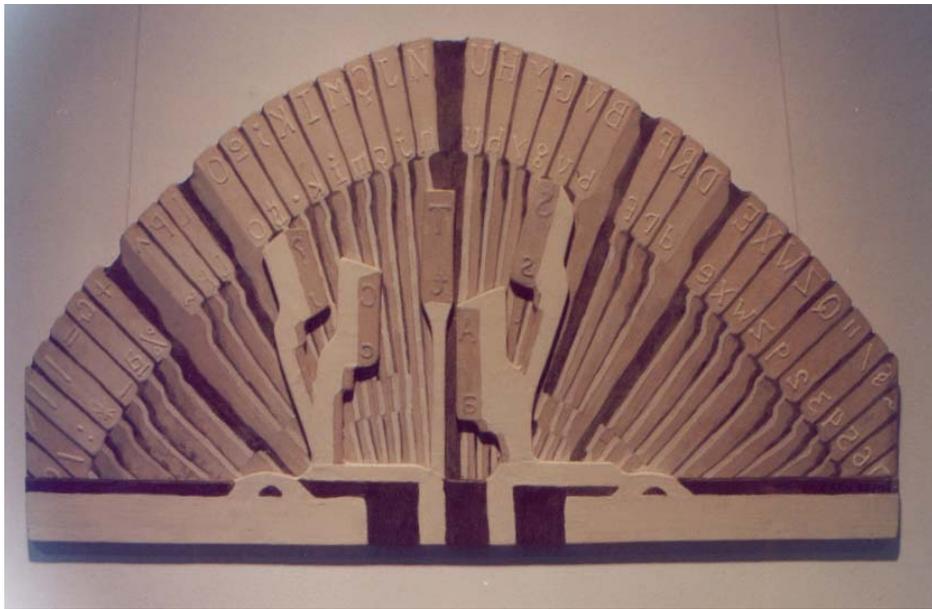
entre cores – colagem – 2001



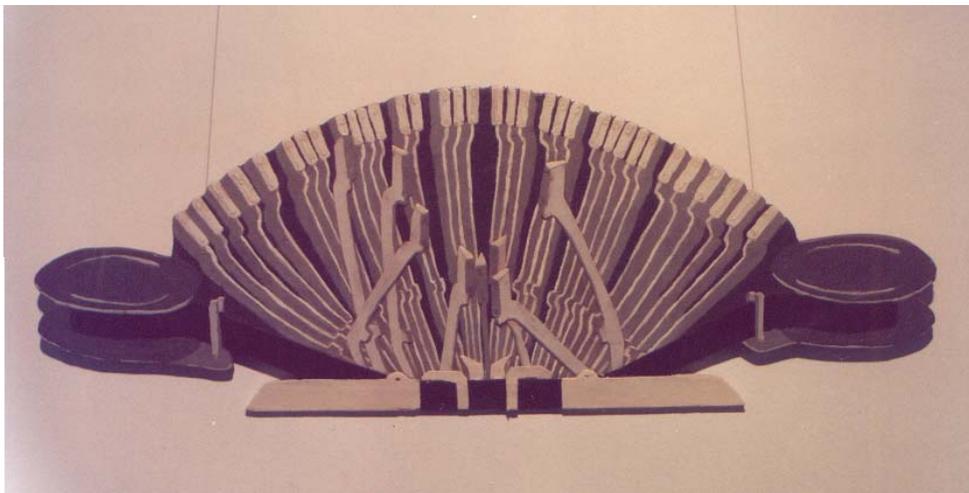
caixa de lápis – encáustica - 2001



impasse I – batik – 1986/2001



impasse II – encáustica – 1988/2001



impasse III – encáustica – 1988/2001



entreaberto – encáustica - 2001



horizonte entre visto – encáustica - 2001



as horas do dia – instalação – batik e pintura direta - 2001



## CAMINHOS INTRINCADOS:

*Se no princípio não está o verbo (a representação), e sim a ação, o primeiro problema é o fazer, a técnica.(...) Mas, se a ação deve ser criativa, nem mesmo a imagem, seja ótica seja mental, pode preexistir à ação; a imagem não é, ela se faz, e a ação que a faz comporta um modo de fazer, uma técnica.*

*Giulio Carlo Argan*

Se no princípio está a ação, a opção pela técnica é o primeiro passo. No meu caso, a primeira ação foi artesanal. A necessidade de expressar uma idéia e de dar forma a ela nasceu no fazer.

*A idéia só pode se tornar imaginativa através da concretização de uma matéria, sem o que não passaria de um divagar descompromissado, sem rumo e sem finalidade. Nunca chegaria a ser um imaginar criativo (1).*

Penso nessa idéia de Fayga Ostrower, que tomou forma na palavra e pôde se comunicar, e na quantidade de idéias que tive e que se perderam, por não terem se materializado.

*A imaginação é um pensar específico sobre um fazer concreto, isto é, voltado para a materialidade de um fazer, não há de se ver o 'concreto' como limitado, menos imaginativo ou talvez não criativo.(...) Desvinculado de alguma matéria a ser transformada, a única referência do imaginar se centraria no próprio indivíduo, ou seja, em certos estados subjetivos desse indivíduo cujos conteúdos pessoais não são suscetíveis de participação por outras pessoas (2).*

É através da matéria configurada e através das formas significativas que o conteúdo expressivo é comunicado e quando a idéia não está comprometida com a matéria que vai ser transformada, certamente o resultado será artificial.

Toda vez que tentei impor uma idéia à matéria e submetê-la a um projeto mental previamente elaborado, organizado e construído, sem deixar brechas para os caminhos que são traçados pela própria matéria, foi como travar uma batalha, um embate de forças, em que os dois lados saíram prejudicados.

Ao aliar a minha imaginação à imaginação da matéria, passei a sonhar com ela, imaginar *com* as cores, *com* as texturas, *com* as fibras da madeira e do tecido e *com* as possibilidades expressivas da cera. A imaginação se fez impregnada pela matéria.

A matéria tem sua vida própria e ao dar espaço para que ela se manifeste, estabelece-se uma relação de troca entre as potencialidades da matéria e as potencialidades de quem a manipula.

Ao invés de querer dominar a matéria, passei a querer conhecê-la, conhecer a técnica para poder manipulá-la, sentindo o prazer do contato que, através das mãos, relaciona-se com a sensualidade do gesto.

*E é justamente pelas matérias com que lida o artista, por sua beleza sensual que ele se encanta e se apaixona. Há uma empatia do artista com a matéria, uma identificação afetiva. O artista vai tentar compreendê-la melhor e sempre de novo; ele vai sondar certas possibilidades formais (delimitadas por outras impossibilidades) e, nesta busca, vai receber sugestões da própria matéria (3).*

Sinto, que desde menina, envolvida pelos novelos de linhas e lãs, pelas caixas de lápis de cor e pelas paletas entintadas, a matéria foi o ponto de partida. Não me satisfazia com a mera manipulação dos materiais, sentia a necessidade da poesia.

Passei a fazer peças utilitárias impregnadas pelo meu imaginário, polainas, coletes, lenços, luminárias... Que não estavam limitadas à reprodução de padrões existentes, criava meus próprios desenhos com a intenção de me expressar.

O ato do fazer não era mera habilidade aprimorada pela prática com o único objetivo de produzir um objeto utilitário, era mais que isso era um fazer articulado pelos devaneios poéticos.

O artesanato e a poesia estavam associados, porém, incomodava-me o fato, de que por serem peças artesanais eram consideradas inferiores. Resolvi, então permanecer com a técnica e destituí-los de sua função utilitária, para que pudessem alcançar o status de arte. As dificuldades permaneceram, acho até que se tornaram maiores, pelo fato de querer entrar no universo da arte com uma técnica artesanal.

Foi quando comecei a transitar entre os limites da arte e do artesanato. Esses conceitos tornaram-se confusos e meus caminhos intrincados.

Hoje, revendo minhas memórias, meu trabalho e as relações que tenho com quem admiro, quero desatar os nós para poder entender onde foi que perdi o fio da meada.

Não pretendo analisar as obras e os contextos históricos, o que quero é estabelecer relações com as minhas indagações, na tentativa de encontrar respostas.



## ARTISTAS-ARTESÃS

*Ao separar artesão e artista privamos um de todo o motivo espiritual e de toda alegria imaginativa e o outro de toda a verdadeira perfeição técnica.*

Oscar Wilde

Os artesãos em seu ofício criam universos simbólicos para expressar seus conteúdos individuais, assim como o artista procura conhecer os meios para a realização de sua obra.

Há algum tempo, leio e releio o texto de Mário de Andrade: *O artista e o artesão*. Ele ajudou-me a ver o quanto a arte pode estar permeada pelo artesanato.

*... nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. (...) Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas desse nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão (4).*

Para ele, o artista e o artesão estão integrados no processo de criação. Ele diz que a técnica de fazer obras de arte é composta de três manifestações diferentes: o artesanato, a virtuosidade e a solução pessoal do artista.

*O artesanato (...) é o aprendizado do material com que se faz a obra de arte. Este é o mais útil ensinamento, o que é mais prático e mais necessário. É imprescindível.*

*A outra manifestação da técnica é a virtuosidade. (...) Entendo aqui por virtuosidade do artista criador o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte – enfim o conhecimento da técnica tradicional.(...).*

*Finalmente, a terceira e ultima região da técnica é a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte. Esta faz parte do “talento” de cada um, embora não seja todo ele. É de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável (5).*

Compreendi, então, que independente da técnica o fazer é artesanal, e entre o *artesanato* e a *solução pessoal do artista*, há uma grande diferença, que ele ilustra com uma passagem de Picasso:

*Picasso vendo um dia um pintor de paredes usar um pincel especial que facilitava e tornava mais rápida a maneira de pintar mármore, exprimiu o desejo de possuir um pincel desses. Lhe fizeram presente de um, e Picasso, depois de demonstrar muita alegria pela posse, utilizou-se do pincel de pintar mármore para pintar os cabelos de umas figuras (6).*

Para o artesão, que se propôs a repetir um determinado padrão, o pincel de pintar mármore serve exclusivamente para essa finalidade, quando Picasso usa-o para outra finalidade é a *solução pessoal do artista* que intervem, criando uma nova maneira de proceder com um determinado material.

Fazendo uma analogia com o batik, pode-se reconhecer um batik javanês pelas suas características pictóricas, tanto no aspecto da confecção, como também, no aspecto da configuração. O meu batik é diferente do batik tradicional, que está vinculado a uma determinada cultura. A diferença está na *solução pessoal* que dou a ele.

Portanto a técnica é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move, que pode ter a intenção da criação de um determinado padrão a ser repetido ou a criação de uma obra única.

Às vezes, ainda, em meio aos objetos artesanais repetitivos, aqueles que encontramos nas feiras artesanais espalhadas pelo mundo todo, pode-se encontrar objetos que estão impregnados pelo espírito de quem o fez.

Mário de Andrade conta uma outra história:

*Eu tenho em minha casa Uma coleção bem regular de cabeças esculpidas. São cabeças talhadas em madeira por índios civilizados de Pernambuco, são ex-*

*votos surrupiados de igrejas antigas, são cerâmicas colhidas em cemitérios de escravos, são bronzes de escultores eruditos ou modelagens infantis. Uma feita um escultor, em visita, separou um busto em madeira, vindo da Meirim pernambucana, e uma cabeça de barro cozida encontrada num cemitério de Campinas. E me disse: “Estas duas cabeças têm espírito...” (7).*

O que é espírito? O que é arte? O que é artesanato?

O que sei, é que é necessário identificar-se com uma materialidade para poder expressar-se com legitimidade e tanto na arte como no artesanato é possível entrar em contato com as *vivências mais ou menos profundas do ser humano*, como diz Charle B. Fethe:

*Reconhecendo que as diferenças (entre arte, convencionalmente entendidas como “arte criativa” e “não utilitária”, e artesanato, convencionalmente entendido como repetição de formas tradicionais e utilitárias) não são de “essência”, senão que correspondem a diversos graus de complexidade e, conseqüentemente, de capacidade para afetar vivências mais ou menos profundas do ser humano (8).*

Para sondar as possíveis relações entre a arte e o artesanato, passo, agora, a dialogar com as obras de três artistas artesãs: Amélia Toledo, Martha Le Parc e Alice Brill.

Amélia Toledo tem, para mim, a capacidade de criar a partir da imaginação material, e de utilizar com grande liberdade vários recursos técnicos. Ao mesmo tempo em que ela utiliza recursos tecnológicos, mantém sua relação artesanal com a matéria. Na sua obra o trânsito entre a arte e o artesanato está explícito.

Sempre acompanhei seu trabalho que a cada vez me surpreendia. A Galeria de Arte do SESI, em dezembro de 1999, realizou uma grande retrospectiva de sua obra. Nessa época, eu estava no mestrado, com muitas perguntas na cabeça. Fui diversas vezes à sua exposição e a cada vez que entrava, saía diferente.

“Entre, a obra está aberta”, era o título e essa era a sensação que a exposição provocava. Era só caminhar pelo espaço, que a obra exposta mexia com os seus sentidos e uma comunicação inconsciente se estabelecia.

Para mim é impossível não se deixar afetar corporal e espiritualmente pela obra de Amélia Toledo, experimentando as sensações táteis e energéticas das

pedras, das substâncias coloridas, das transparências das águas, dos reflexos dos espelhos, da sonoridade das conchas... São tantas as possibilidades de contato que não consigo enumerá-las.

Ana Maria Belluzzo fez a apresentação do catálogo, e em suas palavras podia sentir a presença de Merleau-Ponty e Bachelard, dois pensadores fundamentais em minha pesquisa. Ela me ajudou a entender os sentidos complexos de suas obras, e no trabalho de Amélia Toledo aqueles pensamentos adquiriram forma.

*Embora as elaborações compreendam o exercício da vista, desconsideram os limites do olho. Aspiram uma visão de corpo inteiro, ansiando transpor o visível e tocar dimensões invisíveis (9).*

A obra de Amélia Toledo pede a cumplicidade dos espectadores, tornando-os participantes e testemunhas de seu processo. Falo em processo, porque por mais concluída que esteja obra, ela continua se expandindo, está viva.

*Amélia entra e sai de diferentes domínios artísticos. Transita do desenho de jóias ao objeto, das experiências táteis às visuais. Do tridimensional à superfície do papel, da tela à aquarela, de pequenas paisagens contidas em recipientes à expansão de grandes panos coloridos que se irradiam além de si mesmos... A sua operação central é transitar de um âmbito a outro. Nos últimos anos, vem perseguindo o desejo de penetrar no campo das rochas. Ela precisa entrar e sair das demarcações assim como precisa de ar. Age impulsionada pela necessidade de vivência e desprendimento pelo trabalho, motivada por uma poética da mobilidade (10).*

Suas jóias estavam expostas ao lado de suas pinturas, de seus objetos e de suas instalações, não havia o que falasse mais alto, dentre todos aqueles trabalhos expostos. Todos eles eram manifestações artísticas.

*Trabalhando sempre na direção das forças da natureza, nunca contra elas. (...) Pressupõe a natureza em movimento, não imutável, e procura interagir neste contínuo fluir do mundo físico. Deixa-se afetar pelos efeitos da matéria e age minimamente sobre ela (11).*

A partir da relação objetiva e concreta com a natureza, transporta-se para o mundo subjetivo e cria as suas abstrações. Sua atitude com a matéria não é

apenas a de transformá-la através do ofício, mas também, a de arranjar os elementos da natureza poeticamente.

Ao extrair esses elementos, expõe fragmentos de paisagens, que revelam a paisagem ausente. Do concreto ao imaginário, o invisível se faz visível. Podia sentir a força viva da matéria agindo sobre mim e me transportando para *muito além do jardim*.

*Coloca-se aí, ao lado da ação da natureza, desejando contar com transformações naturais no processo de elaboração artística. Não rivaliza. Lutando menos, dança mais. Faz obra em cooperação (12).*

No corpo a corpo com a natureza a obra de Amélia Toledo dança, acerta o passo e o compasso, entrega-se a ela e compartilha segredos, segredos de sua misteriosa formação, penetra nas conchas e abre a interioridade das coisas. Enquanto ela dança, danço junto com ela, compartilho esses segredos e penetro no mistério, no oco.

*Tudo indica a intenção de se adentrar nas coisas do mundo exterior (13).*

*A rigor, Amélia entra e sai, indo dos sentidos à reflexão e da reflexão aos sentidos. Esbarra nos limites do olhar e da compreensão. Prefere sempre a realidade do fenômeno. Pode-se assim cultivar a luz que ofusca e admitir o invisível (14).*

Através da imaginação material, ela convoca os quatro elementos que regem a criação: a água, a terra, o fogo e o ar; é no contato com as diferentes substâncias, que o devaneio se faz. Como diz Bachelard:... *Os sonhos estão sob a dependência dos quatro elementos fundamentais (15).*

Ela desperta a matéria e é despertada por ela. Se já podia dançar, posso também, sonhar com ela, sonhar acordada, uma sensação semelhante de quando estou em contato direto com a natureza, uma sensação de alegria e de plenitude. O que dá mais intensidade a essa experiência é a proximidade dos quatro elementos.

Bachelard diz que há duas forças imaginantes: a imaginação material e a imaginação formal; uma dá vida à causa material e a outra dá vida à causa formal.

A imaginação material é ativa, provoca as resistências da matéria, solicita a intervenção modificadora do homem: do artesão, do manipulador, do criador e do obreiro.

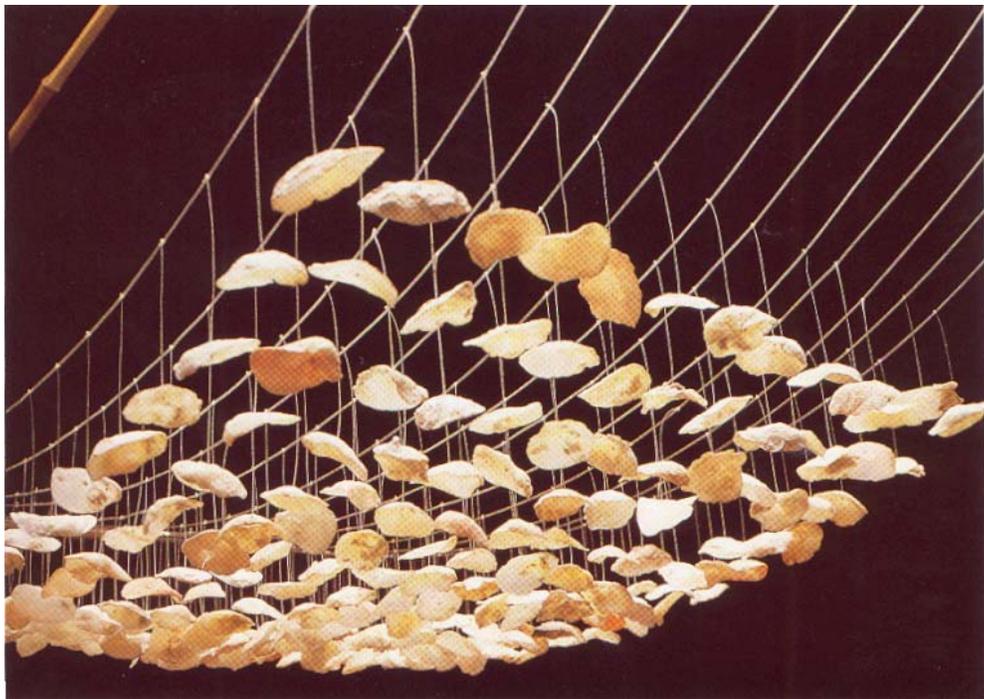
Já a imaginação formal apóia-se na visão e tende para a abstração ao simplificar o que é apreendido, é fundamental para a construção de uma linguagem lógico-matemática. É pensada sobre uma matéria e configurada numa relação entre formas e grandezas, exposta à contemplação ociosa e passiva.

*É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma, (...) há imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves (...).*

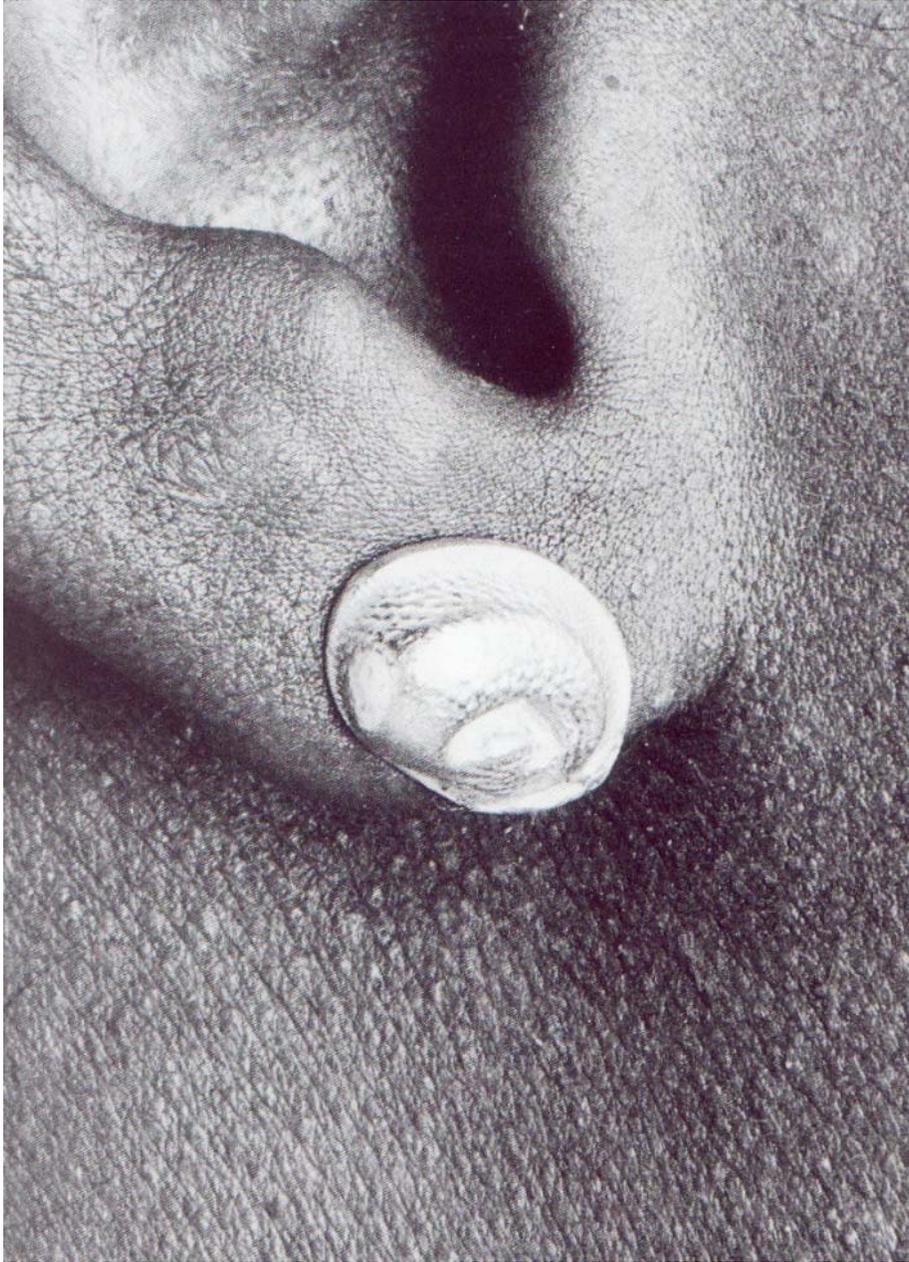
*Em vista dessa necessidade de seduzir, a imaginação trabalha mais geralmente aonde vai a alegria – ou pelo menos aonde vai uma alegria! –, no sentido das formas e das cores, no sentido das variedades e das metamorfoses, no sentido de um porvir da superfície (16).*



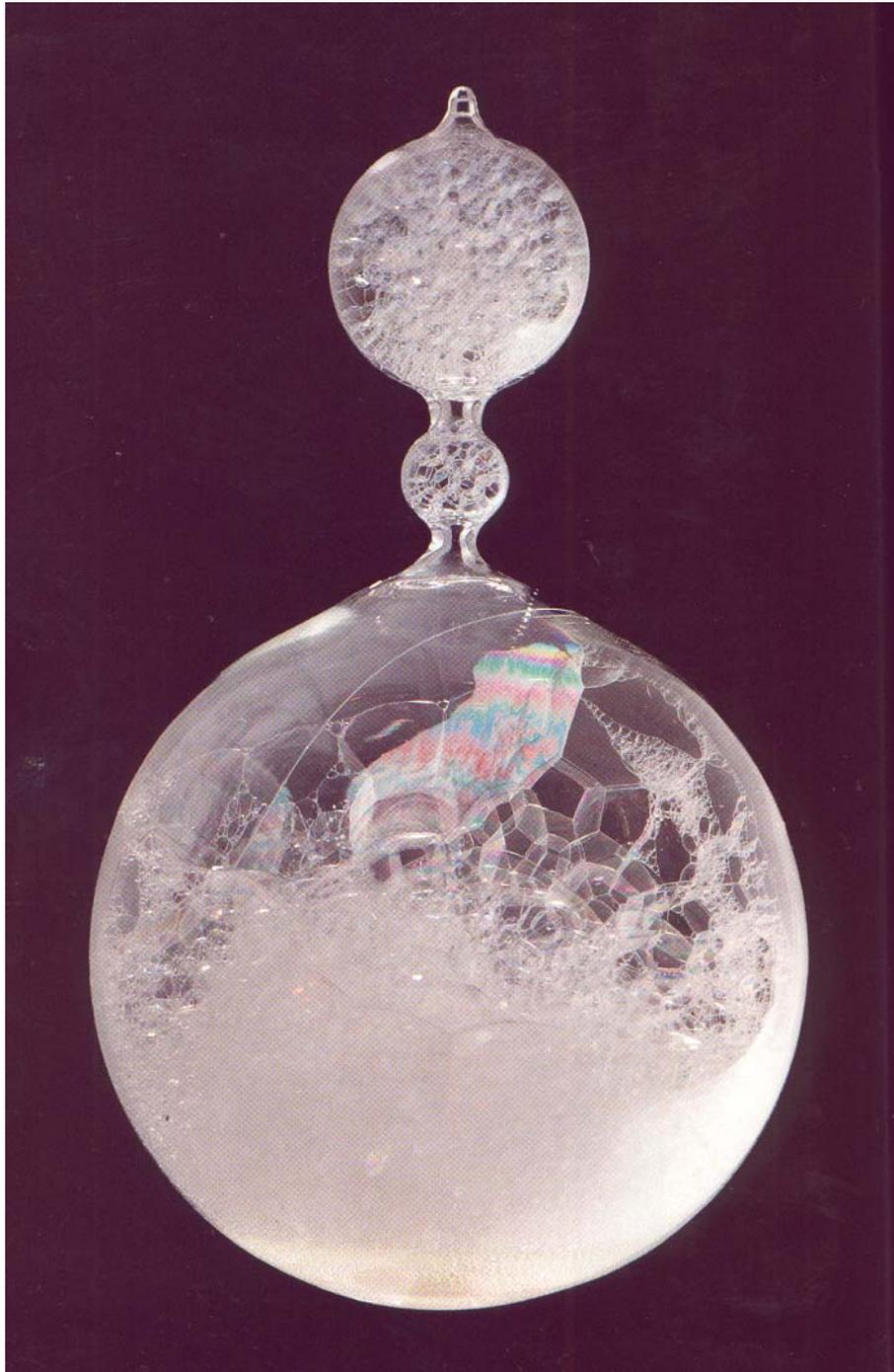
Amélia Toledo  
Caminhos do oco (processo) – areia e cacos de caramujos - 1982



Amélia Toledo  
Galera - conchas sonoras, fio de nylon e bambu - 1982



Amélia Toledo  
O avesso da tua orelha – (brinco) – moldagem de opérculo em ouro - 1982



Amélia Toledo  
Glu-glu – vidro soprado, água espumante - 1968

Na obra de Martha Le Parc as duas forças imaginantes atuam simultaneamente com a mesma grandeza.

Recentemente conheci seu trabalho em uma exposição na Pinacoteca de São Paulo. Ela joga com as formas e com as cores que dialogam com a materialidade dos tecidos, texturas, transparências, brilhos e opacidades.

Apresenta seu imaginário feminino, tecidos coloridos, tramados, costurados e bordados.

No mesmo museu, ao mesmo tempo, a exposição de seu marido, Júlio Le Parc, com seu imaginário masculino, cibernético, as idéias relacionadas ao engenho e às respostas das matérias. Ambas tinham espírito, espíritos opostos e espíritos gêmeos, opostos no primitivo e no tecnológico, gêmeos no saber fazer e na geometria da composição.

Quando me deparei com essas duas exposições simultâneas, ocupando o espaço da Pinacoteca do Estado de São Paulo; encontrei-me diante do meu dilema, de um lado a arte contemporânea, engajada com as propostas da vanguarda, utilizando recursos tecnológicos e cibernéticos, do outro, o artesanato, utilizando recursos ancestrais para expressar sua poética.

Uma artesã, assim ela se apresenta e nem por isso se sente menor.

*(...) me considero sempre (apesar de minha formação em Belas Artes) uma artesã. Sendo assim, e sem nenhuma falsa modéstia – ao contrário – eu reivindico este título na esperança de merecer esta definição, realizando e expondo minhas obras artesanais (mesmo se quiser considerá-las como “obra de arte”) em galerias de arte. Eu as considero em seu justo lugar, sem outra pretensão senão a de conseguir fazer compreender a certas pessoas (às vezes cheias de concepção estreitas sobre a arte) que o artesanato merece o olhar respeitoso dos críticos de arte.*

*Meu trabalho é longo e difícil. Tenho às vezes o sentimento de trabalhar contra a corrente (17).*

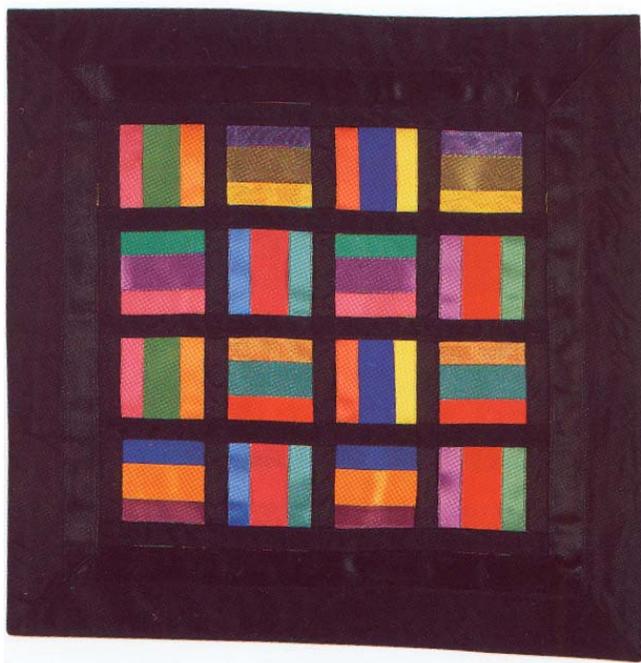
Ela conquistou o espaço da arte e certamente enfrentou os mesmos conflitos que eu. Sua luta é semelhante a minha e fazemos a mesma pergunta: Por que tanta gente acredita que a arte é digna de respeito e que o artesanato é um pequeno métier?

Se pessoas pensam assim, há outras que dão ao artesanato a mesma dignidade da arte. É preciso viajar no tempo para encontrar essa resposta.

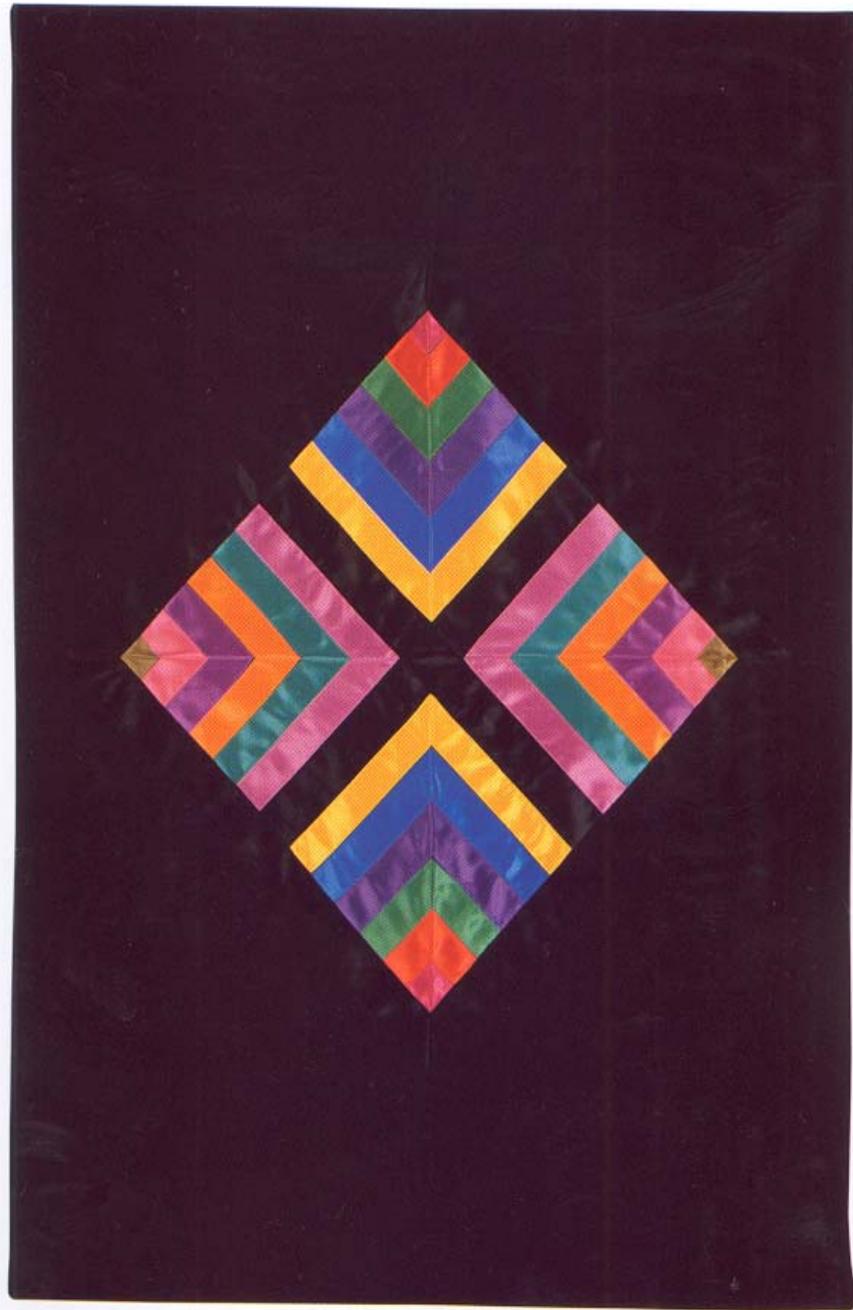
Emanuel Araújo na apresentação do catálogo, indica a direção:

*Vejo a obra de Martha fundamentada em dois pilares. Um da erudição que comanda a construção da forma abstrata, criando um jogo cambiante de tons nos recortes em tecido, como um caleidoscópio, que se abre e fecha, em claro-escuro. Outro, do respeito quase reverencial aos cânones de uma outra arte, de culturas muito antigas, onde ainda não se haviam dissociado o ofício e a criação, a artesanaria e a arte (18).*

Portanto, essa dissociação é cultural, torna-se relativa e dependente de pontos de vistas, não é nenhuma verdade absoluta, como numa época, acreditei que fosse. Do ocidente ao oriente, do contemporâneo ao arcaico, encontramos a associação.

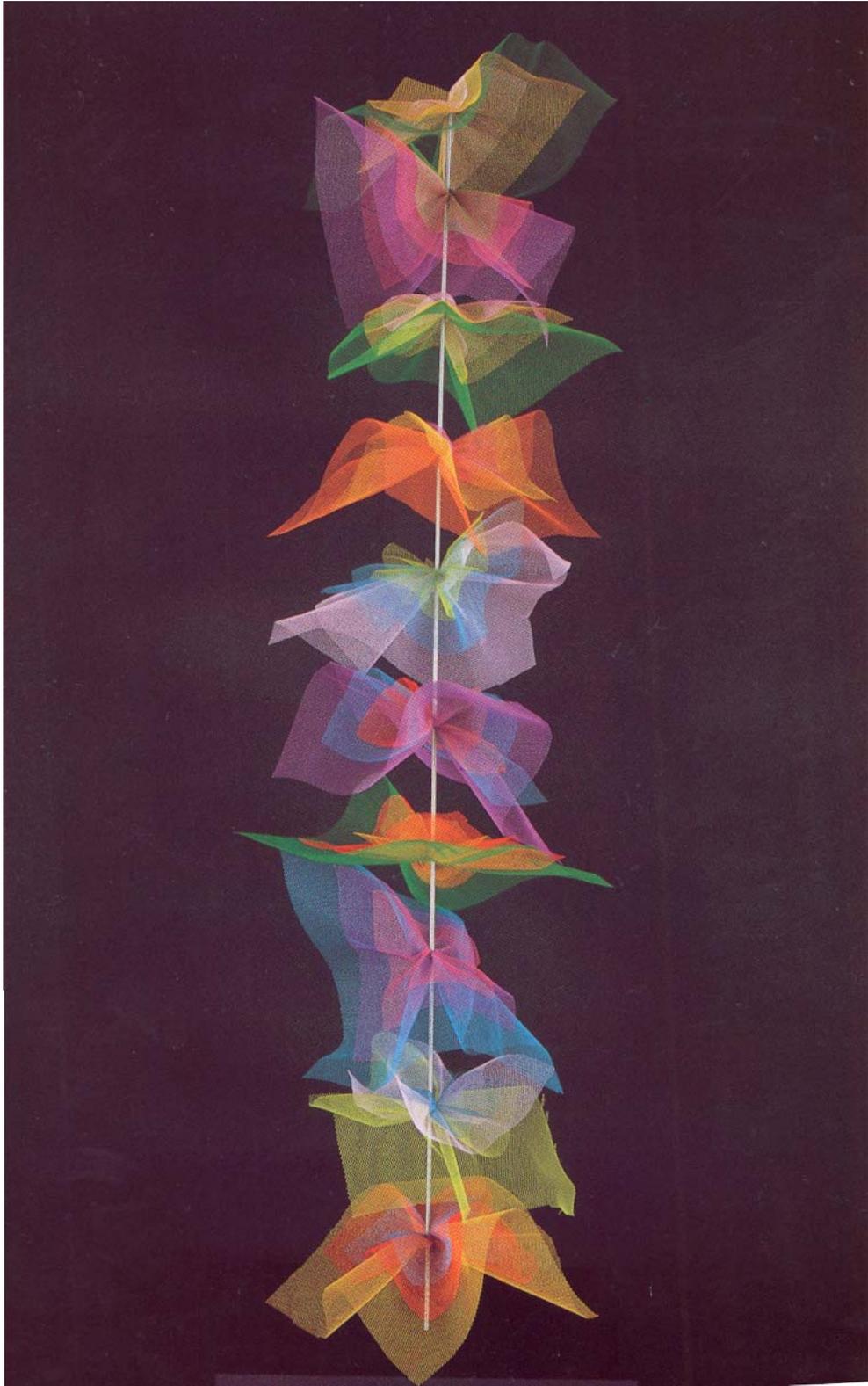


Martha Le Parc  
Homenagem com pequenos quadrados  
fitas de seda e veludo - 1992



Martha Le Parc  
Quatro quadrados invertidos – fitas de seda - 1998





Martha Le Parc  
Libélulas – tule - 2000

A obra de Martha Le Parc me remeteu a de Alice Brill. Ela também optou por uma técnica artesanal, enfrentou os mesmos desafios e em seu percurso fez as suas opções, como a criação de uma técnica mista, que é um desdobramento do batik.

*Desejando um meio de transformar o meu trabalho artesanal em linguagem figurativa exclusivamente artística, parti em busca de um suporte de papel com resistência suficiente para suportar os tratamentos com cera quente e a manipulação do papel necessária à criação do efeito craquelê (efeito provocado pelas rachaduras da cera que permitem a penetração da tinta). As experiências feitas com um papel arroz japonês importado, bastante espesso, fibroso e maleável, resultaram satisfatórias. Existem muitas variantes deste papel, quanto à espessura e superfície; o que mais se adapta ao meu trabalho é de uma qualidade espessa com textura de fibras, devida à sua extraordinária flexibilidade e resistência (19).*

O papel fibroso deu a Alice uma nova possibilidade pictórica.

Ela pôde fazer incisões na cera, utilizando uma ponta de metal não muito aguda, e passou a incluir efeitos diferenciados de grafismo.

A tinta utilizada sobre o tecido era a anilina. No papel, ela passou a utilizar o guache, e mais tarde a tinta acrílica, pôde então, sobrepor camadas e criar efeitos de profundidade e transparência, com uma grande riqueza de matizes.

Posteriormente substituiu o "tjanting", por um bastão de cera virgem, diretamente aplicado sobre o papel, que dispensou o aquecimento da cera e simplificou a execução, alterou a qualidade da linha e criou uma nova textura.

Nesta técnica, Alice provoca o trânsito entre as linguagens experimentadas: do batik, trouxe o procedimento básico do isolamento com a cera e seus efeitos pictóricos; da gravura, o recurso da incisão da ponta seca e da pintura, a sua relação com as cores, que não obedece aos critérios de verossimilhança e atua com liberdade na composição, para criar suas relações de contraste.

Há ainda uma outra experiência com a técnica mista, que reafirma o trânsito entre as linguagens.

Incentivada pelo colega José Moraes, Alice realiza uma transposição para a serigrafia:

*A experiência deu resultados interessantes: ao realizar o desenho no papel de arroz japonês, por meio da cera liquefeita e uma tinta opaca (abdeck), este se torna translúcido como o papel vegetal, nas partes não vedadas pela tinta abdeck. A imagem resultante é transferida para a matriz de impressão pelo processo fotomecânico, através de uma exposição à luz. Desta forma consegue-se transportar para a gravura o efeito da textura da cera e das fibras do papel (20).*

Será que Alice ao mudar o suporte, do tecido para o papel, transformou uma técnica artesanal em linguagem artística?

Ou será, que o papel fibroso, como ela faz questão de ressaltar, atendeu melhor a sua necessidade expressiva? A fibra, a resistência, a transparência e a flexibilidade, aliada aos recursos da cera, deu a ela possibilidades pictóricas, que o tecido não dava.

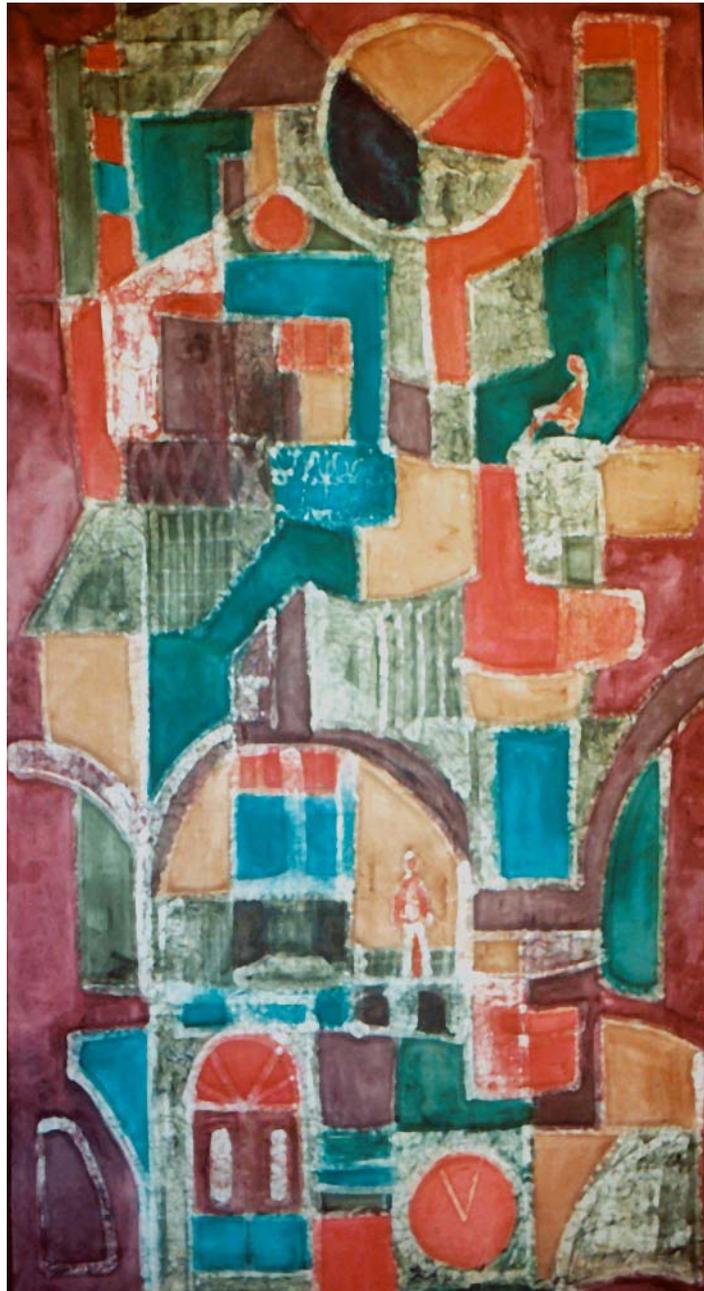
Mário de Andrade fala nas três dimensões da técnica da obra de arte: *artesanato, virtuosidade e solução pessoal.*

Penso, que ao mudar o suporte, o que Alice encontrou foi a sua *solução pessoal*. Sua técnica continuou sendo artesanal, porém, ela encontrou o veículo adequado para a sua poética. O trabalho em cera sobre o papel fibroso, provoca a sua imaginação criadora.

É a transformação de uma linguagem oriental primitiva em uma linguagem ocidental contemporânea. Ao transpor uma técnica milenar para a linguagem contemporânea, ela alterou alguns procedimentos técnicos e transformou a atitude estática da técnica tradicional em atitude dinâmica.

*Ao mostrar a oposição entre a arte oriental tradicional e a ocidental contemporânea, proponho medir a distância que vai da visão antiga, estática, até a conceituação moderna, dinâmica. Minha intenção é buscar uma continuidade e não uma ruptura, incentivando a pesquisa e a valorização das técnicas antigas, às vezes já em processo de extinção, mas ainda passíveis de serem resgatas do esquecimento (21).*

Alice foi buscar uma técnica oriental, para resgatar a necessidade da consciência artesanal na concepção da obra de arte, em uma época, que a produção de arte utiliza os meios de comunicação como linguagem, se distancia dos materiais pictóricos, e por vezes, dispensa os conhecimentos técnicos e ignora a lição milenar da arte.



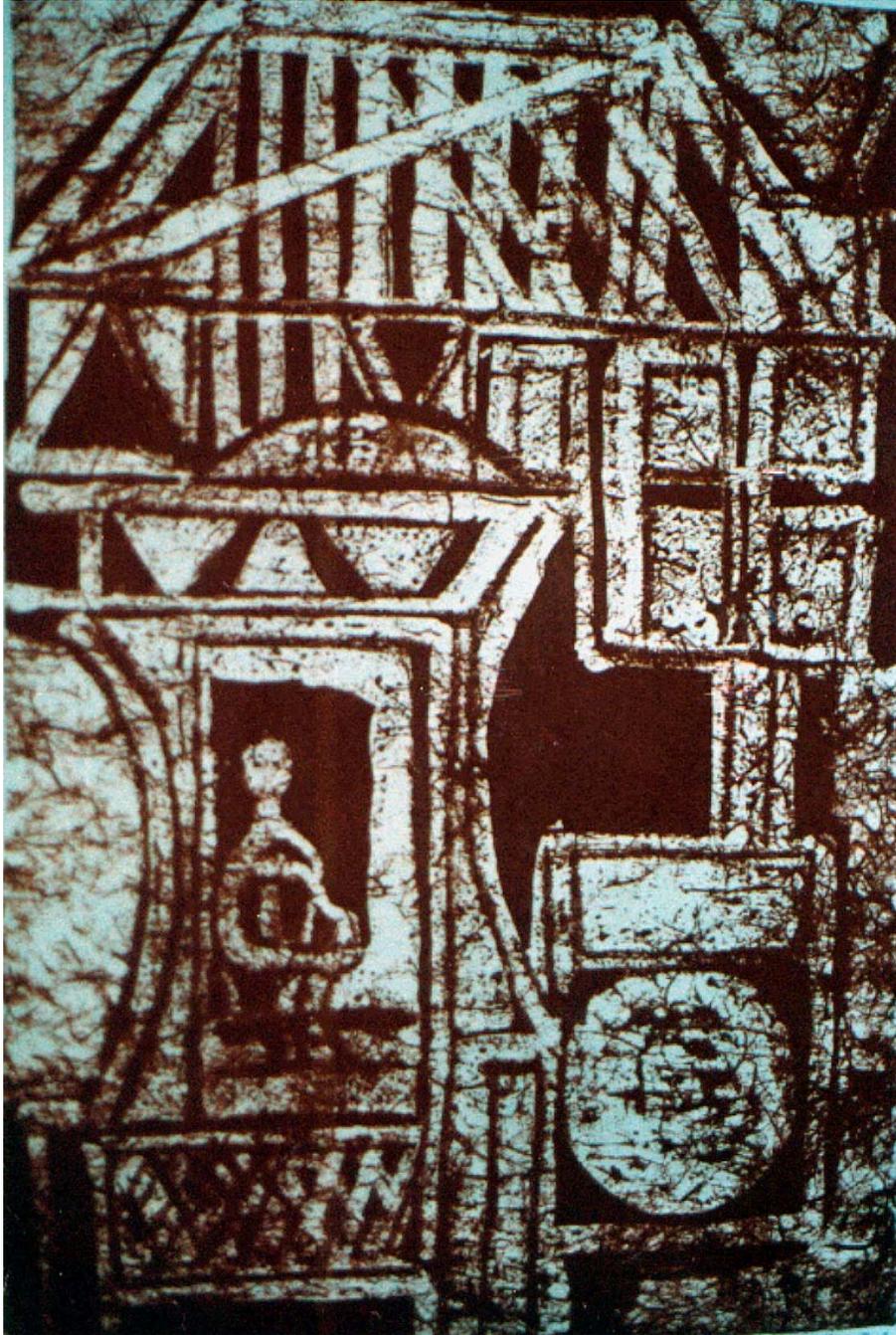
Alice Brill – batik



Alice Brill – técnica mista



Alice Brill – técnica mista - 1987



Alice Brill – diapositivo para serigrafia

## EM TRÊS TEMPOS

*A analogia é exatamente a faculdade de variar as imagens, de combiná-las, de fazer que a parte de uma coexista com a parte da outra e de perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas.*

*Paul Valéry*



## NA TRADIÇÃO

*A situação é para nós princípio de curiosidade, de investigação, de interesse pelas outras situações, enquanto variantes da nossa, depois por nossa própria vida esclarecida pelas outras, e desta vez considerada como variante das outras, enfim, o que nos liga a totalidade da experiência humana, assim como o que nos separa dela.*

*Merleau-Ponty*

Quando me interessei pelo batik, fui inicialmente atraída pela estética e pela força expressiva da arte primitiva. Procurei me aprofundar nesta técnica, buscando a origem e o significado do batik para o povo javanês.

Encontrei muitas informações na tese de doutorado de Alice, defendida na ECA-USP: "Viagens Imaginárias: Transformação de uma técnica milenar em linguagem contemporânea" - 1994. Nessa pesquisa ela se transporta para o universo javanês (Indonésia), para conhecer a origem e os significados simbólicos, míticos e religiosos.

Em seguida à tese, Alice fez uma viagem para a Indonésia, entrando em contato direto com essa cultura, vivenciando o que antes havia sido pesquisado. Quando ela retornou, tive a oportunidade de ouvir muitas dessas histórias.

O povo javanês tinha uma grande capacidade de assimilação. Por ser uma ilha e estar no meio das rotas marítimas, Java sofreu influências de vários povos: hindus, chineses e mulçumanos. Os padrões das indumentárias revelam as heranças, sem distinção de suas origens.

Apenas em aldeias remotas existe, ainda hoje, uma arte profundamente ligada à vida das pessoas que habitam a Ilha de Java. A manufatura do batik envolve o trabalho de homens e mulheres divididos em suas funções, as mulheres

são responsáveis pelos desenhos e os homens preparam os tecidos, o tingimento e o acabamento.

*Para o povo o processo de produção e do tingimento do batik, bem como os respectivos padrões e a cromática usada, estavam imbuídos de significados profundos, relacionados às estruturas simbólicas, aos costumes, crenças e rituais de uma sociedade arraigada num universo mítico (22).*

*As roupas feitas de batik além de estarem impregnadas desses significados, têm também a função de acompanhar a pessoa de acordo com sua idade e sexo, protegendo-a. Elaborar o batik tradicional era um trabalho sagrado, e o uso destas roupas destinadas a mulheres, homens e crianças, dependia de sua idade. É por isso que a roupa de batik transcende a materialidade (23).*

As indumentárias de batik possuem um poder mágico de proteção. O *kain panjang* acalma e cura crianças, na saúde evita doenças; o *inding*, usado pelas mulheres no período da menstruação, evita que o marido procure outra mulher; se quiser atrair outro homem, cobre-o com essa indumentária e na primeira menstruação ela está protegida do mal, se colocar o *inding* em um amuleto no seu pescoço.

Os padrões secretos são reservados aos governantes. O *kawung*, de formas circulares derivadas do lótus ou de escamas de peixe, é símbolo da vida e da fertilidade e dá sorte ao seu portador. O *Parang*, padrão de espada, implica poder. O *keris*, usado na guerra, está associado aos heróis, e também, cura os doentes. Uma falha no desenho significa a perda do poder mágico, o que reforça a perfeição do trabalho.

As cores, por sua vez, estão vinculadas às direções e às estações da vida, espacial e temporal, são visualizadas na forma circular contínua; o sistema cosmológico. O branco corresponde à origem e ao leste: a vida inicia-se no leste e segue na direção do ponteiro do relógio; o vermelho à adolescência e juventude, no sul; o amarelo à maturidade no oeste, passa pelo verde e chega aos matizes mais escuros de azuis, o azul-negro é a morte, no norte. Entre a morte e o renascimento há um período invisível, um azul-acinzentado, entre o norte e o leste.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> O que descrevi são fragmentos da pesquisa realizada por Alice Brill Czapski. “Viagens Imaginárias: transposição de uma técnica milenar em linguagem contemporânea”.

*Esta visão tradicional dos javaneses reflete uma concepção cósmica do universo, em que a vida e a arte se fundem com suas crenças religiosas.*

*O batik tradicional é estático, na medida em que propõe uma reprodução de padrões e cores determinadas, que caracterizam esta cultura, preservando seus costumes e crenças (24).*

As roupas de batik não são feitas somente para serem apreciadas, mas para agirem transformando a realidade de quem as usa.

Para atender a essa finalidade, elas estão impregnadas do espírito dessa cultura. A manufatura desses tecidos, jamais seria uma mera manipulação de materiais, tudo tem um sentido, os desenhos, as cores e a divisão das funções, nada é aleatório.

Outro aspecto importante é a transcendência que ela provoca na manipulação minuciosa e disciplinada da matéria, torna-se assim, um veículo para a meditação.

Eu mesma posso sentir, em meus trabalhos minuciosos, o poder da manipulação desses materiais, é nítida a sensação de me deslocar no tempo e no espaço, como se nada houvesse ao meu redor. Essa é uma das razões que me mantém fortemente ligada a esta técnica, o caráter meditativo se dá no ato do fazer, e mais intensamente, quando utilizo o *tjanting*, com a intenção de controlar a fluidez da cera para configurar uma forma desejada.

Isso me leva a fazer uma analogia com a arte oriental japonesa. Eles, também, adotaram a técnica do batik, alterando o processo de tingimento, pintando diretamente sobre o tecido e conferindo a esta técnica a expressão gestual de sua civilização.

Para eles a arte não está restrita a determinados domínios, são muitas as atividades que levam esse nome: arte dos arranjos florais, arte dos arqueiros, arte do origami e outras. Cada atividade atende a uma finalidade, mas todas exigem um grande poder de concentração, nada é trivial, e se for perde o seu significado.

*O povo japonês considera cada arte como uma forma de aprendizagem que confere uma percepção profunda da beleza da vida. Pois a beleza transcende todo o pensamento racional e utilitário; ela é o próprio mistério (25).*

O mestre tem o propósito de comunicar ao seu discípulo o “espírito vivo”, para que pouco a pouco, num lento processo, ele possa entrar na atmosfera

espiritual e permitir o florescimento da experiência original e criativa. São atividades meditativas e transcendentais; um meio de acesso à iluminação espiritual.

*Em cada esforço artístico chega o momento em que é preciso tomar a consciência dos dois aspectos da arte: o metafísico e o prático, o supra-racional e o racional ou segundo os termos próprios da filosofia hindu, os aspectos **Prajna** ou **Vijnana**. O aspecto prático e racional da pintura (**Vijnana**) consiste no manuseio do pincel, na combinação das cores, no desenho das linhas, em resumo: na sua técnica.*

*A mera maestria da técnica, porém, não satisfaz; nas profundezas de nossa consciência sentimos que há algo mais a ser atingido ou descoberto. O ensino e a aprendizagem não são suficientes, não nos permitem penetrar no mistério da arte. Pois, enquanto ainda não descobrirmos este mistério, nenhuma arte será verdadeira. O mistério pertence ao reino da metafísica, está além da compreensão; surge do **Prajna**, da sabedoria transcendental (26).*

Na tradição oriental japonesa, assim como na tradição indonésiana, não há separação entre a arte, a vida e a religião.

*No Japão, não se estuda a arte apenas pela arte em si, mas também como um meio de acesso à iluminação espiritual. Se a arte não transcendesse os seus próprios limites, conduzindo a algo mais profundo e fundamental, isto é, se não se convertesse na equivalência de algo espiritual, os japoneses não a considerariam digna de estudo. Arte e religião estão intimamente interligadas na história da cultura japonesa (27).*

O ocidente fragmenta a vida ao atribuir funções específicas a cada campo de conhecimento desvinculando-as do todo, enquanto que o oriente é eminentemente místico e integra os conhecimentos: o pensamento lógico e analógico.

Na cultura indígena, também, a vida, a arte e a religião estão vinculadas, o fazer está impregnado de sentido espiritual.

Na época da Mostra do Redescobrimento, José Antonio Braga Fernandes Dias, curador da exposição deu uma entrevista à Folha de São Paulo. Nessa entrevista encontrei respostas essenciais para mim.

Ele diz que sempre olhamos as outras culturas com os olhos da nossa cultura.

Começa por aí um grande mal entendido.

*Do ponto de vista indígena, a criação de seus objetos não é humana. Os protótipos foram criados pelos demiurgos no tempo da criação do mundo.(...) Esses objetos transportam o poder divino dos seres que os criaram. Não são feitos para serem apreciados, mas para agirem.(...).*

*São objetos que servem para transformar a realidade. Essa capacidade dos objetos é um poder divino, que os objetos conservam. No mundo há dois níveis de realidade: a material e a espiritual. Quando um índio manipula um material, ele está a manipular a energia cósmica. Quando ele fabrica alguma coisa, implica duas obras: uma obra técnica que é um saber artesanal e a manipulação de energias cósmicas (28).*

Envolvida pelo ambiente da mostra, pude sentir a verdade dessas afirmações, era inegável a presença do espírito indígena em meio a todos aqueles artefatos, é de fato um objeto impregnado de sentido. Senti medo e encanto, atração e repulsa. Os objetos têm de fato, o poder de agirem sobre nós; eles nos olham mais intensamente do que nós os olhamos, eles nos penetram mais profundamente do que na realidade queremos.

Quando perguntaram a ele, se era errado chamar obras indígenas de artesanato, ele respondeu:

*É absolutamente errado. Porque a arte dos índios implica um conhecimento filosófico complexo e sofisticado. Não é mera repetição. Queremos alertar as pessoas que as visões estereotipadas que elas têm são falsas. A exposição tem essa função de criar dúvidas: a pessoa achava que era assim, mas não é bem assim.(...).*

*Um dos equívocos é chamar arte de artesanato. (...) O que nós estamos a fazer aqui? Estamos a deslocar as referências. Não é mais a referência ocidental, não é mais a arte clássica, não é o uso cerimonial. Estamos a frisar a densidade de sentidos que os objetos tornam presentes. Há uma frase na tese da professora Lucia van Velthem (também curadora do módulo de artes indígenas) que eu gosto muito: “esses objetos servem mais para dar a ver do que para serem vistos” (29).*

Para mim, esta é a resposta essencial. Estes mesmos conceitos podem ser aplicados na arte japonesa e na arte javanesa, especificamente no batik, que é o meu objeto de interesse. As vestes feitas com o batik têm o mesmo poder de agir

sobre quem as utiliza, transformando a realidade e atuando nos dois níveis de realidade: a material e a espiritual, o saber artesanal e a manipulação das energias cósmicas. Culturas tradicionais distantes no tempo e no espaço, regidas pelos mesmos princípios.

Na tradição, a intenção é a permanência. Nesse ponto, elas distanciam-se da arte moderna e contemporânea, que têm a intenção de serem inovadoras. Porém, aproximam-se da arte egípcia, bizantina e medieval e de todas as artes vinculadas à religião, que têm em comum, a função da preservação da cultura, elas foram milenares e centenárias. Obedeceram a determinados padrões e rituais que se repetiram através dos tempos.

Existe um “universo” por detrás da repetição: crenças, famílias, aldeias, países. Um trabalho coletivo, de geração para geração, de mestre para discípulo, que flui no tempo e não necessariamente se transforma com ele. Preserva as diferenças, porque suas características são regionais. É anônimo, mas não é impessoal, não corre o risco de ser individualista, por ser comunitário.

A arte javanesa, japonesa e indígena, inseridas nos valores de suas culturas, tem um sentido mítico e cósmico. O fazer artesanal é um ritual transcendente. São culturas tradicionais em que *o ofício e a criação, a artesanaria e a arte* encontram-se vinculados.

## NA MODERNIDADE

*Qualquer pessoa que observe o processo artístico moderno vê que ele não caminha em linha reta, mas que dá voltas, avança e recua.*

*Ferreira Gullar*

No final do século XIX, podia-se sentir as conseqüências da revolução industrial nas artes plásticas. As reações foram as mais diversas.

Os impressionistas abandonaram a temática literária e histórica, que não era mais compatível com o homem moderno. Entraram em contato direto com a natureza, graças ao surgimento das estradas de ferro, que aproximaram a cidade e o campo e a comercialização das tintas em tubos, que permitiu a pintura ao ar livre.

Gauguin, por sua vez, retira-se dessa civilização e vai para o Taiti, *para reencontrar a condição do primitivo e criar (30)*, para ele, numa sociedade que consistia no progresso não podia existir criação.

A produção industrial colocou em cheque a produção do artista. Não era somente a invenção da máquina fotográfica, a tipografia e o cinema, era a máquina em si, como uma nova forma de produção.

*Os meios mecânicos de reprodução da realidade e de criação de novas formas tornam o artesanato pictórico uma espécie de arcaísmo (31).*

No século XX, as reações persistiram, a Bauhaus proclamava *que não podia existir uma produção artística sem sólido ensino artesanal, nem artesanato sem concepção artística (32).*

*Todos nós, arquitetos, escultores, pintores, temos que voltar ao métier. A arte não é uma profissão, não existe uma diferença essencial entre o artista e o artesão. Só em ocasiões excepcionais, a inspiração e a graça do céu, que escapa ao controle da vontade podem fazer com que um trabalho desemboque realmente*

*na Arte; mas a perfeição no métier é essencial a todo o artista, é uma fonte de imaginação criativa. Nós formamos uma nova comunidade de criadores, sem esta distinção de classe que levanta uma barreira entre o artesão e o artista. Assinado: Joseph Albers, Marcel Breuer, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Moholy Nagy. Bauhaus 1919 (33).*

Os expressionistas alemães, por sua vez, pesquisaram a gênese do ato criativo. A técnica era o ponto fundamental, ela era antes de tudo trabalho e expressava a ideologia do movimento populista, vinculado à cultura das classes trabalhadoras e desvinculado da cultural intelectual das classes dirigentes, distinguindo-se, portanto, do trabalho mecânico, que dependia da racionalidade dos intelectuais. Eles defendiam a arte como trabalho humano numa reação ao trabalho mecânico imposto pela indústria.

Mais uma vez a busca pela arte primitiva, não pelo simbolismo de seus mitos, como fez Gauguin, e sim, pelo *trabalho humano em seu estado mais puro ou de plena criatividade (34).*

A isto se deve, a importância dada às artes gráficas, principalmente a xilogravura, que revela os traços das operações manuais. *A técnica da xilogravura é arcaica, artesanal, popular profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã (35).*

A Bauhaus reagiu em um sentido, o expressionismo alemão em outro e Duchamp, na mesma época, expôs a sua obra *urinol-fonte*, substituindo o trabalho do artista pela apropriação do objeto industrial e mostrando que a arte não necessitava do artesanato e do processo de elaboração individual.

*O gesto de Duchamp é, ao mesmo tempo, uma crítica aos seus companheiros que insistiam em pintar e o reconhecimento de que, como acontecera com o artesão comum (que perdera a propriedade de seus meios de produção e tivera que se transformar em operário industrial), o artista artesão já não tem lugar na civilização da máquina (36).*

Há uma história que reflete o estado de espírito de alguns artistas:

*Conta Léger que, ao visitar, em Paris, junto com Brancusi e Marcel Duchamp, antes da guerra de 14, o Salão da Aviação, ficaram os três surpreendidos com a beleza da forma das hélices ali expostas. “A arte acabou”,*

*disse Duchamp a Brancusi. “Qual artista faria melhor? Tu serias capaz de fazer igual?” (37).*

Inspirada em Duchamp, a pop-art, que ao invés de se apropriar, copiou os objetos industriais e os ícones da mídia, que passaram a ser o tema de suas pinturas. Uma reação da sociedade norte-americana saturada de artigos industriais.

Fernand Léger, por sua vez, que via o objeto industrial como um objeto estético com valor pictórico, capaz de desempenhar o papel da fantasia ilimitada, não deixava de valorizar a criação artesanal, bela e útil ao mesmo tempo.

*Nesses artesãos, há um incontestável conceito de arte, estreitamente ligado ao fim comercial, um facto plástico de uma ordem nova, mas equivalentes das manifestações existentes, quaisquer que elas sejam (38).*

Se havia quem visse beleza no objeto industrial, havia quem pensasse o contrário.

Octávio Paz isola o objeto industrial destituindo-o da função estética e dá ao artesanato uma posição de mediador entre a utilidade e a contemplação estética:

*O ideal estético da arte funcional consiste em aumentar a utilidade do objeto em proporção direta à diminuição de sua materialidade. A simplificação das formas se traduz nesta fórmula: ao máximo de rendimento corresponde o mínimo de presença. (...) O ideal do desenho industrial é a invisibilidade: os objetos funcionais são tanto mais bonitos quanto menos visíveis.(...).*

*Ao contrário do artesanato, cuja presença física nos entra pelos sentidos e no qual o princípio da continuidade é constantemente violado em benefício da tradição, da fantasia e mesmo do capricho. A beleza do objeto industrial é de ordem conceitual: se alguma coisa expressa, é a justeza de uma fórmula. É o signo de uma função. Sua racionalidade o encerra numa alternativa: serve ou não serve. No segundo caso, há que jogá-lo no lixo. O artesanato não nos conquista somente pela sua utilidade. Vive em cumplicidade com os nossos sentidos, e daí ser tão difícil nos desprendermos dele. É como jogar um amigo na rua (39).*

A modernidade provocou, com o seu desenvolvimento técnico e científico, profundas transformações na vida material e espiritual do homem do século XX. As novas referências colocaram em questão, os conceitos e as finalidades da arte, do artesanato e do objeto industrial.

Utilidade e beleza são os dois pontos que nortearam essa discussão.

O objeto industrial feito para ser reproduzido mecanicamente e vinculado estritamente à sua utilidade podendo ser belo ou não; a arte à beleza com o poder de ser única e o artesanato à utilidade e à beleza, serve e dá prazer, múltiplo, porém singular.

*No artesanato há um contínuo vaivém entre utilidade e beleza; esse vaivém tem um nome: prazer. As coisas dão prazer porque são úteis e belas. A conjunção aditiva (e) define o artesanato como a conjunção alternativa define a arte e a técnica: utilidade ou beleza (40).*

Entre todos estes pontos de vistas encontro-me em uma posição curiosa. Escolhi objetos industriais, como motivo de minha pintura: a máquina de escrever e a máquina de costura. Admiro suas formas, seus volumes e seus desenhos, me divirto ao criar para elas funções imaginárias. O elemento mecânico me transporta para um mundo orgânico, apesar de ser geométrico; vejo tanta beleza em objetos como estes, como vejo no corpo humano.

A esse fato se soma a característica artesanal de minha pintura e a intenção de que ela seja artística. Encontro-me em meio a esse labirinto diante de inúmeros caminhos possíveis, mas só existe uma saída, que vou encontrar fazendo as minhas próprias opções, independente dos critérios estabelecidos, pois hoje posso ver o quanto eles são relativos.

## NA CONTEMPORANEIDADE

*Arte é para os sentidos.*

*Ferreira Gullar*

Não pretendo discutir a arte contemporânea, o que quero é me situar neste contexto analisando os aspectos que me interessam para o desenvolvimento da minha pintura.

*As rupturas radicais, as audácias dos artistas em busca de novas formas, novas técnicas, novos materiais, constituem um patrimônio valioso da experiência estética: eles não só constituem um acervo da linguagem artística, como marcam a ampliação dos limites da expressão estética em nosso tempo (41).*

A contemporaneidade é um reflexo das diferentes tendências propostas pela modernidade.

A eliminação do quadro como suporte de pintura e o aparecimento do *objeto*, veio basicamente de três vertentes: o *papier collé* cubista, o *ready-made* de Duchamp e *objet trouvé* surrealista.

O *papier collé* ao incorporar elementos gráficos na pintura, combinou elementos artesanais e industriais e abriu a possibilidade de que *nem tudo o que se põe num quadro precisa ser “pintado” pelo pintor (42).*

*O ready-made é um passo adiante na direção do abandono do quadro (e da linguagem escultórica também) porque propõe não apenas, como os cubistas, que o quadro se faça com a adoção dos elementos já prontos: propõe a substituição do trabalho do artista pela pura e simples apropriação de objetos industriais (43).*

O *objet trouvé*, como a expressão diz, é o objeto achado, que retirado de seu contexto cotidiano torna-se expressivo, sai da banalidade para a obra de arte.

Minhas janelas são objetos achados, jogados no lixo, destituídos de sua função. Eu as utilizo como suportes de minhas pinturas procurando a transcendência de suas formas, projetando as minhas imagens em seus vazios.

Muito do que se vê hoje, guarda a marca de uma dessas vertentes. A obra de arte se tornou um objeto, que além de ser visto pode ser experimentado pelos outros sentidos. Penetramos nas instalações e manipulamos objetos que se transformam diante de nossas intervenções.

*Esses artistas ampliaram a nossa capacidade de ver e sentir; revelaram-nos a expressão de formas, texturas, matérias para as quais éramos cegos ou insensíveis (44).*

Essa possibilidade de transformar a obra de arte em objeto, passível de ser experimentado pelos vários sentidos, leva-me a fazer um paralelo com o artesanato, que segundo Octávio Paz, antes de tudo é um objeto para ser visto e tocado.

*Feito pelas mãos, o objeto artesanal está feito para as mãos: não só podemos ver como apalpar. A obra de arte nós vemos, mas não tocamos. O tabu religioso que nos proíbe tocar nos santos, (...) se aplica também aos quadros e esculturas. Nossa relação com o objeto industrial é funcional; com a obra de arte, semi-religiosa; com o artesanato, corporal (45).*

Em parte, a arte contemporânea desmistificou a obra de arte ao possibilitar o contato, contudo, já estive diante das obras de Lígia Clark sem poder tocá-las e de outras obras revestidas por vidros, que dificultam até mesmo a visão. A necessidade de preservação da obra impede que ela estabeleça o contato com o espectador desejado pelo artista. Isso endossa o que Octávio Paz disse sobre a relação semi-religiosa com a obra de arte.

O artesanato, neste sentido, é mais livre, e esse é um dos aspectos que me atrai e que quero preservar em minha pintura: a relação corporal, o trânsito entre os sentidos, como diz Merleau-Ponty: *é necessário ver com as mãos e tocar com os olhos.*

Minha pintura tem essa característica, ela é para ser vista e pede para ser tocada, como se a visão dependesse do toque para alcançar a total dimensão.

Ao mesmo tempo em que ela exerce essa força, ela é frágil, pode sofrer danos se não for manuseada corretamente, a seda rasga e esgarça, a cera pode ser arranhada e estragada. É um corpo exposto. Para ser contemplado e tocado, pelo espírito e pelos sentidos.

O curioso é que essa relação se estabelece desde o início da pintura, estendendo-se durante todo o processo de fatura. Sinto-me envolvida pelos sentidos, muitas vezes é o toque que me dá a medida e não o olho. O olfato também entra nessa relação, o cheiro da cera é bastante envolvente. Envolvida pela sensação do calor, me aqueço e me queimo com ela, pinto minhas roupas e minhas mãos, por não resistir ao seu contato. A mesa e o chão onde trabalho, guarda as marcas da pintura feita.

*Ver não é tocar, mas o tato nos ensina o que é a visão e as coisas visíveis estão prometidas a tangibilidade.(...) Fazer com que cada visível seja talhado no tangível e todo ser tátil esteja prometido à visibilidade, de sorte que haja concordância não só entre o vidente e o visível, o tangente e o tangível, mas ainda entre o tangível e o visível (46).*

*Num olho que apalpa cores e superfícies, num pensar que tateia idéias para encontrar uma direção de pensamento, numa idéia sensível que nos possui mais do que a possuímos, como o pintor que se sente visto pelas coisas enquanto as vê para pintá-las (47).*

Esse é um estranho fenômeno, vemos e somos olhados pelas coisas. Às vezes, nos sentimos donos da situação, como se fossemos nós que déssemos a direção para o nosso olhar, mas às vezes somos pegos pelas coisas, são elas que nos olham e nos atraem, elas é que dão a direção, e temos a nítida impressão de ganhar alguma coisa com isso.

*É por isso que tantos pintores disseram que as coisas olham para ele, e que André Marchand, depois de Klee, afirmou: “Numa floresta, repetidas vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Em certos dias, senti que eram as árvores que olhavam para mim, que me falavam... Eu estava lá, escutando... Creio que o pintor deve ser traspassado pelo universo e não querer traspassá-lo... aguardo ser interiormente submergido, sepultado. Pinto, talvez, para ressurgir”. Isso a que se chama inspiração deveria ser tomado ao pé da letra: há deveras inspiração e expiração do Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis, que não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado (48).*

É nesse cruzamento que a natureza é revelada. É necessário estar aberto a essa sensibilidade para poder transitar nos dois sentidos, entrar e sair de si, para que a comunicação se estabeleça e enriqueça a criação.

Quero sair dos cantos e abrir as janelas, para olhar e ser olhada. Para que se estabeleça a comunicação entre os dois mundos, interno e externo, conhecido e desconhecido. Abrir as janelas para poder ver o interior, para que a luz penetre nas sombras dos cantos e crie outras sombras. Uma janela se abre para o mistério.

## O FIO DE ARIADNE

*A arte é sempre fruto de uma linguagem decorrente da transmutação do material em espiritual, do vulgar em poético, para que resulte a criação de um universo imaginário próprio, que não se cria por milagre. Cria-se com o trabalho, com o domínio dos meios de expressão, a acumulação gradativa da experiência vivida, que se transforma em sabedoria técnica. (...) Para que o artista consiga transformar elementos materiais como tela e tinta em algo impregnado de significação, deve ele, entregar-se a um trabalho difícil e exigente, que consiste em insuflar espírito na matéria.*

*Ferreira Gullar*

*Insuflar espírito na matéria*, e permitir que o espírito da matéria se manifeste é missão do artista e o trabalho artesanal aproxima o artista da matéria.

Entre a arte e o artesanato, transito, mais uma vez, entre princípios opostos o racional e o irracional.

*Se por um lado, o trabalhador figura como representante de um princípio racional (“Logos”), reunindo com suas ferramentas, materiais e técnica, todo um acúmulo de saber, do outro lado estaria o artista que através da atividade do inconsciente levaria o trabalhador a entrar em contato com um princípio erótico (“Eros”) através do qual se liga consigo mesmo e com os outros. A reconciliação de opostos encontra-se na base das mais importantes teorias da inconsciência (49).*

Como artista-artesã aproximo-me do mistério e procuro assimilar o seu enigma e também, aproximo-me naturalmente dos quatro elementos, numa relação de intimidade com a natureza.

Busquei a origem da matéria com que trabalho, para conhecê-la por inteiro. Fui conhecer a vida das abelhas e a produção do mel e da cera. Conheci

tecelagens e tecelãs, a produção do algodão e do bicho da seda, o processo de fiação e de tingimento artesanal e industrial.

A busca pela arte primitiva também está relacionada à busca pela origem: o batik na arte javanesa e a encáustica na arte egípcia e grega. Encontrei novas possibilidades pictóricas em velhas técnicas, que têm em comum, a matéria expressiva que necessito. Inicialmente fui atrás das técnicas e elas me levaram ao homem primitivo, que estava em contato com as extremidades: natural e divina; mais próximo de sua natureza e dos quatro elementos que regem a criação e mais próximos dos *dois níveis de realidade: a material e a espiritual*.

*De fato, só na medida em que o homem admita e respeite os determinantes da matéria com que lida como essência de um ser poderá o seu espírito criar asas e levantar vôo, indagar o desconhecido (50).*

Ao criar, o artista dá significado à matéria. Nesse processo, ao transformar a natureza ele também se transforma, ao estruturar a matéria ele também se estrutura. Uma matéria que quer ser outra, que quer ser transformada, sofrer o processo alquímico.

A imaginação criativa nasce de uma identificação com a matéria, *é um pensar específico sobre um fazer concreto (51)*, e, ao especificar a matéria, pude me aprofundar na razão de ser dessa identificação e ao invés de estar limitada a uma técnica, posso agora, ampliar as possibilidades de expressão e as possibilidades de indagação.

Toda a pessoa que cria e dá forma à matéria investe nela significações. Portanto, não é a forma, nem a técnica que determina se o que faço é arte ou não.

*No dia em que a obra de todo este mundo de trabalhadores for compreendida e sentida por pessoas isentas de preconceitos, que terão olhos para ver, verdadeiramente se assistirá a uma revolução surpreendente. Os falsos grandes homens cairão de seu pedestal e os valores serão finalmente colocados no seu lugar. Repito-os, não há hierarquias na arte. Uma obra vale o que valer em si própria e é impossível estabelecer um critério, é unicamente uma questão de gosto e capacidade emotiva individuais (52).*

Ao optar pela técnica artesanal me deparei com as hierarquias da arte e acabei construindo barreiras, ao invés de tentar transgredi-las.

Fica claro, agora, para mim, que meus conflitos estavam, em grande parte, determinados por um contexto histórico. Quando me aventurei a viajar no tempo, as relações que encontrei, deram uma outra dimensão ao presente. Mesmo a concepção ocidental, passou a ser relativa. As particularidades são muitas e as possibilidades infinitas.

Ao rever os meus caminhos e viajar aquém do meu tempo, cheguei ao centro do labirinto, onde pude encontrar o fio da meada...O fio de Ariadne.

*A felicidade da arte – mas também a sua fragilidade – é poder combinar pensamento e ação indefinidamente, em função dos materiais implicados. A felicidade da arte não é ter finalidade estabelecida num gênero dado, é poder inventar fabricando, na medida em que há possibilidades de troca incessante entre matéria e espírito. A felicidade da arte é poder começar de onde quiser, com a menor coisa, poder inventar a partir desse começo arbitrário algo que constitui por si mesmo uma necessidade. Todas as artes, diz Valéry, tiram a sua origem de “uma atividade que não se sabe onde aplicar-se”.*

*Jean-Michel Rey*



## NOTAS

### PASSOS, IMPASSES E CAMINHOS

- 1 – Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, p. 75.
- 2 – Yvoty Macambira, Evandro Carlos Jardim, p.87.
- 3 – Marilena Chaui, *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo*, p.247.
- 4 – Entrevista com Evandro Carlos Jardim, 1/10/1999.
- 5 – Yvoty Macambira, Evandro Carlos Jardim, p. 86.
- 6 – Catálogo, Lisette Lagnado, *Entre o desenho e a escultura*.
- 7 – Van Gogh, *Cartas a Théo*, p.90.
- 8 – Entrevista com Evandro Carlos Jardim, 1/10/1999.
- 9 – José Américo Motta Pessanha, *Bachelard e Monet: o olho e a mão*, p.157.
- 10 – Gaston Bachelard, *O direito de sonhar*, p.52-54.
- 11 – Jean-Michel Rey, *Valéry: os exercícios do espírito*, p. 152.
- 12 – *Ibid.*, p.152.
- 13 – Alice Brill Czapski, *Viagens Imaginárias*, p.32.
- 14 – *Ibid.*, p.4.
- 15 – Van Gogh, *Cartas a Théo*, p.155.
- 16 – Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, p. 103-104.
- 17 – Gaston Bachelard, *Direito de sonhar*, p.26.
- 18 – J. W. Goethe, *Doutrina das cores*, p.22.
- 19 – *Ibid.*, p.35.
- 20 – *Ibid.*, p.169.
- 21 – Vitale... et al., *Pais e Mães*, p. 36.
- 22 – *Ibid.*, p.26.
- 23 – Gaston Bachelard, *A Poética do Devaneio*, 57
- 24 – *Ibid.*, p.59.
- 25 – Vitale... et al., *Pais e Mães*, p. 63
- 26 – *Ibid.*, p.66.
- 27 – *Ibid.*, p.78.
- 28 – Gaston Bachelard, *A Poética do Devaneio*, p. 57.

- 29 – Carl Jung, O Homem e seus Símbolos, p. 194.
- 30 – Ferreira Gullar, Argumentação Contra a Morte da Arte, p.19.
- 31 – Gaston Bachelard, A Poética do Devaneio, p. 66.
- 32 – Ibid., p.69.
- 33 – Marie Louise Von Franz, Alquimia, p.230.
- 34 – Ana Angélica Albano, Tuneu, Tarsila e outros mestres..., p. 135.
- 35 – Jean Chevalier, O dicionário de los simbolos, p.1016.
- 36 – Catálogo, Theon Spanudius, Figura e Objeto 63/66.
- 37 – Wassily Kandinsky, Do espiritual na arte, p.219.
- 38 – Ibid., p.63.
- 39 – Marilena Chauí, Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo, p.216.
- 40 – Wassily Kandinsky, Do espiritual na arte, p.128.
- 41 – Ibid., p.130.
- 42 – Vitale...et al, Pais e Mães, p.97.
- 43 – Wassily Kandinsky, Do Espiritual na Arte, p.134.
- 44 – Entrevista com Evandro Carlos Jardim, 1/10/1999.
- 45 – Marilena Chauí, Janela da alma Espelho do mundo, p.39.

## **CAMINHOS INTRINCADOS**

- 1 – Fayga Ostrower, Criatividade, Processos de criação, p.32.
- 2 – Ibid., p.32.
- 3 – IDEM, Catálogo – Arte sobre papel.
- 4 – Mário de Andrade, O artista e o artesão, p.12.
- 5 – Ibid., p.14-15.
- 6 – Ibid., p.13.
- 7 – Ibid., p.28.
- 8 – Fethe apud Thaís Wense Mendonça Cruz, Miragens da existência, op. cit. p.25.
- 9 – Catálogo, Ana Maria Belluzzo, Entre a obra está aberta, p. 12.
- 10 – Ibid., p.5.
- 11 – Ibid., p.7.

- 12 – Ibid., p.57.
- 13 – Ibid., p.64.
- 14 – Ibid., p.77.
- 15 – Gaston Bachelard, *A água e os sonhos*, p. 4
- 16 – Ibid., p. 1-2.
- 17 – Catálogo, Martha Le Parc, p.6.
- 18 – Catálogo, Emanuel Araújo, Martha Le Parc, p. 2.
- 19 – Alice Brill Csapski, *Viagens Imaginárias*, p.7.
- 20 – Ibid., p.57.
- 21 – Ibid., p. 26.
- 22 – Ibid., p.63.
- 23 – Entrevista com Alice Brill, 9/12/1999.
- 24 – Ibid.
- 25 – Daisetz Suzuki, *O zen na arte da cerimônia das flores*, p.8.
- 26 – Ibid., p.7.
- 27 – Ibid., p.9.
- 28 – José Antonio Braga Fernandes Dias, entrevista Folha de São Paulo, ilustrada.
- 29 – Ibid.
- 30 – Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, p. 234.
- 31 – Ferreira Gullar, *Argumentação contra a morte da arte*, p. 72.
- 32 – Catálogo, Martha Le Parc, p.6.
- 33 – Catálogo, Martha Le Parc, *declaração da Bauhaus*, p. 5.
- 34 – Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, p.240.
- 35 – Ibid., p.238.
- 36 – Ferreira Gullar, *Argumentação contra a morte da arte*, p. 73.
- 37 – Ibid., p.72.
- 38 – Fernand Léger, *Funções da Pintura*, p.57.
- 39 – Octávio Paz, *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*, p. 49-50.
- 40 – Ibid., p.51.
- 41 – Ferreira Gullar, *Argumentação contra a morte da arte*, p. 102.
- 42 – Ibid., p.23.
- 43 – Ibid., p.24.

44 – Ibid., p.134.

45 – Octávio Paz, *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*, p.51.

46 – Marilena Chauí, *Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo*, p.253.

47 – Ibid., p.252.

48 – Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, p.92.

49 – Thaïs Wesen Mendonça Cruz, *Miragens da existência*, p. 27.

50 – Fayga Ostrower, *Criatividade , Processo de criação*, p. 32.

51 – Ibid., p.38.

52 – Fernand Léger, *Funções da pintura*, p.57-58.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBANO, Ana Angélica. *Tuneu, Tarsila e outros mestres...: o aprendizado da arte como um rito de iniciação*, São Paulo, Plexus Editora, 1998.
- ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*, tradução Antonio da Silveira Mendonça, Campinas, SP, Editora UNICAMP, 1999.
- ALMEIDA, Milton José. *Cinema arte da memória*, Campinas, São Paulo, editora Autores Associados, 1999.
- ANDRADE, Mário. *O artista e o artesão*, In: *O baile das quatro artes*, São Paulo, Editora Martins, 1938.
- AQUINO, São Tomás, *Os Pensadores*, traduções publicadas sob licença do Prof. Alexandre Corrêa, São Paulo, Editora Nova Cultural, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*, tradução de Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_ . *A água e os sonhos*, tradução de Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_ . *A terra e os devaneios da vontade*, tradução de Paulo Neves da Silva, São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_ . *O ar e os sonhos*, tradução Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_ . *A psicanálise do fogo*, tradução de Maria Isabel Braga, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1938.

- BRILL, Alice. *Da Arte e da Linguagem*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1988.
  
- \_\_\_\_\_. *Mário Zanini e seu Tempo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1984.
  
- CHAUI, Marilena. *Da Realidade sem Mistérios ao Mistério do Mundo*: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty, Capítulo: Experiência do pensamento. São Paulo, Editora Brasiliense.
  
- \_\_\_\_\_. *Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia*, In: Artepensamento, org. Aduino Novaes, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
  
- \_\_\_\_\_. *Janela da alma, espelho do mundo*, In: O Olhar, Aduino Novaes (org.) São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
  
- CHEVALIER, Jean. *O Dicionário de los Símbolos*, Barcelona, Espanha, Editorial Herder, 1988.
  
- CHIPP, Herschel Browning, *Teorias da arte moderna*, tradução Waltensir Dutra...et al, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1999.
  
- CRUZ, Thaís Wense Mendonça. *Miragens da existência: o tecelão, a tecelagem e sua simbologia*, São Paulo, Editora Annablume, 1998.
  
- CROZ, Henry. *L'Encaustique*, Librairie de l'art, Paris, 1884.
  
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, tradução de Paulo Neves, São Paulo, Editora 34, 1998.
  
- DOCZI, György. *O poder dos limites: harmonia e proporções na natureza, arte e arquitetura*, tradução de Maria Helena de Oliveira Tricca, São Paulo, Editora Mercuryo, 1990.

- DÜCHTING, Hajo. *Wassily Kandinsky; a revolução da pintura*, tradução: Casa das Línguas, Alemanha, Editora Taschen, 1994.
  
- ELIADE, Miircea. *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mítico-religioso*, tradução de Sonia Cristina Tamer, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1991.
  
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1988.
  
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*, seleção e tradução Marco Gianotti, São Paulo, Nova Alexandria, 1993.
  
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*, tradução Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1993.
  
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação Contra a Morte da Arte*, 2 edição, Rio de Janeiro, Editora Revan, 1993.
  
- HAAR, Michel. *A Obra de Arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, tradução Maria Helena Kühner, Rio de Janeiro, DIFEL, 2000.
  
- HARRISON, Charles e outros, *Primitivismo, Cubismo, Abstração: o começo do século XX*, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1998.
  
- HEGEL, Georg W. F. *Curso de Estética*, tradução de Marco Aurélio Werle, São Paulo, EDUSP, 1999.
  
- HERRIGEL, GUSTY L. *O zen na arte da cerimônia das flores*, tradução de Alayde Mutzenbecher, Editora Pensamento, São Paulo, 1979.
  
- HILLMAN, James. *O código do ser: uma busca do caráter e da vocação pessoal*, tradução Adalgisa Campos da Silva, Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1996.

- JUNG, Carl G org. *O Homem e seus Símbolos*, tradução de Maria Lúcia Pinho, 12ª edição, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia e Alquimia*, tradução Maria Luiza Appy e outros, Petrópolis, R.J., 1991.
- \_\_\_\_\_. *O Espírito na Arte e na Ciência*, tradução Maria de Moraes Barros, Petrópolis, R.J., Editora Vozes, 1985.
- KAFKA, Francis J. *Batik, tie dyeing, stenciling, silkscreen, block printing: the hand decoration of fabrics*, Dover publications, inc, New York, EUA, 1973.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1990.
- LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*, Difusão Européia do livro, LDA. Livraria Bertrand, S. A. R. L., Lisboa.
- LOWE, F. Brysson. *Pintura a la Cera*, Barcelona, Espanha, Las Ediciones de Arte, 1986.
- MACAMBIRA, Yvoty de Macedo Pereira, *Evandro Carlos Jardim, Artistas Brasileiros*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- MAYER, Ralph. *Manual do Artista: de técnicas e materiais*, atualizado por Steven Shehan, tradução Christine Nazareth, São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- MEILACH, Dona Z. *Contemporary batik and tie-dye: methods, inspiration, dyes*, Crown Publishers, inc., New York, EUA, 1973.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*, In: Coleção "Os Pensadores", introdução, seleção e notas: Marilena Chaui, tradução: de Nelson Alfredo Aguilar, São Paulo, Abril Cultural, 1980.
  
- \_\_\_\_\_ .*A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*, In Coleção "Os Pensadores", introdução, seleção e notas de Marilena Chaui, tradução: de Nelson Alfredo Aguilar, São Paulo, Abril Cultural, 1980.
  
- \_\_\_\_\_ .*A Dúvida de Cézanne*. In: Os Pensadores, Introdução, seleção e notas de Marilena Chauí, Tradução: de Nelson Alfredo Aguilar, São Paulo, Abril Cultural, 1980.
  
- \_\_\_\_\_ . *Fenomenologia da Percepção*, tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura, São Paulo, Martins Fontes, 1994.
  
- \_\_\_\_\_ . *Signos*, tradução: Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1991.
  
- MOHOLY-NAGY, László. *La nueva visión y reseña de un artista*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, Argentina, 1972.
  
- MOTTA, Edson e Salgado, Maria Luiza. *Iniciação à Pintura*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.
  
- NOVAES, Adauto Org. *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
  
- PAZ, Octávio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1991.
  
- \_\_\_\_\_ . *Marcel Duchamp: Castelo de pureza*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1990.

- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, tradução de Maria Helena Garcez, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1998.
- PEREIRA, Otaviano. *O que é Teoria?* São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.
- PESSANHA, José Américo Motta. *Bachelard e Monet: o olho e a mão*, In: *O Olhar*, Adauto Novaes (org.) São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*, Petrópolis, R.J., 12ª edição, 1997.
- \_\_\_\_\_ . *Acasos e Criação Artística*, Rio de Janeiro, Editora Campus, 1990.
- \_\_\_\_\_ . *Universos da arte*, Rio de Janeiro, Editora Campus, 1993.
- READ, Herbert, *História da pintura moderna*, tradução Álvaro Cabral, São Paulo, Círculo do Livro S.A., 1974.
- REY, Jean Michel. *Valéry: os exercícios do espírito*, In: *Artepensamento*, org. Adauto Novaes, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*, tradução e prefácio Pedro Sússekind, Rio de Janeiro, Livraria Sete Letras Ltda, 1996.
- \_\_\_\_\_ . *Rodin*, tradução de Daniela Caldas, Editora Delume Dumara, Rio de Janeiro, 1985.
- ROOB, Alexander, *Alquimia e Misticismo*, tradução Teresa Curvelo, Lisboa, Taschen, 2000.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: Processo de criação artística*, São Paulo, Editora Anna Blume, 1998.

- SAMPEDRO, José Luis. *O sorriso etrusco*, tradução: Mônica Stahel, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1996.
- SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*, Editora Cortez, São Paulo, 1996.
- STOREY, Joyce. *Manual of Dyes and Fabrics*, Thames and Hudson, London, England, 1978.
- STORT, Eliana V. R., *Cultura, imaginação e conhecimento, Campinas, SP, Editora UNICAMP, 1993.*
- TARKOVISKI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*, tradução: Jefferson Luiz Camargo, São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- VALERY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*. Tradução de Geraldo Gérson de Souza, São Paulo, Editora 34, 1998.
- VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Barral Editores, Barcelona, Espanha, 1971.
- VITALE... et al. *Pais e Mães: seis estudos sobre o fundamento arquetípico da psicologia da família*, tradução de Pedro Penteado Kujawsky, São Paulo, Edições Símbolo, 1979.
- VON FRANZ, Marie Luise. *Alquimia: Introdução ao Simbolismo e à Psicologia*, São Paulo, Editora Cultrix, 1980.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*, Campinas SP, Editora Autores |Associados, 1998.

## CATÁLOGOS

- *AMÉLIA TOLEDO. ENTRE, A OBRA ESTÁ ABERTA.* Apresentação: Ana Maria Belluzzo, Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, Sesi, 1999.
- *ENTRE O DESENHO E A ESCULTURA.* Apresentação: Lisette Lagnado, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1995.
- *ERICH BRILL - Pintor e Viajante.* Apresentação de Emanuel Araújo, textos de Alice Brill e Wolfgang Pfeiffer, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1995.
- *EVANDRO CARLOS JARDIM. A NOITE, NO QUARTO DE CIMA, O CRUZEIRO DO SUL, LAT. SUL 23°32'36", LONG. W. GR. 46°37'59".* Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Apresentação: Pietro Maria Bardi, Editora Livraria e Galeria Seta Ltda, 1973.
- *EVANDRO CARLOS JARDIM.* Apresentação: Olívio Tavares de Araújo, São Paulo, Galeria de Arte São Paulo, 1986.
- *EVANDRO CARLOS JARDIM. BALADA DA CIDADE DE SÃO PAULO:* desenhos e gravuras. Pesquisa e curadoria: Dalton Sala, apresentação: Maria Alice Milliet de Oliveira, São Paulo, São Paulo, Secretaria do Estado da Cultura, Pinacoteca do Estado, 1991.
- *EVANDRO CARLOS JARDIM.* São Paulo, Galeria de Arte de São Paulo, 1991.
- *EVANDRO CARLOS JARDIM.* Apresentação: Olívio Tavares de Araújo, São Paulo, Galeria Múltipla de Arte, 2000.
- *FAYGA OSTROWER.* Textos de Carlos Martins, Ferreira Gullar, José Américo Motta Pesanha e Olívio Tavares de Araújo, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

- *FIGURA & OBJETO 63/66*. Galeria Millan, apresentação de Casimiro Xavier de Mendonça, 1988.
- *MÁRIO ZANINI* org. Walter Zanini, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1976.
- *MARTHA LE PARC: HOMENAGEM ÀS MÃOS SILENCIADAS*. Edições Pinacoteca, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001.
- *MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO - ARTES INDÍGENAS*. org. Nelson Aguilar, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.
- *O PAPEL DA ARTE*. Museu de Arte Contemporânea e Centro Cultural FIESP/Galeria de Arte do SESI, 2000.

## REVISTAS E JORNAIS

- ARAÚJO, Olívio Tavares de. Volpi a construção da catedral. *Arte em São Paulo*, nº 9, agosto de 1982, S. P., editada por Luis Paulo Baravelli, Lisette Lagnado e Márion Strecker Gomes.
  
- \_\_\_\_\_ . Volpi, um operário da pintura. *Arte hoje*, Rio Gráfica Editora S.A., R.J., nº 13, julho de 1978.
  
- ARTESÃOS DO BRASIL. Edição especial Casa Cláudia. São Paulo, Editora Abril, ano24, nº 464.
  
- CARVALHO, Mário César. Índios animaram contemporâneos. Entrevista com José Antonio Braga Fernandes Dias. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 11 de maio de 2000.
  
- MOURA, Emília. A educação do olhar. *Estado de São Paulo*, Caderno 2 - Cultura, 5 de março de 2000.
  
- OSTROWER. Fayga. Por que criar? *Fazendo artes*, nº 0, 1983, São Paulo, Fundação Nacional de Arte, Secretaria da Cultura, Ministério da Educação e Cultura.

## TESES

- CZAPSKI, Alice Brill. *Viagens Imaginárias: Transformações de uma técnica milenar em linguagem contemporânea*, Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 1993.
- SOMBRA, José de Carvalho. *O tempo: em toda parte e em parte alguma*, (A fenomenologia do tempo segundo Maurice Merleau-Ponty), dissertação de mestrado Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, s. n., 1998.
- TEIXEIRA, Cléa Regina Ribeiro. *Merleau-Ponty e Cézanne: a pintura como visão*, dissertação de mestrado Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.