

CLÁUDIO LUIZ GARCIA

**LIVROS DE HORAS: EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO,
PESQUISA E ENSINO EM ARTES**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
ao Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas como exigência para
a obtenção do título de doutor em Artes

Orientador: Prof. Dra. Lygia Arcuri Eluf

Campinas - SP

2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

G165L Garcia, Claudio Luiz.
Livros de horas:experiencias artísticas, pesquisa e ensino.
/ Claudio Luiz Garcia. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof^ª. Dra. Lygia Arcuri Eluf.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Arte – Pesquisa. 2. Processo de criação. 3. Livros de
artistas. I. Eluf, Lygia Arcuri. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Book of Hours: artistic experience, research and education.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Art - Research ; Criative processes ;
Artists books.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Lygia Arcuri Eluf.

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.

Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury.

Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho.

Prof^ª. Dr^ª. Élide Starosta Tessler.

Prof^ª. Dr^ª. Klara Anna Maria Kaiser Mori.

Antonio Carlos Rodrigues Tuneu.

Marcello Grassmann.

Data da defesa: 26-05-2010

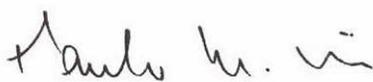
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

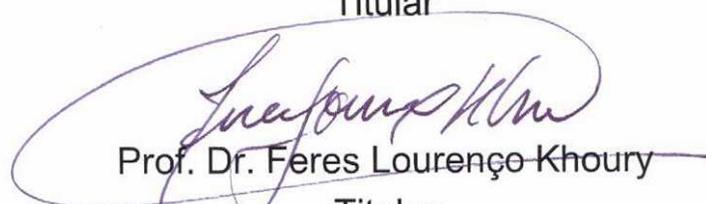
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Claudio Luiz Garcia - RA 40134 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Presidente



Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl
Titular



Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury
Titular



Prof. Dra. Klara Anna Maria Kaiser Mori
Titular



Prof. Dra. Elida Starosta Tessler
Titular

AGRADECIMENTOS

À orientadora professora Lygia Arcuri Eluf e ao Marcelo Grassmann que teceu comentários importantes sobre alguns desenhos e guaches no final do processo.

Agradeço também aos Prof. Dr. Alcir Pécora e Prof. Dr. Luis Marques pela atenção e colaboração na banca de qualificação. E, finalmente, à FAPESP cujo financiamento dos últimos dois anos da pesquisa foi imprescindível.

GARCIA, Claudio Luiz. **Busca de informação:** Livro de Horas: um trabalho com livro de artista abordando o processo de criação, pesquisa ligados ao ensino em artes. Trabalho de Conclusão de Curso de Pós Graduação em Artes – Universidade Estadual de Campinas/SP.

RESUMO

O conjunto de onze Livros de Horas é uma das partes do documento apresentado como conclusão do doutorado em artes. Este conjunto é composto por um relato da construção dos livros; pela criação de um vídeo mostrando as referências cinematográficas utilizadas no processo de criação dos retratos, assunto principal da narrativa dos livros. Trata-se de uma pesquisa em artes voltada à criação e ao ensino em artes. Foi realizada uma série de gravura em metal, desenhos e pinturas relacionados às experiências de ensino em artes.

Palavras - chave: Livro de Artista, Processos criativos, pesquisa e experiências de ensino em artes visuais.

GARCIA, Claudio Luiz. **Information Search:** Book of Hours: a working artist's book dealing with the process of creation, research related to education in the arts. Completion of Course Work Graduate in Arts – Universidade Estadual de Campina /SP.

ABSTRACT

The set of eleven books of Hours is a party to the document presented as doctor's degree in arts. This set consists of an account of the construction of books, the creation of a video film showing the references used in the creation of pictures, the main subject of the narrative of the books. This is a survey dedicated to creating arts and arts education. We performed a series of metal engraving, drawings and paintings related to the experiences of teaching in the arts.

Key-words: Paper Artist, creative processes, research and teaching experiences in visual art.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	1
2 INTRODUÇÃO	3
3 EXPERIÊNCIAS INDIVIDUAIS DE CRIAÇÃO E PESQUISA EM ARTES	6
3.1 Experiências de Leituras de Poemas e Criação de Gravuras	6
3.2 Práticas de Desenho	13
4 EXPERIÊNCIAS COLETIVAS DE CRIAÇÃO, PESQUISA E ENSINO EM ARTES	16
4.1 Práticas de Livros Artesanais na Penitenciária Estadual de Londrina (PEL).....	20
4.2 Oficinas de Artes Visuais da Prefeitura Municipal de Londrina	28
4.3 Laboratórios de Desenho na Unicamp	30
4.4 Maratonas de Desenho	33
5 CRIAÇÃO DE UMA OBRA E DE UMA PESQUISA	34
5.1 Calcogravura	34
5.2 A Tintura.....	38
5.3 A Caligrafia.....	39
5.4 O Desenho	40
5.5 A Colagem.....	45
5.6 A Pintura.....	45
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS.....	48
ANEXOS	50
ANEXO A – Fotografias da exposição da Defesa Final	51
ANEXO B – Fotografias do Livro de Horas	71

1 APRESENTAÇÃO

O título desta pesquisa é uma referência ao “O Livro de Horas” de Rainer Maria Rilke. A experiência de leitura diária desse livro, realizada há anos, resultou na produção de gravuras com vistas à composição de livros artesanais homônimos. Esta atividade foi o início de uma série de experiências de criação de imagens que resultaram no projeto de pesquisa, concluído agora, que aborda três áreas, a saber: criação artística, pesquisa em artes e ensino voltado às práticas artísticas.

O presente texto foi organizado de modo a narrar e analisar a sequência de experiências realizadas no decorrer da pesquisa aqui apresentada. Parto do conceito de experiência como a participação pessoal em situações repetíveis com suficiente uniformidade, pois assim pude colher os resultados, organizá-los segundo os procedimentos técnicos aplicados na criação dos Livros de Horas e compreender o processo de criação de imagens, pesquisa e ensino.

Criei onze livros com o objetivo de utilizá-los como base dessas experiências no campo da arte na Universidade, de modo que estes pudessem servir, também, como objetos de futuras investigações artísticas, ou seja, como um conjunto de obras, por meio do qual esboço outros caminhos dentro da pesquisa em arte, esclarecendo, assim, o método de análise da minha criação artística, que, neste caso, compreende práticas laboratoriais, individuais e coletivas, relativas ao desenho, à pintura e à gravura em metal. Os procedimentos técnicos serão pormenorizados em capítulos separados, segundo a ordem dos acontecimentos, e compreendem: a calcogravura ou gravura em metal, a tintura, o desenho, a caligrafia, a colagem e a pintura.

Portanto, o projeto artístico ao qual me lancei visou à produção de obras no campo das experiências sensíveis, com o objetivo de articular um pensamento que servisse de introdução para uma concepção de ideias para produzir o presente texto elaborado a partir da criação de imagens.

O projeto da presente pesquisa foi elaborado como um plano de

atividades desenvolvido nos dois últimos anos do doutoramento. Não houve objeto de estudo a priori e as experiências de criação não foram planejadas e nem totalmente controladas, devido à dificuldade de se prever, por meio de frases simples e objetivas, a criação artística. No entanto, o processo de criação e de pesquisa foi formulado e justificado durante as experiências práticas e apresentados no decorrer deste texto.

Cabe esclarecer, logo neste início, que me submeto às avaliações enquanto criador dos livros e pesquisador do próprio processo de criação dos livros..

2 INTRODUÇÃO

Os “livros de horas” formam um conjunto de obras criado durante as investigações e as experiências artísticas. O objetivo destes livros foi verificar como se deu a tomada de consciência de um sujeito que construiu o seu conhecimento interagindo com outros em ambientes de oficinas de artes e laboratórios de criação.

As imagens criadas nos livros originaram-se de desenhos de retratos feitos de observação, a partir de modelos reais e fotográficos, e podem ser compreendidas por meio de linhas, contornos e superfícies bem definidas pela cor; foram concluídas após uma sequência de sobreposição e justaposição de camadas que compreendem textos manuscritos e colagens sobre as provas de estado de gravuras em metal que se aglutinaram como representação do passar do tempo das investigações. Esta matéria recamada é visível e tangível nos livros, de modo que a última intervenção não esconde completamente as anteriores.

Em cada volume, podem ser identificados: os processos gráficos da gravura em metal e do desenho, como base da composição das páginas; a caligrafia, que faz parte deste processo compositivo; e a colagem de papéis transparentes, início do processo de construção da cor.

A prática artística deu-se a partir de desenhos produzidos individual e coletivamente. As experiências individuais ocorreram em ateliês e nos meios de transporte coletivo entre São Paulo e Campinas. Enxerguei, no trajeto entre as cidades, um campo onde foi possível experimentar instantes de criação artística a partir da observação do entorno e, no campus universitário, mais precisamente, nas salas de aulas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), vivenciei situações de experiências laboratoriais de desenho e gravura como ações coletivas de criação voltadas ao ensino.

Esta pesquisa caracterizou-se pelo exame minucioso de cada experiência que constitui os processos de criação e de pesquisa pormenorizando os procedimentos técnicos, a importância dos materiais escolhidos, relacionando-os ao processo de criação artística.

Os laboratórios de desenho¹ em salas de aula e as “Maratonas de Desenho”, promovidas como evento artístico, no campus, pelo grupo de pesquisa a_matilha,² foram experiências decisivas para o prosseguimento na linha de pesquisa: poéticas visuais.

Eventos precedentes também influenciaram nos resultados, entre eles, o da Escola Professor Manuel Machado, situada dentro da Penitenciária Estadual de Londrina (PEL),³ e o da Oficina de Artes da Prefeitura Municipal de Londrina. Todos serão comentados posteriormente.

Elaborei, em 2006, um projeto com “livros de artista”⁴, metaforicamente intitulado “Livro de Horas”, para a pesquisa do mestrado na Unicamp e prossegui, até aqui, para concluir o doutorado.

E, finalmente, as questões elaboradas durante a criação dos livros serão respondidas, no presente documento, na seguinte ordem:

- a) Primeiro, serão esclarecidas as experiências de leitura dos poemas relacionadas à prática de fazer gravuras em metal;
- b) Segundo: as práticas individuais de desenho em cadernos de anotações de campo foram as minhas primeiras experiências de consciência do uso que faço dos estereótipos de retratos reconhecidos em meus desenhos de observação e identificados pela

¹ Particpei do Programa de Estágio Docente – PED, nas atividades da disciplina Desenho Artístico III, no Instituto de Artes da Unicamp, e da disciplina Laboratório de Projetos e Pesquisas em Desenho na mesma instituição.

² Foram promovidas pelo a_matilha três “Maratonas de Desenho”, consecutivamente, em 2006 e 2007, na Unciamp/ Campinas – SP, e em 2008, na Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina - PR. Em “Dias de Vênus” / agosto de 2007 / Unicamp foi realizada a “Primeira Mostra Pós em Artes: palavra, imagem e movimento”, da qual o grupo A_matilha participou, no Espaço Cultural Casa do Lago – Unicamp, com uma exposição de desenhos e discussões sobre desenho, e no “Centro de Gravura” do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, entre agosto e novembro de 2008.

³ Foram realizadas, durante um ano e meio, oficinas semanais de desenho e pintura, quando o autor desta pesquisa elaborou, junto com um grupo de detentos, alguns manuscritos intitulados Livro de Horas; como resultado desse evento, apresentou uma monografia para a conclusão do curso de Arte-Educação na Universidade Estadual de Londrina (UEL)

⁴ Silveira conceitua “livro de artista” da seguinte forma: ...”é entendido como um campo de atuação artística (uma categoria) e, simultaneamente, como o produto desse campo, um resultado específico das artes visuais. Inclui-se, aqui, o conceito de livro-objeto.” (2001, p.21)

história da arte;

- c) Terceiro: as experiências coletivas levaram-me a propor situações laboratoriais de criação em salas de aulas e a solucionar questões voltadas à minha prática de desenho no que diz respeito ao ensino em artes;
- d) Quarto: os procedimentos técnicos e de criação do conjunto de Livros de Horas serão esmiuçados e apresentados segundo a ordem dos acontecimentos que configuraram um caminho entre a gravura em metal, passando pelo desenho até chegar à pintura.

Cada membro da banca recebeu um volume original, os quais são diferentes entre si, mas, como foram criados a partir dos mesmos procedimentos e abordam o mesmo assunto, poderão ser analisados pelos mesmos critérios. Esses volumes deverão ser devolvidos no dia da defesa e colocados em lugares reservados na exposição final.

3 EXPERIÊNCIAS INDIVIDUAIS DE CRIAÇÃO E PESQUISA EM ARTES

A princípio, pesquisa e a criação artística pareciam-me contraditórias, mas, depois de conjuradas nas experiências de ensino, encontrei congruências entre as mesmas.

A partir da prática individual de criação, alguns artistas dirigem-se à Universidade para propor experiências com vistas às práticas laboratoriais de ensino em artes.

A ideia de criar livros artesanais a partir de diferentes modos de leitura de poemas relacionados à criação de gravuras em metal foi consequência de uma ação individual levada à diversas instituições em Londrina - PR. O título da obra, foco desta pesquisa, foi escolhido a partir de um dos livros de poemas que mais li nessa fase inicial.

3.1 Experiências de Leituras de Poemas e Criação de Gravuras

O título da obra, embora remeta aos manuscritos religiosos medievais, tem, como dito anteriormente, uma relação direta com a experiência de leitura de “O Livro de Horas” de Rainer Maria Rilke. Mesmo não querendo relacionar esta prática com os livros religiosos, busquei referências históricas com os Livros de Horas guardados na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. O resultado dessa pesquisa levou-me a concluir que o pretendido não era uma pesquisa histórica que me possibilitasse transportar a ideia antiga para os dias de hoje. Buscava uma intimidade com algum livro que pudesse criar e me levar a compreender o meu processo criativo.

Não se trata de ilustrações de poemas, mas de uma criação feita a partir de uma aproximação entre duas experiências, a de leitura dos poemas e a da prática de calcogravura, ambas realizadas diariamente. A primeira caracterizou-se pela repetição e por modos diversos de leitura dos poemas. Li, diariamente, em silêncio e em voz alta, copiando os versos para praticar “desenhos” de caligrafia, com letras

invertidas sobre a matriz para que pudessem ser lidas depois de impressas. Lia os poemas gravados em água-forte, no mesmo instante em que verificava os sulcos, as linhas e a matéria depositada sobre o papel, retida pelos sulcos da matriz e revelada na impressão. Enquanto ocorriam essas experiências, colhia, dessas situações repetitivas, um modo de fazer gravura como se fosse a página de um livro de poemas. Não intencionava transformar as palavras em elementos de linguagem visual, mas em poemas que pudessem ser lidos por processos de gravação em água-forte e ponta seca, atribuindo-lhes um sentido visual semelhante à imagem onde estavam inscritos. Ler os poemas sobre as imagens gravadas foi uma forma de acrescentar um sentido tátil à leitura. Explorei, assim, os modos de atenção aos versos sem me afastar da prática de gravura. Desta prática surgiram muitas provas de estado que foram encadernadas para a confecção do primeiro livro a ser apresentado na exposição final. Até hoje, esse processo de encadernar provas de estado permanece.

Aproximei-me, desta forma, dos livros artesanais; porém, foi preciso escavar no cobre os múltiplos sentidos dos poemas; necessitava de releituras diversas, repetidas, para recobrir os lapsos de interpretação que se multiplicavam nos instantes da leitura. Uma palavra levava à outra, às recorrências de minhas experiências passadas em visitas a mosteiros, às circunstâncias fora do poema e a várias outras experiências de viagem que impingiam um sentido próprio em cada instante de leitura. Por isto, precisei cavar no cobre com a atenção que necessitava para recuperar o tom esbatido dos versos no meio dos ruídos periféricos, ouvidos a partir da multiplicação de esferas que a leitura dos poemas provocava.

A experiência propriamente dita se deu da seguinte forma: diariamente, lia os poemas de Rilke e fazia correspondências plástico-verbais. “Eram dias de Michelangelo/ sobre os quais eu estranhos livros lia:/ ele era o homem que perante a massa/ gigantesca/ a enormidade esquecia”⁵ Estranhava “O Livro de Horas” porque os sentidos dos poemas se transformavam a cada leitura, potencializando-se nas imagens gravadas. A cada hora, uma sensação, uma percepção, uma comoção, um espanto,

⁵ RILKE, 1994, p.45. (trad. De Geir Campos.)

uma epifania. Assim, depois de um dia inteiro de leituras, os meus sentidos clamavam por um campo mais concreto, mais sensível, pois eu necessitava de uma superfície física, tátil, para que houvesse um contato, uma ação manual sobre alguma matéria. Retornava, nessas horas, às gravuras e aos meus livros, à prática das pinturas, aos desenhos.

Alguns livros guardados nas gavetas, depois de anos, enviam-me algumas sensações táteis que me remetem às qualidades tangíveis das paredes das casas e das fachadas dos prédios das ruas de São Luís – MA, onde trabalhei por três anos. Esse evento, o de buscar correspondências entre as sensações vividas e as adquiridas nas páginas dos livros, é uma compreensão formulada a partir da prosa de Fernando Pessoa. Escreveu o poeta em “Princípios”: “1. Todo o objeto é uma sensação nossa./ 2. Toda a arte é a conversão duma sensação em objeto./ 3. Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.”⁶

Retornava a essas gravuras com um desejo menos racional do que sensitivo e estranhava, como já disse, as mudanças ocorridas durante as leituras dos poemas do livro, referência fundamental nesta pesquisa. Então, ao deixar o livro dos poemas, retornava às texturas de minhas gravuras e percebia outra sensação, enxergava uma nova solução, um desígnio que me indicava um caminho, uma ação que não havia me ocorrido quando a prática fora interrompida. Nesses instantes, até hoje, quando revejo, depois de meses, os trabalhos interrompidos, sinto-me como o homem que faz a realidade de seu trabalho a partir da compreensão de tudo que fizera antes e, mesmo que não tenha concluído um pensamento, junta tudo quanto acredita ter de valor e retorna à lida, como neste do poema: “Era o homem que volta toda vez/ que uma época, a ponto de acabar,/ junta tudo quanto tem de valor;/ então alguém pega-lhe o fardo inteiro/ e atira-o nas profundezas do peito./ Perto dele outros têm prazer e dor,/ mas ele sente só o fardo da vida/ que ele empalma como se coisa fosse/ - só Deus fica fora de seu querer/ e ele o ama com ódio alevantado/ por essa mesma inacessibilidade.” E sigo no afã do trabalho afetuoso, sinto um refluxo ingênuo de

⁶ PESSOA, 1990, p.426.

algum credo qualquer decorado na infância, com esperança de encontrar a solução plástica-formal perdida durante o processo de criação das imagens.

Queria ler os poemas simultaneamente às imagens, mas, quando emoldurava as gravuras, esse modo de expô-las nas paredes impedia-me a leitura dos versos, perdia a sensação tátil das mesmas e, por isto, encadernei-as em um primeiro volume homônimo.

José Paulo Paes faz o seguinte comentário sobre “O Livro de Horas” de Rilke: “Em o livro de horas, em vez de continuar a falar neo-romanticamente dos seus sentimentos, ele faz ouvir um novo tom de voz, ‘mais objetivo, mais sincero, menos pessoal e em certo sentido menos íntimo’.”⁷ A minha intenção em fazer os livros, configura-se entre a objetividade de tomar consciência o modo como construo imagens, desde a identificação das sensações até a criação da narrativa do processo de criação.

“O Livro de Horas” de Rilke está dividido em três partes: a primeira, “O Livro da Vida Monástica”, muito me interessou porque relatei alguns de seus poemas à série de gravuras que realizara no período entre 1994-96. Nessa época, desenhava diretamente sobre a chapa de cobre, para gravar em água-forte, os vitrais da Matriz de Santa Teresa – Rio de Janeiro – RJ. Sobre essa primeira parte, Paes comenta:

Daí os versos de ‘O Livro da vida monástica’ serem apresentados como meditações de um monge-artista que pinta ícones. O Deus a quem ele endereça as suas preces não é o Deus delimitado pelos dogmas, mas uma infinita Obscuridade que tudo contém dentro de si, ou uma ‘grande nave’ que os homens se empenham em construir e de que sequer entrevêm os ‘contornos futuros’. São pouco ortodoxas estas duas noções – a futuridade de Deus, não mais portanto o Verbo anterior ao mundo, e a da sua criação pelos homens (sobretudo pelos poetas, que para Rilke eram a forma mais alta de humanidade), em vez de ser o criador deles.⁸

Os artistas, de um modo geral, para mim, são sujeitos como outros

⁷ RILKE, 1993, p.16

quaisquer. Apenas uma diferença os distingue do comum, o modo como se lançam nas experiências. Enquanto desenhava diretamente sobre a matriz, “meditava” menos sobre os ícones e mais sobre a minha mão que riscava com a ponta seca naquela superfície lisa, escorregadia, sem o apoio de alguma mesa, e vivia a mesma experiência de um monge-artista, sem sê-lo, felizmente. Esta série de gravuras se destacou como ponto inicial dos livros de horas, a qual foi convencionada como início do discurso dos livros entregues à banca examinadora. Identifiquei esse princípio como o lugar no tempo onde esbocei a ideia de fazer das gravuras imagens para serem vistas em um livro artesanal.

Em 1993, enquanto caminhava pelas ladeiras de Santa Teresa, como arquiteto pesquisador do patrimônio histórico-arquitetônico, parava na Matriz para descansar e olhar os vitrais. Nesses intervalos, surgiu a ideia de desenhá-los, porque, ao olhá-los pela primeira vez, tive a impressão de serem basculantes simples. Caso não estivessem neles representadas as figuras dos santos, seriam janelas como as de um casarão qualquer de Santa Teresa, sem muitos recortes, com vidros coloridos de qualidades diversas. Assim, chamaram-me a atenção pela simplicidade. Preparei, então, as matrizes na Oficina de Gravura do Museu do Ingá em Niterói – RJ e as desenhei, como anotações rápidas, para depois trabalhá-las como um ourives que busca, por meio de uma lupa, dar acabamento às linhas e às formas dos relevos. Comecei, assim, a fazer um estudo minucioso sobre os processos de gravações em água-forte, da seguinte forma: media constantemente a densidade do ácido, cronometrava o tempo de gravação, relacionando estes dados para alcançar determinados tons nas linhas construtoras de espaços recortados, delimitando as figuras, como nos vitrais.

Prossigui, depois, com esse conhecimento adquirido, nessa etapa de trabalho minucioso e demorado, gravando em água-forte, sempre atento à densidade do ácido, ao tempo de submersão da matriz no ácido e à temperatura ambiente. Com o passar dos anos, esses dados foram internalizados de tal modo que não os verifico mais, apenas os sinto, vejo-os pela cor do ácido, sinto os sulcos pelo tato etc.

⁸ RILKE, 1993, p.16

Em outra oportunidade, ainda em Santa Teresa, visitei, certa vez, o mosteiro das carmelitas. Pude conversar com algumas monjas que, voltadas às paisagens interiores, psicológicas, místicas, buscavam a salvação dos pecados do mundo por meio das orações diárias; eu, arquiteto, buscava apenas catalogar os imóveis de interesse à preservação cultural e apreender tudo o que via por meio do desenho e da gravura. Encontrei, nessa visita, o princípio da formação urbana daquele sítio e, também, o que considero o meu momento definitivo de passagem da arquitetura para as artes plásticas. Ao entrar no convento, senti a clausura, não como uma estagnação da vida, mas como uma viagem ao núcleo de um mundo intramuros, dinâmico, entusiasmado, misterioso e simples. Identifiquei-me com o estado de alheamento das religiosas, sem me desinteressar pelos espaços extramuros, onde prossegui com as minhas pesquisas arquitetônicas em estado de alheamento semelhante, pois, apesar de me interessar pelo patrimônio arquitetônico, não me sentia atraído pela política de preservação. Entretanto, interessei-me por uma ruína. Era a antiga casa de Dona Laurinda Santos Lobo. Fiz levantamentos arquitetônicos, mas me entusiasmei em coletar cacos para organizá-los como elementos de futuras análises históricas sobre aquela ruína. Alguns cantos das paredes ainda continham os restos dos revestimentos recamados por papéis acetinados, floreados e por tecidos transparentes. Fui retirando camada por camada como se aquelas paredes fossem um espesso e imenso palimpsesto. Quando estou raspando nas matrizes para sobrepor linhas e manchas, quando colo papel japonês sobre as texturas das páginas do LH, remeto-me àquela ruína. E, de visita em visita, de ruína em ruína, de igreja em igreja, segui um caminho que reconheço no processo de concreção do livro.

Para concluir, retorno a visita ao Mosteiro de Santa Teresa, ressaltando o meu percurso dentro daquele lugar. As carmelitas mostraram-me o refeitório, o cemitério, o relicário, os detalhes das venezianas e, finalmente, a capela. Nesse lugar, pude olhar e observar, minuciosamente, o desenho das estampas das roupas dos santos. O rendado em ouro remeteu-me às águas-fortes que esboçara nas gravuras dos vitrais, as quais se tornaram os elementos, por excelência, de minha linguagem de gravador.

Um dos poemas dessa primeira parte do livro/referência fez com que,

anos depois, me remetesse àquelas experiências. Cito o seguinte trecho: “A hora inclina-se e toca em mim/ com claro bater metálico./ Os sentidos me tremem. Sinto: eu posso.../ E colho o dia plástico.”⁹ Quando o li, lembrei-me das inúmeras visitas que fiz e através das quais colhi sensações, percepções, ideias plásticas e envolvimento que hoje reconheço como os fundamentos da minha pesquisa, cuja origem está, certamente, nas experiências artísticas feitas durante essas entradas e saídas pelos monumentos históricos de Santa Teresa.

A segunda parte, “O livro da peregrinação”, onde Ele parece viver a vida das coisas, dos ventos, dos ramos, das flores, dos bichos do chão e das aves do céu.”¹⁰, remeteu-me à peregrinação que fazia em diversas escolas, em Londrina – PR, ministrando oficinas de artes em estabelecimentos públicos urbanos e rurais, entre os quais, um em uma tribo Kaingáng¹¹, onde o caminhar nos pastos aproximou-me das crianças pelas brincadeiras até chegar à prática do desenho. Assim, cheguei à ideia de propor um Livro de Horas na Penitenciária Estadual de Londrina, devido a obter mais uma experiência de ensino de desenho e pintura em livros artesanais. No Livro da pobreza e da morte, o “nome de Deus praticamente desaparece para dar precedência ao real com que se confunde.”¹² O campo real das experiências de ensino de desenho fez com que, temporariamente, desaparecesse o espaço ideal de meu ateliê. O “sentimento do absurdo”¹³, nos espaços penitenciária, e os sentimentos vivenciados em meu ateliê fizeram com que procurasse a Universidade. Não para encontrar respostas ou fórmulas de adaptação entre o que imaginei e o que colhi nas experiências com o ensino, mas para buscar interlocutores e diálogos sobre o meu processo de criação no LH. Este processo precisou ser esclarecido para eu entender as congruências entre a criação e o ensino em artes. É um percurso no qual deposito o meu conhecimento adquirido individualmente com o objetivo de estruturar uma pesquisa que me indique como crio as imagens, como identifico as sensações pelo pensamento para consolidar o que imagino em meu trabalho pessoal. A presente

⁹ RILKE, 1994, p.16.

¹⁰ RILKE, 1993, p.16.

¹¹ Povo indígena da região de Londrina – PR.

¹² RILKE, 1993, p.17.

pesquisa respondeu a essas indagações, que poderão ser compreendidas no decorrer da narrativa que se segue.

3.2 Práticas de Desenho

O campo de trabalho foi determinado entre o ateliê, situado em São Paulo, capital, e a Unicamp. Entre esses sítios, usei não apenas os lugares (ateliê, salas de aulas, campus universitário etc.) para observar e coletar imagens, mas, também, os meios de transporte urbanos, como ônibus e metrô. Desenhei, de observação, os passageiros, fiz esboços de retratos a partir das linhas anatômicas reais, buscando, posteriormente, algumas obras de Picasso e dos pintores de retratos Fayum, do nome do local onde foram encontrados, El Fayum, no Egito.¹⁴

Entre essas referências históricas e o fato da observação, houve uma ação real, que se estabeleceu como matéria imagética e propiciou, na prática, a compreensão da história da pintura de retrato. Quando observava os modelos vivos e anônimos no metrô, reconhecia traços estereotipados dos modelos históricos em meus desenhos. Embora os modelos fossem retratáveis, o meu olhar estava condicionado por um modo de ver alheio à realidade que investigava.

Ao percorrer entre as cidades e o campus universitário, notava que as imagens projetavam-se nos vidros (janelas de ônibus, metrô, vitrines etc.) sobrepondo-se umas às outras. Inumeráveis pontos de propaganda em out doors, horas e temperaturas climáticas expostas em avenidas e estradas eram elementos que invadiam o meu olhar voltado às faces dos passageiros. Assim, embora o meu foco se situasse nas linhas de seus narizes, orelhas e sobrancelhas, percebia o caos imagético que a paisagem contemporânea oferecia-me refletida no vidro das janelas. Esta característica multifacetária, de se projetar todos os elementos de desenho num mesmo anteparo, propiciou a solução para as páginas do LH, onde esse caos já havia se instalado. Desenvolvi, então, uma correspondência direta entre o que vi e o que criei

¹³ Camus, 2009, p. 25.

nos livros. Em cada página, organizei um desenho como escrita imagética, através do qual li o mundo que me cercava; sobrepus, às imagens desenhadas, anotações com caligrafia a bico de pena e colagens em papel japonês, até chegar à pintura a guache. Enfim, o caos visual da paisagem urbana, com enfoque na figura humana, foi organizado nas páginas de cada volume do LH. A partir dessas observações e das discussões acadêmicas, formulei o tema da exposição final, apresentado, também, como assunto nos livros.

Os textos foram sendo escritos, não como diário de campo, mas como resultado da tomada de consciência de um caminho iniciado com as experiências de desenho de observação, passando pelas referências históricas até chegar à criação das imagens, relação esta alcançada pelo equilíbrio do desenho harmonizando-se com a cor.

Enquanto organizei laboratórios de desenho para os alunos da graduação e participei de ações de desenho dentro da Unicamp, percebi que fiz exercícios mentais no campo sensível. Destaquei deste, as qualidades táteis como produtoras de sentido imputado pela matéria (tintas, pigmentos, aglutinantes) à obra. Concluí, nesses exercícios, que a textura dos materiais sobre o papel foi o elemento visual e tátil fundamental à linguagem criada.

Enquanto lidava com todas essas ações acadêmicas e de laboratórios de criação, perguntava-me: porque Livro de Horas? Qual a sua função nesta pesquisa? Conclui que o meu LH distingue-se de outros cadernos de campo porque é uma obra cujo resultado, embora também colhido em campo, foi elaborado, repensado, redesenhado e, sobretudo, é o destino de todos os procedimentos de criação. É também testemunho, o “lugar de artista pesquisador”¹⁵ que optou por criar imagens em páginas de livros, estudá-las sequencialmente e emoldurar outras. Foi na superfície da página, desde as suas bordas irregulares até o aspecto geral da folha, que formulei uma narrativa visual sobre o meu processo de criação de imagens.

¹⁴ GIL, 2005, p. 22-23.

¹⁵ No evento “Ronda: segunda maratona de desenho”, o assunto discutido, “O lugar de cada um”, serviu como base para a elaboração desse lugar onde o artista pesquisador pode exercer a criação e a

Portanto, o processo de criação das páginas, que é pontuado pelos seis procedimentos já citados (a calcogravura, a tintura, a caligrafia, o desenho, a colagem e a pintura), apresenta-se de maneira sensível e mental. É um livro para ser manuseado, lido, e não apenas contemplado em vitrines expositivas, para que seja desdobrado em propostas novas de experiências artísticas relativas ao ensino.

4 EXPERIÊNCIAS COLETIVAS DE CRIAÇÃO, PESQUISA E ENSINO EM ARTES

Encontrei congruências entre a criação e a pesquisa nas experiências de ensino em artes. Nos instantes de criação de uma obra, o artista organiza as suas ações para dominar um determinado material em função de uma idéia que lhe dá consistência simbólica e, conseqüentemente, materialidade à idéia. A leitura desses resultados pode ser desenvolvida em experiências de ensino em artes a partir das atividades práticas de criação e pesquisa em sala de aulas ou em situações de criações laboratoriais.

O artista, quando se dirige à Universidade, detém melhor esse controle e, para tanto, precisa estar munido de um projeto de pesquisa e de um plano de ação para que sejam desenvolvidos, dentro de situações laboratoriais para produzir os estímulos sensoriais. O cotidiano promove um embotamento dos sentidos e retarda a sensibilidade necessária a essas situações experimentais de criação. Entendo essas situações como, em geral, entende-se um laboratório de química ou física. Esse lugar, das experiências de criação, é o espaço onde o professor dirige os seus alunos e promove uma determinada experiência a um grupo, supostamente de alunos, envolve-se na pesquisa não somente para aprender, e o professor, não somente para ensinar, mas para que juntos criem pensamentos onde os conceitos articulados, por meio das experiências laboratoriais, estarão claros e prontos para gerarem um corpo teórico mais abrangente, isto é, que extrapola as experiências de criação e se constitui como um conhecimento comunicável; não como modelo, mas como um discurso que parte do campo sensível e se traduz teoricamente. É preciso dizer que, nas situações laboratoriais às quais me refiro, os sujeitos estarão em contato direto com materiais a serem manipulados, primeiramente, sob nenhum método de pesquisa definido; independentemente das técnicas praticadas, os trabalhos desenvolver-se-ão em torno de um núcleo impalpável, se a matéria for virtual, e sensível, se for visual e tangível.

Neste sentido, a pesquisa possibilita que se disseque os processos criativos de tal modo que se faça com que os alunos tomem consciência de suas primeiras escolhas relativas às obras que pretendem criar. Mesmo aqueles que

pretendem uma carreira acadêmica não podem prescindir das experiências de criação, as quais são o núcleo da questão relativa à arte na Universidade.

A promoção dessas experiências servirá, também, para abolir as fronteiras entre pesquisa, criação e ensino.

A presente pesquisa teve o seu início em um campo sensível, ou seja, onde se alojava a matéria dos livros da qual foi retirado o discurso cujo potencial abstrato veio do próprio núcleo dessa matéria diversificada e complexa, a saber, a parte física, que é constituída de papel, tinta etc.; a parte impalpável foi sendo moldada a partir de informações históricas e literárias.

A confecção dos livros artesanais tinha uma finalidade de ser uma pesquisa em artes voltada ao ensino. O reconhecimento da importância de se elaborar um discurso verbal, que transpusesse o campo sensível e esclarecesse o caminho da pesquisa em direção ao ensino, veio da consciência de um conceito denominado “poéticas visuais”. Por que o artista precisa ter consciência sobre a sua poética? Para criar condições de interlocução com o outro. Nesse percurso, caminhei no sentido inverso ao do poeta, que “dá precedência à imagem sobre a mensagem”¹⁶, isto é, que mantém o foco na imagem, para retirar dela o discurso poético. Formulei, então, um discurso nos instantes das experiências sensoriais, das pinturas, das gravações etc. e enxerguei um sentido inerente à matéria, ou seja, a partir dos materiais e dos procedimentos técnicos encontrei um sentido simbólico visual que transmigrasse em palavras. Criando assim uma linguagem oral e escrita através da qual farei a intermediação com os alunos.

A fundamentação teórica não fez parte da estrutura desse caminho, tampouco das práticas artísticas; ela poderá auxiliar nas análises dos resultados, mas o criador não é o melhor sujeito para esta função. A sustentação das ações práticas foi o próprio plano operatório da criação da obra, isto é, o conjunto de onze livros

¹⁶ Armando Freitas Filho comenta sobre a presença decisiva de Drummond, na formação de João Cabral de Melo Neto, acrescentando a de Murilo Mendes citado pelo próprio poeta pernambucano que este o ensinou “... a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico ao discursivo”. In MELO, 2007, Pp.. 10.

artesanais foi sendo criado e apoiado em escritos de artistas. A fundamentação das práticas artísticas foi elaborada nos instantes de criação, como, por exemplo: a partir do ambiente onde se deu a ação, pelo modo de trabalhar a partir da organização do espaço; pela qualidade dos materiais escolhidos e nas transformações físicas às quais estes foram submetidos; foi nessa ambiência que se deram as experiências e foi nestas que encontrei a base da pesquisa.

A fundamentação teórica, num determinado ponto, não pôde ser a fenomenologia, como estava previsto no projeto, porque a teoria só poderá vir a ser estipulada a partir das experiências de consciência das ações artísticas e não estas reforçarem algum conceito formulado a priori. Talvez, o artista poderá indicar um conjunto de conceitos que fundarão um corpo teórico oriundo de suas próprias criações. Até aqui, a meu ver, essa fundamentação virá do núcleo das questões particulares de cada pesquisa.

Na Universidade, onde a produção de conhecimento é o eixo condutor dessas experiências, os professores prescindem de um método de ensino em artes, não como paradigmas, modelos, referências etc., mas como modos de experienciar a criação artística. Lívio Abramo afirma o seu método de ensino da seguinte maneira:

desenvolvo as possibilidades de fulano, sicrano, beltrano; então cada um deles vai desenvolver um estilo inteiramente independente. Não ensino uma maneira, desenvolvo as possibilidades de cada aluno. Quando o aluno não apresenta condições, não desenvolvo nada, também. Assim, tanto no meu estúdio no Museu de Arte Moderna (São Paulo), como no Estúdio de Gravura ou no de Assunção, posso dizer, com certa satisfação, que não há dois alunos parecidos. Cada um desenvolveu o seu estilo, mesmo porque nesses vinte anos não ensinei só gravura, ensinei aquilo que se chama pintura e desenho, os elementos fundamentais da cor e os elementos fundamentais do desenho. Tive que criar, para mim mesmo, um método de ensino.¹⁷

Neste caso, aproximar as experiências individuais de criação à pesquisa é fundamental para que se promova um discurso verbal para além da prática

¹⁷ GRAVURA, Brasileira Hoje, 1995, p.89.

singular de cada artista. A lida com os materiais poderá ser um índice que esclareça um corpo teórico em relação à pesquisa em arte. Particularizo as questões. Escolhi o cobre como suporte de minhas ações de gravador devido à sua resistência e maleabilidade mediante as gravações a que o submeti. É evidente que já tinha uma experiência anterior com esse material, o que me fez escolhê-lo como meio de reprodução das imagens que imaginei e registrei ao longo desses anos, mas um artista inexperiente deverá obter uma consciência das possibilidades que determinado material poderá lhe oferecer. A meu ver, essa experiência de consciência virá a partir das sensações obtidas através da relação direta entre a mão e o material e, também, dos resultados alcançados.

O projeto desta pesquisa foi definido pela indicação de um conjunto de informações obtido em experiências anteriores. Nesse plano, a meta foi criar uma obra artesanal como foco dos trabalhos, em torno da qual os assuntos periféricos foram sendo abordados, como, por exemplo: o papel do artista nas instituições ligadas ao ensino e à pesquisa em arte. O vínculo entre a criação e a pesquisa foi estabelecido, neste caso, por meio desses assuntos.

Enfim, apesar da pesquisa em arte estar sendo realizada há anos, ainda carece de maiores reflexões, tendo em vista que o campo artístico é o lugar da imaginação incontrolável de um sujeito. E nesse campo precisa permanecer. Jean Lancri, ao falar sobre pesquisa em arte, diz que esta “é realizada no âmbito universitário, pelo menos tal como se desenvolve há mais de vinte anos, e no mais alto nível, na Universidade de Paris I – Panthéon Sorbonne.”¹⁸

O vínculo com a pesquisa, no presente estudo, começou a ser estreitado no instante em que concentrei a minha atenção na poética, no fazer; propus-me a criar o conjunto de obras, a relatar os procedimentos técnicos e o uso dos materiais e a estabelecer a ordem dos acontecimentos, que foi sendo esclarecida durante as práticas artísticas. A partir desses esclarecimentos, os laboratórios de criação foram adotados como base para o método de pesquisa no Instituto de Artes –

¹⁸ LANCRI, in O meio como ponto zero, 2002, p. 18.

Unicamp. Esses laboratórios foram desenvolvidos em dois semestres, dentro do programa de estágio docente. Antes, porém, outras práticas determinaram um método de ensino. No período de 2002 – 2006, coordenei diversas oficinas de artes voltadas ao desenho, à gravura e à pintura, sendo que, na Penitenciária em Londrina – PR, propus a um grupo de detentos que trabalhassem em conjunto para produzir “livros de horas”.

4.1 Práticas de Livros Artesanais na Penitenciária Estadual de Londrina (PEL)

Pareceu-me pertinente, após uma investigação pormenorizada da realidade prisional, propor uma experiência coletiva de “livros de horas” para os detentos. Simultaneamente, continuei a desenvolver, em meu ateliê, a minha experiência com esses livros. A ordem dos acontecimentos será aqui narrada, cronologicamente, para que os resultados colhidos sejam organizados como o princípio de três caminhos dirigidos à Universidade, caminhos estes traçados pela experiência individual de criação, partilhada coletivamente enquanto pesquisa, até se chegar à elaboração de um método de ensino, onde o desenho, a calcogravura e a pintura marcaram as principais etapas para se chegar a um público acadêmico, isto é, de ensino formal, assim como, ao público em geral, não formal.

O motivo que me levou a propor essa “ação de pesquisa e ensino de desenho” para a PEL foi que a minha experiência em fazer livros, a partir da produção de gravuras, objetivava a organização das provas de estado dessas gravuras como registros sequenciais de meu processo criativo. Os desenhos dos detentos seriam feitos em livros artesanais de modo que eles pudessem se organizar tanto em aulas quanto na cela para onde levavam os seus livros, para prosseguir com as atividades de desenho de observação e anotações de ideias. Além disto, supus ser adequado o fato de que esta prática, por ter sido a daqueles que viviam isolados da sociedade, nos mosteiros, serviria em uma situação semelhante, a dos detentos na PEL.

Houve, nesta experiência, um efeito multiplicador de ideias em relação

ao exercício da escrita e do desenho. Colhi dados que me possibilitaram formular questões relacionadas ao ensino. O aluno formulava a sua linguagem, a sua visão de mundo, ou seja, uma criação onde o livro foi o suporte principal, mas os diálogos, entre mim e eles, contribuíram para a criação das histórias escritas e imagéticas de cada um. Percebi, por diferentes modos de abordar os alunos, que um plano de aula não resiste a situações diversificadas. Mesmo dentro de uma mesma instituição ou em situações não-formais voltadas ao público em geral, há uma diversidade inconcebível que ora se adequa às propostas ora as torna impraticáveis.

A primeira proposta de plano de aula, com o grupo de detentos, foi a prática do “desenho de observação” de objetos que compunham a sala e a cela. Não foi bem aceita, percebi o desânimo instalando-se no grupo. Mas a confecção do livro resgatou o estímulo de que necessitava para manter a frequência; percebi que o livro artesanal requer uma prática que envolve, emocional e individualmente, os alunos, e que, também, fomenta o artesanato. O trabalho manual é imprescindível aos detentos, pois mesmo aqueles que dizem não ter nenhuma habilidade saem de lá com alguma experiência positiva.

O pensar e fazer o livro artesanal como suporte de desenhos produzidos apresenta –se como solução definitiva, pois este não é apenas uma imagem em um papel, emoldurada ou pronta para ser jogada no lixo, caso a produção seja considerada bela ou feia, pois além de não se jogar os livros fora, há outra justificativa para se fazer livros, a saber: organizar uma narrativa que lhes seja útil, metodologicamente, para futuras atividades a serem desenvolvidas na penitenciária, tanto para o trabalho artesanal como em projetos de objetos a serem fabricados, estudos de caligrafias para cartões comemorativos etc.

O desenho a mão livre, feito a partir da observação, resultou nos primeiros croquis e nas primeiras manifestações de ideias acerca da linguagem visual, o que tornou evidente o modo como olham os objetos ao seu entorno, mas esse jeito de olhar não lhes agradou, queriam criar imagens bonitas, belas, idealizadas. Esta meta não foi alcançada com o desenho de observação porque diziam não conhecer técnicas de desenho. Todos queriam aprender o desenho em perspectiva, desejavam

regras de desenho que lhes possibilitassem construir um espaço que desse a ilusão da tridimensionalidade no papel. Isto porque admiravam os desenhos da Renascença italiana. Mesmo que não soubessem a origem histórica desse “gosto”, era para esse período que apontavam como reconhecimento do que seria uma obra de arte. Objetivo que almejavam. Sem questionar as suas expectativas, a validade de um modelo construído ao longo da história e o fato de que aquele conhecimento poderia não lhes ser útil, aceitei o desafio. Antes de lhes mostrar outras propostas de desenho, para além desses modelos, decidi começar por essa forma de representação de mundo. Pedi que observassem a sala e desenhassem a partir de uma perspectiva intuitiva, também não adiantou. Então, levei réguas, esquadros, borrachas etc., enfim, todos os apetrechos que esse ensino requer. Encontrei outras dificuldades, porque os resultados por meio dos desenhos técnicos são lentos, e a falta de disciplina, no caso dos prisioneiros, era evidente. Começaram a preferir o pátio ensolarado às aulas. Comecei, então, a formular questões sobre o tempo e sobre o porquê da ansiedade em se atingir um conhecimento, se a maioria, ali, teria que passar anos confinada naquele espaço. Escrevendo deste modo, parece crueldade abordar essa questão, mas, no meio das conversas, eles mesmos permitiam-se brincadeiras, piadas relativas ao próprio confinamento; termos usados por eles, gírias criadas no intramuros começaram a fazer parte de nossas aulas. Ao falar do tempo, justifiquei o título do livro e propus que pensassem no dia-a-dia na penitenciária e em como poderiam criar uma narrativa visual e verbal, nas páginas, para que pudessem lê-la e usá-la como lhes conviesse. Vamos fazer um diário, professor? Talvez. Uma resposta lacônica sempre deixa dúvidas, incertezas que, às vezes, são mais eficientes do que uma resposta precisa.

Adotei exercícios coletivos de escrita relacionados aos desenhos apresentados. Com esta dinâmica de construir frases a partir dos desenhos, aumentou o interesse e a espontaneidade relativa ao jeito de se colocarem diante de mim e, evidentemente, do grupo. Releguei a sintaxe para um último plano, disse que todos nós erramos ao escrever e que as regras gramaticais poderiam ser deixadas de lado, pelo menos naquela situação. Por outro lado, o desenho, por ser uma linguagem muito direta, mostra explicitamente a habilidade do aluno; mas esta condição também foi colocada ao lado da sintaxe. Disse que as diferenças entre as habilidades de cada um

não implicaria no conteúdo dos resultados ali desejados. Entretanto, todos admiravam mais os desenhos feitos pelos habilidosos. Confundiam habilidade e talento. Ele tem mais talento do que eu, professor. Perguntei. O que é talento? É alguma coisa que o sujeito já nasce com ele. Reforcei. Já nasce sabendo? Sim. Insisti que ninguém nasce sabendo linguagens de comunicação e expressão de mundo. Caso alguém nascesse isolado, sem poder conviver com os outros semelhantes, viraria um Tarzan, mestre em habilidades animais. Usei esse mito porque supunha que todos o conheciam. Acertei. Entretanto, cada um se preocupava com o olhar do outro, comparando-se antes de terminar o desenho, para saber quem era o melhor, o mais talentoso. Comparavam-se mutuamente devido ao espaço da mesa ser o único à nossa disposição. E assim, eles se acostumaram com as diferenças e os interesses pessoais foram surgindo e, às vezes, compartilhados comigo ou em grupo.

O primeiro texto a partir das imagens fez com que decidissem escrever um credo onde expuseram a sua fé inabalável na liberdade como algo atingível, mesmo que durasse a chegar. O primeiro credo coletivamente criado foi este:

Creio no poder do conhecimento e dos afetos decorrentes das aulas, mas, sobretudo, do conhecimento expansivo, contagiante e esclarecedor dos caminhos rumo ao extramuros que se entrecruzam com um processo lento, quando comparado com a rapidez do “bagulho”, com a ansiedade de cumprir a pena. Não se priva os desenhistas de olhar com liberdade o que lhe convier, como aqui. No entanto, quando lá fora estávamos, só olhávamos para mulheres e riquezas. Nunca desenhávamos. O título? “O processo é lento, mas o “bagulho” é louco.”

Neste princípio, a ingenuidade aflorou sem o menor senso crítico. Este senso me dá hoje uma noção mais clara do lugar do artista, criador de uma ideia, na Universidade ou em qualquer outro espaço de pesquisa e ensino, em busca de uma “experiência artística”, como foi a da PEL. A realização foi alcançada não como uma resposta positiva às minhas indagações de “artista”, mas como sujeito que entra num lugar que jamais imaginara entrar e sente os limites de suas propostas, até certo ponto inexploradas, mas que, se não fosse nessa condição, jamais teria sido posta em prática. Não encontrei lugar para essas ingenuidades na Universidade.

Comecei a focar a idéia de transformar aqueles livros artesanais em

“Livros de Horas”. Sugeri este título porque assim pensariam no tempo deles na PEL e não no tipo de trabalho que eu fazia.

Falei, então, sobre as informações históricas relativas à origem dos Livros de Horas. Disse que eram encadernações artesanais, geralmente em folhas de pergaminho (expliquei o que era pergaminho e palimpsesto, não serviu para muita coisa), cuja origem remetia à Idade Média. O que é Idade Média, professor? E, assim, elaboravam perguntas que me fizeram pensar em respostas simples e na finalidade das informações que considerava como necessárias, mas que não apresentavam nenhuma relação com os seus interesses. Pouco importa para um sujeito detido ou com nível intelectual abaixo da média, o que vem a ser Idade Média ou Renascença. Prossegui. Os primeiros idealizadores desses manuscritos foram os monges da Ordem Cisterciense¹⁹, que seguem a regra de São Bento. Esses livros tratavam das orações em louvor à Virgem Maria e serviam para marcar as horas das orações num mosteiro. Muitos, ali, eram evangélicos, o que os deixou reticentes. Desisti das informações religiosas.

No princípio, os monges assinavam os Livros de Horas, entretanto, ressalttei que não havia necessidade de seus nomes nos livros, disse-lhes como sugestão apoiada na história. Nada adiantou, assinaram mesmo assim. Como os livros de horas não eram o objeto de estudo daquela ação e as referências históricas não eram necessárias, deixei-os de lado e discutimos as similaridades entre a vida reclusa dos monges e a de um sujeito detido que só pensa no extramuros.

A primeira atividade prática foi a de cortar o papel com a régua, pois estiletes ou tesouras eram proibidos, donde surgiram os bonecos com folhas de papel não refiladas. Os limites das folhas eram irregulares, sendo esta questão um dado atípico, que não se restringe aos convencionais ângulos retos, com os quais todos estavam habituados; estranharam esta característica, mas a aceitaram e levaram os livros para as celas onde prosseguiam com os exercícios de desenho e com as anotações de questões relativas às aulas ou à vida pessoal. Em cada encontro, estes

¹⁹ Relativo ao mosteiro de Cister – França, fundado por Santo Alberico (? –1109) e Santo Estêvão

cadernos foram discutidos em grupo.

Os desenhos foram sendo feitos e as frases escritas, enquanto produtores de narrativas davam sentidos próprios a cada livro.

A criação do texto, escrito por eles, foi estimulada por alguns poemas e crônicas que levei, mas o interesse deles estava dirigido para os de auto-ajuda e pelas histórias de vida que cada um narrava.

O desenho foi proposto enquanto meio de expressão gráfica, cuja estrutura linear deveria estar relacionada aos limites do papel, uma proposta que introduziu os conceitos de composição, diagramação e expressão artística. O que é expressão artística, professor? Pensei e respondi: É uma forma de imaginar o mundo. Silêncio.

A partir de uma crônica de João do Rio, “Versos de Presos”, escrevemos a seguinte redação:

“O criminoso é um homem como outro qualquer”.²⁰ Esta frase inicia uma crônica, intitulada “Versos de Presos” e publicada na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, no início do séc. XX. A experiência realizada na escola da PEL transformou-me em um ‘criminoso qualquer’, ou melhor, em cúmplice de narrativas ilícitas, como preço de drogas, maneiras de traficar, pilotos aventurando-se com armas e drogas etc. Isto fez de mim um professor próximo do criminoso, do ladrão e do traficante. Sou aquele que tentou, ao longo de onze encontros, compreender a alma de um grupo de homens que vivem reclusos da sociedade. Convivi com pessoas que, por ambição, pressa e toda sorte de problemas sociais e econômicos, tiveram ‘lama jogada na alma’. Por isso vivem em regime de exclusão forçada, encarcerados.

O homem preso não desenvolve amplamente a sua capacidade de perceber o mundo. Nem por isto deixa de ser potencialmente afetivo e receptivo à criação. Ao entrar para a cadeia, o poder dos afetos estreita-se dentro dos limites rígidos e precários de uma cela, mas a concentração criativa aumenta. O sujeito vive

Harding (1050–1134)
²⁰ João do Rio, 1997, p.345.

em condição de miserabilidade psíquica. A impossibilidade de evoluir quase o destitui da condição primeira e natural, a de pertencer a uma comunidade culturalmente diversificada, com interesses vários, onde os relacionamentos ampliam-se diariamente. Porém, os detentos que participaram dos encontros, apesar de viverem reclusos, possuíam uma vida social afetiva e culturalmente definida, expressiva. A crônica ajudou-me nessa redação e as palavras de João do Rio entraram na mesa:

No primeiro momento, sob o pavor dos grandes muros de pedra, com um guarda que nos mostra os indivíduos como se mostrasse as feras de um domador, a impressão é esmagadora. Vê-se o crime, a ação tremenda ou infame; não se vê o homem sem o movimento anormal, que o pôs à margem da vida. Quando a gente se habitua a vê-los e a falar-lhes todo o dia, o terror desaparece. Há sempre dois homens em cada detento – o que cometeu o crime e o atual, o preso. Os atuais são perfeitamente humanos. Só uma variedade da espécie causa sempre náuseas: os ladrões, os ‘punguistas’, os ‘escrunchantes’, porque dissimulam, mentem e têm, constante no riso e na palavra, um travo de cinismo.²¹

Os prováveis punguistas e os escrunchantes, com os quais convivi nesses encontros, não me causaram náuseas, nem percebi neles traços de cinismo. Apenas percebi inconformismo, revolta, vergonha, ansiedade, tristeza, solidão e um desejo de liberdade que sempre estava para ser alcançado, mas... São os verdadeiros Tântalos²² humanizados. Um deles desenhou o que achava ser a sua condição, depois criou um texto com a minha ajuda e, auxiliados por um dicionário, encontramos palavras em desuso. “Este lugar é como um imenso abismo, um pélagos negro e frio que, por eufemismo, chamamos de Penitenciária. Neste lugar, homens suportam a mais monstruosa de suas derrotas, desterrados caem na maior derrocada, na mais cruel desgraça que alguém pode viver.”

Pediram-me que narrasse a minha experiência ali dentro da penitenciária. Enquanto eu contava as minhas histórias, formulamos a seguinte

²¹ João do Rio, 1997, p.345/346.

²² Segundo a mitologia, Tântalo sofreu um suplicio dos deuses e, assim, quando estava próximo da realização de seu desejo, frustrava-se sempre, continuamente, e este se mantinha fora de seu alcance.

história: No sétimo dia, quando ultrapassei o terceiro portão, eu vi, no pátio, vários colchões estendidos no chão. A impressão que tive daquela visão, era como se os colchões fossem corpos enfileirados de pessoas mortas. É para tomar um pouco de sol, disse-me o agente percebendo o meu espanto. Enquanto percorríamos os corredores da penitenciária, eu pensava nos pesadelos, nas tristezas, nos desesperos que continha cada colchão daquele. Eu imaginava como deveria ser tenebrosa a noite de uma penitenciária, pois é nessas horas que as perturbações da alma, as tristezas, as saudades e os pesadelos dos prisioneiros potencializam-se. Eu imaginava que a intensidade desses sentimentos fosse tão cruel a ponto daqueles colchões exalarem, sob o sol, todos esses tormentos. Enquanto percorria o caminho da escola, ainda impressionado, eu pensava no impacto causado por aquela visão. Eu imaginava que os sentimentos dos prisioneiros estavam incrustados na superfície daqueles colchões. Eu pensava nas noites daquele local. Imaginava que a escuridão fosse como um grande pálio estendido sobre os detentos, o qual, ao invés de protegê-los, instigava-os a pensar nos desejos frustrados e recalcados de liberdade. Para mim, aqueles colchões eram como suportes de grandes tormentos humanos que, ao mesmo tempo, sustentam e abafam esses sentimentos.

Além desta impressão, outra me perseguiu durante toda a pesquisa. No final de cada encontro, eu me despedia do grupo e partia. Quando o grupo de professores se unia para partir escoltado pelos agentes, eu olhava de soslaio para alguns dos detidos e tinha a impressão de que suas expressões faciais se alteravam. Eu sentia que os olhares clandestinos dos que ficavam furtavam-me a saída. Os olhos deles quase arrancavam de mim a liberdade de entrar e sair quando me conviesse.

Hoje, anos depois desta experiência, por meio da qual colhi sensações e impressões que culminaram numa monografia para o curso de arte educação, percebo que, se o professor de práticas de ensino em artes não tiver uma experiência real com a sua imaginação, isto é, se não procurar tornar concretas as suas ideias provenientes da imaginação, estará distante dos alunos quando for ensinar. E esta relação interfere diretamente na criação pessoal. Entretanto, o foco dessa ação artística, dentro de uma instituição de ensino, é a produção de conhecimento, conhecimento este que resulta da interação entre a prática e a teoria em artes; duas

áreas interligadas entre si.

4.2 Oficinas de Artes Visuais da Prefeitura Municipal de Londrina

Em 1996, foi instalada, em um galpão, a Oficina de Artes Visuais da Prefeitura Municipal de Londrina. Em 2002, assumi a responsabilidade de desenvolver projetos de oficinas de artes. Estes eram patrocinados pela lei de incentivo fiscal da prefeitura local.

As propostas dos projetos executados nessa oficina foram decorrências de minha coordenação em ações educativas desenvolvidas em um evento no Rio de Janeiro.²³ Nesse evento, o foco era: a gravura em metal, a xilogravura e outras técnicas alternativas de impressões sobre o papel. Foram realizadas diferentes experiências com um público variado. Como o objetivo era atender o grande público, armaram uma tenda no Largo da Carioca, centro do Rio de Janeiro. Nessa “Tenda”, onde se desenvolveu uma oficina de gravura improvisada, um grupo de artistas e monitores trabalhou exclusivamente para divulgar e esclarecer as técnicas e as práticas de gravuras a um público bastante diversificado e interessado por diferentes motivos. Entraram para os experimentos desde “meninos/as de rua”, engraxates, meninos/as de escolas privadas e públicas até funcionários de Instituições públicas e privadas que estavam interessados em conhecer as técnicas de gravura, tema do evento.

A tenda funcionou como se fosse um ateliê de experimentações, impressões e gravações de matrizes provenientes de diversos materiais. Todas as pessoas que entravam na tenda eram convidadas a participar das práticas. A gravura costuma gerar um agrupamento de diletantes interessados em conhecer os processos de reprodução de imagens, entretanto, uma oficina de gravura requer um investimento financeiro e humano muito alto; talvez este investimento seja a primeira e fundamental

²³ Foi realizada, em 1999, a “Mostra Rio Gravuras”, promovida pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro – RJ.

condição para a formação de um grupo mais coeso entre os artistas de um modo geral. A oficina de gravura possibilita um contato enriquecedor no que diz respeito às experiências artísticas, tanto para os gravadores com mais prática quanto para os iniciantes.

Na Revista Brasileira Hoje,²⁴ Edith Behring (1916–1996), gravadora carioca, é interpelada pela seguinte pergunta: “A gravura é uma arte que depende de ensino, em razão das questões técnicas. Ela gera um agrupamento muito estimulante para o artista em formação. Fala-se que o desenvolvimento da gravura deve-se a esse ensino. Você concorda?”. Responde. “Concordo sim, pois não existe outra explicação. Vantagens primárias nós não temos, não é? O trabalho é imenso, o sacrifício é imenso, quer dizer, a não ser a paixão, talvez esse núcleo formado por artistas também possibilite essa expansão.”

É evidente que não são as técnicas de gravação e impressão que importam nos processos criativos. Há uma confusão difundida entre o público de que os gravadores primam pelo conhecimento técnico. O que não é verdade. Esses que se preocupam apenas com a habilidade técnica não são os artistas criadores. Marília Rodrigues (1937–2009), na mesma edição da revista citada anteriormente, é abordada pela seguinte pergunta: “Marília, você disse que a arte não se ensina, que o que as pessoas fazem é transmitir só a técnica. Você acha mesmo isso”? Marília responde:

Devo ter-me expressado mal. Aquele que transmite somente a técnica falha como professor. O que acho é que o ensino da arte, de uma maneira geral, deve ser feito de forma mais sensível e delicada. É claro que o metiê do artista deve e tem que ter uma base muito sólida, porém a técnica é uma ferramenta através da qual podem ser mostrados os conteúdos expressivos. Isto é que diferencia um técnico do verdadeiro artista. Se dentro de um programa de ensino o aluno é demasiadamente dirigido, a tendência é de não desenvolver sua capacidade de questionamento, de crescimento. Não me interessa formar sub-Marília Rodrigues e sim novos gravadores que fundamentem seu trabalho na própria vivência. A motivação deve ser, portanto, tanto técnica quanto

²⁴ GRAVURA Brasileira Hoje, volume I, 1995, p. 63.

em relação ao amadurecimento intelectual.²⁵

Embora a gravura esteja ligada à tradição de séculos, não implica em um aprisionamento relativo ao tradicionalismo. Anna Letycia comenta, na mesma revista, o seguinte: “O xilogravador pode ter um conteúdo de vanguarda. Dominada a técnica, ele pode dizer qualquer coisa. Não há relação direta de uma coisa com a outra. A xilogravura pode ser feita até sem professor, ao contrário da gravura em metal, que tem de ser aprendida, mesmo porque também precisa de uma prensa especial e uma série de informações. Veja-se o exemplo dos gravadores de cordel. É claro que aí também seria bom ter as informações necessárias, sem ter de descobrir por si só. Na gravura em metal você tem de aprender o bê-a-bá.” Entretanto, não é porque o aluno depende desse início que irá centrar as suas pesquisas nas técnicas, na tradição. Ele pode projetar uma pesquisa enfocando essa relação com a tradição e incluir, nas práticas, reflexões sobre a história da gravura e da técnica, mas, para chegar a um processo criativo de imagens, independente das técnicas de produção e reprodução, deve centrar-se em conteúdos expressivos singulares.

No evento desenvolvido em Londrina, centrei as práticas no aprendizado da gravura em metal. O público também foi variado. Durante seis anos, coordenei essa oficina e, simultaneamente ao mestrado, promovi laboratórios de criação semelhantes aos da Unicamp. O encerramento dessas atividades deveu-se a mudanças de políticas públicas municipais.

4.3 Laboratórios de Desenho na Unicamp

Essas experiências caracterizaram-se por ações em grupo onde cada aluno preparava o seu “laboratório” e apresentava os objetos guardados referentes à formação escolar e à produção artística, por mais insipiente que fosse. O objetivo principal foi promover discussões entre todos, a partir de uma visão geral da

²⁵ GRAVURA Brasileira Hoje, volume I, 1995, p. 64.

“exposição” organizada na sala. Foram levantadas questões sobre a criação e a pesquisa vinculadas ao ensino no campo das artes. É como se cada aluno fizesse um trabalho burocrático de catalogar os objetos que tiveram importância na sua decisão de seguir uma carreira profissional voltada às artes.

Para mim, esses laboratórios foram as primeiras “lições” sobre um dos modos de “funcionamento” dos processos criativos em artes visuais. Fui, primeiramente, um observador não-participante para, depois, ser um participante observador. Desenvolvi essa mesma prática na Oficina de Artes Visuais em Londrina, enquanto observava os laboratórios na Unicamp. Ambas foram experiências laboratoriais por meio das quais identifiquei um território, um lugar de criação artística, onde se atribui sentido à matéria concreta dos processos de criação, sem que haja uma prática de desenho ou de quaisquer linguagens visuais. Não se praticou nenhuma atividade além do exercício mental de organização do material já produzido, até então, pelos alunos e participantes.

Aprendi a escutar e a elaborar questões como forma introdutória de um discurso oral sobre uma atividade não discursiva, isto é, a linguagem das artes plásticas é formada por um conjunto de objetos concretos, materiais reais, visíveis, palpáveis, com os quais se organiza uma linguagem discursiva. A prática das artes plásticas, tradicionalmente, dá-se em territórios isolados, em ateliês individuais onde uma obra é realizada para ser levada a público num determinado dia e hora específicos. Geralmente, esses espaços expositivos são preparados para que haja alguma interlocução. Entretanto, foi na Unicamp e na Oficina de Artes Visuais, em Londrina, que encontrei os meus interlocutores. Travei com eles constantes diálogos, construí um pensamento próximo do campo sensível dos objetos, que foi documentado em vídeo, para depois elaborar o discurso verbal e escrito sobre os trabalhos produzidos, com enfoque nos processos criativos individuais. Existe, em cada um desses processos, uma cultura particular que, quando apresentada nesses laboratórios, pode ser valorizada e difundida mediante um convívio entre pessoas voltadas à criação artística enquanto produção de conhecimento. A apreensão dessa

realidade subjetiva, ou seja, dos processos de criação, ocorreu por meio de uma interlocução esclarecedora dos meus próprios caminhos de criação artística.

A proposta dos laboratórios consistia em materiais diversificados, mas que representassem o caminho que cada artista ou aluno trilhou até o momento da apresentação. Portanto, o ponto de partida foi um esboço autobiográfico, não escrito, mas composto por materiais e objetos carregados de significados simbólicos. A partir desse conjunto de objetos “autobiográficos”, promoveu-se uma conversa, aparentemente informal, destacando fatos que trouxeram detalhes da vida pessoal, porém, sempre relativos às artes visuais; as escolhas dos objetos e a formação intelectual e artística foram sendo questionadas e apresentadas de tal modo que evidenciassem um percurso e um novo eixo norteador para as próximas pesquisas. Todos os participantes puderam manusear os objetos apresentados e formular perguntas a partir desse contato direto, de tal forma que as questões levantadas apontaram um meio de envolver os alunos a partir do campo sensível e promoveram um esclarecimento do percurso trilhado pelo sujeito, do laboratório até ali. Em cada dia, houve um aluno, um artista, enfim, um sujeito que se preparou para um momento de discussão e autorreflexão.

O espaço da sala, nos dias dessas apresentações, assemelhou-se a uma loja de bricabraques, mas com uma ordem estipulada por esse sujeito. O objetivo desses laboratórios não foi analisar a vida pessoal ou os trabalhos de criação como produtos acabados, também apresentados como objetos autobiográficos, mas, sobretudo, questionar essa ordem de apresentação e distribuir os elementos significativos e singulares do processo de criação de cada um para todos os participantes, de tal modo que os mesmos pudessem estabelecer vínculos com os seus próprios processos. Foi criado, nesse espaço, um discurso oral, resultante dos objetos, e um discurso escrito, no desenrolar deste capítulo que, embora descritivo, apresenta um outro significado para esses laboratórios.

4.4 Maratonas de Desenho

O grupo de pesquisa A matilha, composto por professores e alunos do Instituto de Artes da Unicamp, realizou, dentro do campus, eventos artísticos voltados à prática do desenho, relacionando-a a conversas formuladas a partir de entrevistas com funcionários da Unicamp.

As maratonas de desenhos extrapolaram a prática do desenho; estas foram, acima de tudo, ações artísticas, especialmente a “Ronda noturna”, que foi projetada a partir de manifestações preconceituosas que aconteceram dentro do espaço de convivência universitária. Os grupos foram formados por três ou quatro pessoas que se dirigiram a cinquenta lugares selecionados dentro do campus. Enquanto alguns desenhavam, outros faziam perguntas e mantinham diálogos com alguns funcionários, professores e alunos. O resultado foi um extenso painel com os desenhos de “retratos” das pessoas com as quais foram mantidos diálogos. Nesta e nas demais maratonas, enumeradas em nota de rodapé da página três deste documento, confirmou-se o assunto que eu vinha desenvolvendo nos transportes públicos na experiência individual de desenho relatada anteriormente. A partir daí, desses desenhos e dos meus preconceitos relativos ao uso disfarçado dos clichês, o que eu não reconhecia em minhas linhas, fui desenvolvendo uma poética visual em favor da espontaneidade, que dá, até mesmo ao clichê, um sentido de processo criativo e de elaboração de um conhecimento.

5 CRIAÇÃO DE UMA OBRA E DE UMA PESQUISA

Abordar, isoladamente, todos os procedimentos técnicos como meios de concreção dos livros foi uma ação de reconhecimento dos elementos fundamentais deste processo. Destacar em quais condições esses processos foram usados, como contribuíram para o pensamento elaborado na prática e sob quais formas se combinaram foi esclarecedor para que eu tomasse ciência do modo como crio imagens e, a partir desta consciência, poderei programar as disciplinas práticas como laboratórios de criação voltados ao desenho, à gravura e à pintura. Visei, então, a pensar no ensino destas técnicas sem que o assunto se restrinja apenas à prática, devendo abranger, também, os processos criativos vinculados a ela.

5.1 Calcogravura

A prática de gravador, de aguafortista, é o princípio do processo de criação dos livros. No entanto, antes de decompor o processo em cada um de seus elementos, digo que o cinema, com seus enquadramentos fotográficos, permeou os momentos mais significativos do trabalho, principalmente em relação ao assunto, que foi, de certa maneira, desvendado-se durante a concreção de cada livro.

...”o cinema é uma forma diferente de gravura, não passa pelo papel e tem suas características próprias.” Mário Carneiro disse isto numa conversa realizada em 26 de agosto de 1999.²⁶ Ele quis dizer que não tinha parado de fazer gravura, pois todos lhe perguntavam se desistira desse meio de reproduzir imagens para assumir o cinema. Respondia que não e acrescentava a seguinte frase: “O mundo inteiro se move através de uma gravura feita de luz e de olhar humano. Todo o meu aprendizado de gravura eu acho que foi muito utilizado na maneira pela qual eu faço cinema.”

Creio que quem aprende a imaginar pela gravura não esquece nunca

²⁶ CAMARGO, p.15, 1999

esse meio de reprodução de imagem. A imagem impressa, um dos frutos da imaginação do artista, é gravada até hoje através dos mesmos processos utilizados pelos primeiros gravadores, com pouquíssimas diferenças. Todas as imagens que criei nos livros são frutos do meu aprendizado com a gravura em metal. Mesmo quando utilizo o lápis, enxergo precedências na ponta seca; quando uso a cor, enxergo a sobreposição de camadas impressas em cores; e quando escrevo, penso em água-forte, em linhas gravadas e impressas como relevos. A palavra é um ínfimo relevo na frase dos discursos que invento para decodificar a minha experiência nesta pesquisa; um conjunto de experiências com origem na prática de aguafortista.

Quando digo que o meu processo criativo é salteado, ou melhor, salto de uma técnica à outra sem titubear, é porque estou trabalhando como se estivesse na oficina de gravura. Tenho me perguntado sobre o porquê dessas ações, mas, agora, lendo este livro, do qual retirei as citações anteriores, ocorreu-me a resposta. Quando faço gravura, salto de um procedimento a outro, ando muito pelo espaço do ateliê, como quando fazia gravuras na Oficina do Museu do Injá, em Niterói. Frequentei esse espaço durante mais de uma década. E todos os espaços de meus ateliês posteriores foram semelhantes àquele; sinto que reproduzo a mesma organização que lá encontrava, desde o corte da chapa de cobre, feita nos fundos do Museu, na oficina de escultura, passando pelos inumeráveis procedimentos, até chegar à matriz preparada com o verniz para água-forte.

Na primeira matriz que fiz na vida, gravei uma imagem de memória. Imaginei uma figura, desenhei com a ponta-seca e gravei no ácido durante um período de tempo sugerido pelo professor; muito tempo depois, descobri que esse período é que dá o tom da expressão da linha. E a partir da decepção do resultado dessa primeira impressão, refiz o caminho de preparação da chapa para regravar o desenho. Nesses primeiros momentos, não reconheci que estava “gravando” em mim um jeito de trabalhar, de criar imagens, de me movimentar e me entender dentro de um ateliê. Todos esses elementos: espaço, material, técnicas e resultados imprimiram em mim, como se eu fosse uma matriz que reproduziria para sempre um modo de criar, de imaginar e de reconsiderar os resultados como uma etapa inicial, sempre inicial, um recomeço de um processo que me conduziu durante o período de criação dos livros.

Passaram, desde então, vinte e cinco anos, e as linhas de meu trajeto criativo ainda são as mesmas. Embora não sejam as mesmas figuras, o meu processo criativo foi forjado naquela oficina do Ingá.

E isto não representa falta de liberdade, tampouco condicionamento, mas uma coincidência feliz de entrar numa oficina de gravura, não somente para imprimir uma obra em papel, mas para gravar em mim um processo de criação, um jeito de trabalhar com o qual me identifico até hoje.

Assim, a calcogravura, ou a gravura em metal, foi o ponto de partida e a base do processo criativo dos livros, mesmo que as conclusões das gravuras não estejam situadas num ponto de destaque.

Segundo Buti, “Quando algo precisa ser materializado, exige-se um certo grau de conhecimento técnico. Esse grau é determinado pela necessidade de realização da obra, suas qualidades e adequação ao pensamento do artista.”²⁷ O grau de conhecimento técnico necessário para a materialização de uma obra é alcançado pela escolha dos materiais, pelos sentidos formulados a partir do manuseio destes e pela expressão, única forma de se imaginar a prática artística.

O processo de criação dos livros foi iniciado pela calcogravura porque o meu pensamento visual parte de uma impressão do que vejo. Impressão nos dois sentidos: pela impressão que sinto dos fatos do mundo aos quais me lanço e pela impressão de um desenho gravado em água-forte.

O cobre foi escolhido como matriz de gravura por ser um metal dúctil, flexível e rígido ao mesmo tempo. Resiste a inúmeras gravações indiretas e diretas. Nas primeiras, as linhas são gravadas, indiretamente, pelo ácido. O gravador desenha sobre o verniz e depois o retira para que o ácido corra onde as linhas foram feitas. Nas técnicas diretas, o gravador sulca a matriz com a força do próprio punho, sem o uso do ácido. Neste caso, a linha adquire um aspecto aveludado e difuso, porque, ao sulcar com a força do próprio punho, o gravador levanta rebarbas do cobre que reterão a tinta na hora da impressão. O latão é uma alternativa que substitui o cobre, mas é

duro e resiste à força do punho. Não é adequado às técnicas diretas.

O papel Hanmüller é o mais apropriado pela capacidade de suportar o banho de água e, posteriormente, a pressão.

A calcogravura é uma experiência significativa para se compreender a expressão que uma linha pode alcançar. A gravação de um traço em água-forte assemelha-se ao trabalho de um escultor de linhas porque, depois de impressa, esta ganha um relevo que modifica o aspecto visual do desenho. O processo de gravação potencializa a rigidez ou a leveza do traço porque, depois de gravado, este se torna um sulco na chapa onde a tinta será depositada para a impressão. O pequeno relevo de tinta sobre o papel potencializa a expressão da linha que, visualmente, surge invertida, como se estivesse sendo refletida num espelho.

A linha, para mim, foi fundamental no processo de criação das imagens nos livros. Assim, comecei a pensar, a partir da gravação das linhas e, posteriormente, pelas marcas da matriz deixadas sobre o papel.

A impressão da matriz estrangula as fibras do papel, deixa-as impregnadas de tinta. A superfície fica impermeável.

Portanto, ao imprimir uma matriz, tornei percebidas as verdades do meu processo de criação. As gravuras foram frutos de um trabalho que, no decurso de um tempo longo e lento, originou-se de uma idéia retirada da matéria, isto é, do metal, da tinta e do papel, até chegar à impressão, ao destino, ou melhor, à prova de estado. Escavei na matriz este destino; elaborei, gravei, raspei, burilei a superfície da matriz onde o meu pensamento construiu e revelou o que imaginei. Reconheci a origem de meu pensamento visual elaborado a partir do que vejo e enxergo por meio de minha imaginação. Trabalhei de forma obtusa, não à maneira de um sujeito rude e estúpido, mas faltou-me a nitidez que um trabalho no escuro proporciona, pois o trabalho do gravador dá-se no escuro, porque ele não vê o resultado imediato de sua ação sobre a matriz; cria as imagens para vê-las somente tempos depois, no ato da impressão. Não as vê instantaneamente, como acontece, por exemplo, no desenho ou na pintura, no

²⁷ Gravura em Metal, 2002, p.11.

entanto, a linguagem do gravador opõe-se às confusões e barafundas promovidas pelas penumbras. Essa linguagem é aguda, perspicaz e, por isso, talvez, haja tão poucos gravadores hoje em dia. Em minha vida de gravador, a cada ano que passa, demoro mais para tirar a primeira prova de estado. A cada hora, detenho mais saber sobre as etapas ulteriores de meu processo de gravação e sigo adquirindo o conhecimento pelo embate com a matéria, entre a imaginação e o raciocínio. É na gravura que fundo a minha estrutura de artista visual, mesmo quando sigo pelos caminhos da pintura, do desenho etc. É à gravura que retorno em busca de realimentação. Este alimento é cultivado pelas cavidades na matriz sobre as quais eu me perco entre as noções e volumes das linhas que traço; ao sulcá-las, imagino o seu vazio em cuja cavidade a tinta será depositada para, finalmente, ser impressa como um pequeno relevo sobre o papel, quase imperceptível. A linha impressa é o reflexo do volume specular e invertido de meu gesto. Assim, eu relevo e revelo as verdades de minha imaginação.

5.2 A Tintura

O procedimento de mergulhar a prova de estado numa banheira de tinta deu expressão aos relevos impressos e tingiu, intensamente, as bordas da folha. Quando cortei o papel, usei a régua (e não a tesoura ou o estilete), para evitar a folha refileada, o que daria um aspecto de um livro feito mecanicamente. Antes de tingir as folhas, experimentei pintar as bordas com pincel, mas a tinta produzia um efeito de margens rígidas, como se fossem pequenas molduras. Com o tingimento, a cor parece estar impregnada na matéria de que foi feito o papel.

Outras marcas surgiram desse processo de tintura. Ao colocar diversas provas na banheira, as de cima marcaram os seus limites nas gravuras de baixo, deixando impressas umas linhas em tons mais fortes. Parti do princípio de que essas marcas são formas geométricas aleatórias, a partir das quais pensei nas futuras composições de espaços para desenhar e manuscruver até alcançar a construção definitiva do espaço pela cor.

Até esta etapa, percebi que podia trabalhar em série, tingindo todas as provas de estado de uma só vez e as depositando na mesma banheira de tinta. Não me interessava mais estudar cada prova unitariamente. Foi um conjunto de provas que me ofereceu qualidades gráficas semelhantes entre si. As etapas do processo de construção da gravura não me interessavam mais. Já estavam apreendidos todos os acertos, os erros cometidos, as respostas formuladas etc. Por isto, mergulhei-as todas de uma só vez, em grupo, em banheiras de tinta vermelha e azul.

Depois disto, as singularidades de cada prova foram o foco da pesquisa. Os relevos, as linhas impressas com as suas falhas, com as rasuras provocadas no ato de impressão errada, enfim, cada prova, depois de tingida e seca, oferecia-me um novo caminho, um novo norte para ser seguido. A textura da tinta mudava mediante o tingimento. As texturas dos pigmentos azul e vermelho mudaram o aspecto da matéria impressa no papel. Diante desse novo panorama, desenhava e anotava a bico de pena. Consegui, assim, uma leve película de aspereza sobre o papel. Esta “pele” ajudou no deslizar da pena; escutei o som do atrito provocado pela escrita e pelo desenho. Surgiram novas sensações, novos estímulos sensoriais que deram ao processo outra velocidade.

5.3 A Caligrafia

Quando recorri à escrita a mão não foi para negar a digitação, tampouco para perder tempo, visei a compreender o tempo da passagem de um símbolo abstrato, como a palavra, à categoria de imagem produzida artesanalmente. Mesmo que o propósito não fosse usar a palavra escrita na mesma categoria da imagem, a caligrafia é um elemento visual que, no caso do LH, pode oferecer ao leitor fragmentos que sejam indícios de um caminho, de um processo de elaboração de um pensamento simultâneo à produção da imagem.

A velocidade da digitação tornou a prática do manuscrito impossível hoje. Todavia, a caligrafia é um desenho imprescindível nas páginas do LH. Mesmo que não se leia uma frase inteira, há algumas brechas que permitem a leitura de

alguma palavra.

A hora da caligrafia é o momento mais intimista de todo o processo. Copio um poema porque copiar é diferente de ler. Há diferenças várias nas formas de se ler poesia. Ler em silêncio, em voz alta, copiar, traduzir, todas estas são formas de leitura e de revelação do sentido íntimo de um poema. Este sentido varia conforme a hora, conforme o leitor.

A caligrafia sempre foi, para mim, um exercício escolar, mas, agora, tornou-se uma atitude de aproximação tátil com a superfície da folha.

Este procedimento assemelha-se ao desenho pela sensação de riscar o papel com a pena enquanto formulo um pensamento ou anoto um trecho de uma leitura que fiz ao longo da pesquisa.

A caligrafia dá uma outra dimensão temporal ao processo criativo. Há um tempo anacrônico sendo tecido em todos os instantes dessa prática, uma prática como todas as outras, pois nada mais é do que uma realidade; no caso do manuscrito, é uma consciência adquirida no último círculo da consciência, “sobre as coisas, alto no ar./ Não completarei o último, provavelmente, mesmo assim irei tentar.” Irei tentando mediante as sensações diante da matéria desenhada. “Giro à volta de Deus, a torre das idades,/ e giro há milênios, tantos...”
As
imagens resultantes dos meus desenhos são construídas a partir dessa proximidade com as minhas mãos, incluindo os instantes de leitura.

5.4 O Desenho

Após a seleção das provas de estado, da tintura, anotei, a bico de pena, as ideias e os desenhos que se revelaram, num primeiro instante, confusos, sem sentido, e, pelo distanciamento que vou mantendo durante a criação, fui elaborando um senso crítico a partir da releitura das anotações e definindo o assunto mediante os desenhos e as frases soltas; o caos foi sendo organizado, assim como os desenhos de retratos; a matéria é grosseira, caótica, no entanto, reveladora de pensamentos

críticos, os quais foram sendo formulados a partir do tratamento que impingia a ela.

Enquanto desenhava, revelava os meus estereótipos, delineados à maneira dos clichês, que reconhecia nas superfícies, nas formas bem definidas de cada página.

Velei para esconder aquilo que deveria apagar. Velar é um modo de atribuir sentido ao erro sem eliminá-lo. Ao atribuir sentido à forma da figura estereotipada, fui me observando e estabelecendo uma autocrítica em relação ao modo como imaginava o mundo real que via; criticava a realidade do meu desenho e percebia nele uma fonte de reflexão e pesquisa. Assim, construí um pensamento a partir de uma realidade visível, física, embora imaginada. Essa realidade, o registro desenhado, é uma revelação do modo que os meus olhos veem enquanto movimento a mão.

Há várias naturezas nessa realidade do desenho; uma parte dela é a própria realidade do papel, a da linha, a de uma página onde estão imbricados desenhos e palavras, a consciência clara de um desenhista etc.

Foi com linhas que elaborei o meu pensamento visual até chegar à cor como construção do espaço.

A linha estruturou o espaço da folha, até mesmo quando desenhei a partir da fotografia dos dois filmes²⁸ utilizados como referência imagética. O desenho de observação, a “cópia” das imagens dos filmes acima referidos, e o desenho de imaginação ou idealizado foram praticados para que eu compreendesse os estereótipos, as formas sem sentidos, e para que revelasse o meu próprio processo de olhar e de desenhar.

Quando inicio um desenho, antes de qualquer coisa, preciso perceber a textura do papel, a característica física da ponta do lápis, a cor da tinta etc. Compreendendo o papel, inicio o desenho com a consciência dos instrumentos e dos materiais utilizados. O papel é um suporte com o qual estou familiarizado pelos anos

²⁸ Electra e A Cor da romã, respectivamente do diretor Michael Cacoyannis e Sergey Paradjanov.

de prática.

A minha mão, mesmo depois de anos desenhando, ainda treme diante do espaço do papel, sobretudo quando este está em branco, aí então, a mão não apenas treme, como fere a superfície, aperta excessivamente o lápis, força o traço para corrigir a forma como um desenhista preso ao que entende por um belo desenho.

A claridade da folha ainda me impede de enxergar o branco em torno das linhas. Para mim, o desenho relaciona-se direta e imediatamente ao gesto que divide o espaço em branco da folha. Um espaço que não é passivo, pois interfere e participa do processo de criação do desenho ou da pintura. Às vezes, preciso aplicar, na superfície onde desenho, diversas camadas de linhas, papéis e cores para que o tremor da mão diminua e para que haja uma aproximação efetiva do olhar ao plano da folha.

O gesto, enquanto desenho, flui melhor quando a intenção de representar mimeticamente o que observo deixa de ser um fim, isto por que, desse modo, expressa somente a habilidade manual apregoada ao talento, cuja origem nunca será bem determinada para encontrar o desejo de criar imagens. Crio as imagens rompendo com esse compromisso. Talento, para mim, é desejo e nada mais. A experiência prática potencializa o desejo quando a aura do talento desaparece. Devo relacionar-me intimamente com o gesto quando me lembrar que habilidade se adquire com o hábito e que esta só atrapalha no instante da criação.

Como num movimento contrário ao de um diretor de cinema que, ao projetar os pontos de vista a serem filmados, desenha as tomadas de câmeras como um esboço estático do que pretende apresentar em movimento, desenei as figuras nos livros e as emoldurei para a exposição. Ora dava pausa no controle e desenhava, ora observava a fotografia no monitor do computador onde projetava o filme.

É importante esclarecer que a maioria dos desenhos feitos nos cadernos de campo e nos livros de horas surgiu antes dos dois filmes serem destacados como referências fotográficas à criação das figuras. Somente no último

semestre da pesquisa é que foram destacados os dois filmes: o “Electra” e “A cor da romã”. Estes foram selecionados como referência imagética da produção de retratos que iniciara nos transportes públicos, como já citei anteriormente, e nos eventos de maratona de desenhos na Unicamp. Esses filmes não foram usados como modelos a serem copiados, mas como mais uma das referências destacadas sobre o meu desenho, como foram antes os desenhos de Picasso e os “retratos do *Fayum*”²⁹.

À medida que fui desenhando e reconhecendo os estereótipos, os modelos sem sentido que representava, isto é, sem expressão própria, busquei, na história da arte, os períodos nos quais estavam baseados os meus clichês.

A fotografia do “Electra” foi encontrada por acaso. Este filme já era do meu conhecimento, porém estava esquecido. As influências persistem mesmo quando esquecemos a fonte.

Os enquadramentos dos anos sessenta surgiam nas figuras que desenhava, mesmo quando desenhava de observação.

Do “Electra”, filme em preto e branco, vinham referências gregas, embora as fotografias fossem de pessoas reais, da década de sessenta do século XX; o enquadramento buscava representar as figuras gregas do passado remoto ou valorizar uma cultura, há muito extinta, e realçar os traços da raça que se mantinham na imagem física.

O modo de enquadramento cinematográfico dos atores, nos filmes da primeira metade do século XX, denota uma preocupação em idealizar as figuras, em transformá-las em mito. Em meus desenhos, esses mitos já tinham se transformado em clichês. Para dar sentido expressivo ao modo como imaginava as figuras, mesmo quando as observava, tive que encontrar as referências. A minha tentativa de idealizar as figuras vinha do mesmo desejo dos detentos, apenas com a diferença de que eu sou mais habilidoso e possuo uma mão mais treinada do que eles. Somente no doutorado, ao me submeter às críticas, aos olhares mais atentos do que o meu, percebi que esses limites restringiam o prosseguimento de minha poética.

²⁹ Retratos pintados nos sarcófagos encontrados no *El Fayum*.

Com “A cor da romã” vieram as cores.

Quando descobri os filmes, tratei de fazer colagens deles em meus vídeos. Fazer um vídeo, para mim, não é usar esse meio como criação artística, mas como uma forma de escrever um texto híbrido onde as imagens, as palavras, as referências estariam consonantes às músicas usadas na edição.

Enfim, o vídeo foi uma forma encontrada de apresentar o texto em outra linguagem.

A mão que desenha parece não ser a mesma que escreve a bico de pena. Neste caso, o gesto deixa de ser o centro para dar lugar à semântica da oração. No entanto, a caligrafia é, para mim, um desenho. Nos exercícios de caligrafia, a linha acomoda-se facilmente ao gesto do braço. A preocupação com o sentido da frase desvia a atenção do desenho caligráfico, fazendo o gesto sair livre de preocupações estéticas. A escrita a mão foi uma experiência gráfica e, também, semântica, cujos significados verbais se sobrepuseram aos visuais.

Como o desenho linear limita a aplicação da cor, reduzindo-a aos limites da forma desenhada, apliquei os papéis japoneses por meio de colagens e camadas de cores para que estes limites se ampliassem.

A colagem com papel transparente foi feita como veladura, não para o esbatimento da cor, mas para preparar uma base sobre a qual foi aplicado o guache, uma tinta à base de água, sem que encobrisse totalmente a textura da matéria depositada pela impressão da gravura.

A partir daí, ocorreu uma sequência de colagens e de camadas de tinta até se chegar à cor ou ao tom desejado. Portanto, o movimento desse processo criativo aconteceu entre a expressão exagerada da cor e o retrocesso tonal a um estágio mediano, até se equilibrar em harmonias.

O desenho foi uma passagem para a cor. Também foi um meio como todos os procedimentos anteriores. Não conseguindo vencer os meus estereótipos, não me livrando dos clichês, cheguei à cor como substância física a revelar-se diante da luz branca do dia ou da luz da lâmpada amarelada. Ultrapassei os limites da linha,

da figura, e prosseguindo com a veladura, camadas sobre camadas, justapós às figuras manchas coloridas à guache. Cheguei à forma.

5.5 A Colagem

A colagem, feita com o papel japonês, serviu para velar anotações e desenhos feitos nas páginas dos livros e considerados irrelevantes. Como o papel é finíssimo, de gramatura muito baixa, a sobreposição com esta camada não anulou as texturas da matéria depositada anteriormente. Esta penúltima camada foi aplicada simultaneamente à criação do espaço pela cor.

5.6 A Pintura

A cor foi organizada sem esbatimentos, os tons foram estridentes de tal modo que a pintura expandiu-se em variedades de tons fortes.

Dividi as cores, sobre a mesa de trabalho, nos instantes da pintura, em três grupos, a saber: de um lado, os verdes e azuis; do outro, os terras e vermelhos; no meio, coloquei o branco, o preto, o sépia e o marrom escuro. Usei as cores a partir das relações de harmonia e de contraste. O modo como as preparei vem da minha experiência com a aquarela, por isto deparei-me com um problema técnico quando apliquei a segunda camada, pois a de baixo se desmanchava, fato este que não ocorre com a aquarela. Para resolver o problema de diluição do guache, optei por usar a cola que utilizava para fixar o papel, acrescentando-a no preparo da tinta. Depois desta solução encontrada, comecei a colar os papéis e pintar simultaneamente. Assim, a cor foi construída junto com a colagem.

A quantidade de água que deposito sobre o papel influi na absorção do guache e o tom da cor é determinado pela umidade do papel. O tempo de secagem foi sendo determinado pela temperatura ambiente e desta relação alcancei o tom desejado. Aqui, abro um parêntese para fazer uma digressão, a saber, quando estou

gravando uma matriz, a temperatura ambiente também influi no tempo de gravação.

Quando a pintura ia chegando ao fim, foi preciso que me distanciasse da folha para que o senso crítico fosse aprimorado. O distanciamento, tanto no espaço quanto no tempo, desembaraça-me da superfície pintada, fazendo com que eu enxergue nuances que a proximidade me impede de ver. No movimento de aproximação e reaproximação é que percebo a cor se formando simultaneamente à secagem do papel. A luz ambiente também influi na solução da cor. Com o perdão da metáfora, é como se a cor dialogasse com a luz. A matéria/pigmento reflete ou absorve a luz que recebe, segundo o grau de pureza. Este efeito depende, também, da direção da luz.

Segundo Matisse, “Durante muito tempo, (a cor) foi só um complemento do desenho. Rafael, Mantegna ou Dürer, como todos os pintores do Renascimento, constroem pelo desenho e juntam em seguida a cor local.”³⁰ Durante muito tempo, eu também usei a cor desta maneira. Não por dar mais valor ao desenho do que à pintura, mas por usar a linha enquanto meio de construção de um espaço bidimensional, esquecendo-me de que a cor também pode ser o elemento fundamental dessa construção, desse espaço plano.

³⁰ MATISSE, 1972, p. 191.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os livros de horas, objetos de criação da presente pesquisa, foram os suportes eleitos para narrar o meu percurso criativo na prática das seis etapas já citadas. Considero a calcogravura, o desenho e a pintura como pontuações essenciais desse caminho e a tintura, a caligrafia e a colagem, circunstanciais.

Recorri aos seis procedimentos técnicos para transitar no percurso de criação dos livros, vídeos e da exposição final. Os três procedimentos menos importantes foram usados apenas para positivar a aplicação das camadas posteriores, tais como: a tintura serviu para tingir as bordas do papel e reduzir a oleosidade da impressão da gravura; a colagem como uma das camadas intermediária entre a matéria impressa e a pintura a guache e, também, a caligrafia como desenho de letras, frases que me remeteram a uma organização de pensamento diferente da dinâmica ocorrida na digitação em computador. As três etapas essenciais ao processo (a calcogravura, o desenho e a pintura) foram os eixos norteadores da criação porque suscitaram ideias, para além da prática, dirigidas à imaginação.

O objetivo alcançado foi perceber um meio de trabalhar a narrativa visual do processo de criação que será desenvolvido como estratégias de outras experiências laboratoriais descritas anteriormente. Não pretendo adotar as seis etapas como obrigatórias, mas tornar claro um princípio investigativo onde o modo de criar de cada um é passível de ser organizado como método de reconhecimento das etapas dos processos de aprendizado e de criação.

Ao reconhecer as três etapas essenciais, reconheci o papel da técnica sem dar importância às habilidades manuais e ao rigor dos resultados, impossíveis de serem controlados numa situação de criação que estruturou todo o processo.

A exposição final, através dos objetos apresentados (pinturas, livros e volumes), será a etapa mais importante para a compreensão da narrativa dos livros, iniciada pela série de gravuras dos vitrais, passando pelos desenhos feitos a partir de ilustrações de manuscritos religiosos até a concentração nos retratos.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola, Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BRASSAÏ, Conversas com Picasso. São Paulo: Cosac & Naïf, 2000.
- CAMUS Albert, O Mito de Sísifo. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.
- CAMARGO, Iberê, A gravura. Porto Alegre: Sagra: DC Luzatto, 1992.
- CAMARGO, Iberê, CARNEIRO, Mário, Correspondência. Rio de Janeiro, Editora Casa da Palavra, 1999.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, Virada Russa: revelações de uma arte em transgressão. São Paulo: Palace Editions, 2009.
- DESCARTES, René, Meditações sobre Filosofia Primeira. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- Espaço Cultural dos Correios, Coleção Guita e José Mindlin, Coleção Mônica e George Kornis. MOSTRA RIO GRAVURA, Rio de Janeiro, 1999.
- GIL, José, "Sem Título". Lisboa: Relógio D' Água, 2005.
- GRAVURA Brasileira Hoje: Depoimentos, volume I, II e III. Rio de Janeiro: SESC/ARRRJ, 1995.
- Gravura em Metal, Marco Buti, Anna Letycia (orgs), São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- HOCKNEY, David, O Conhecimento Secreto. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- KANDINSKY, Wassily, Ponto e Linha sobre Plano. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MATISSE, Henri, Escritos e Reflexões sobre arte. Porto: Editora Ulisseia, 1972.
- RIO, João do, A alma encantadora das ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LICHTENSTEIN, Roy, Pinturas, Dibujos y Pastelis: uma tesis. Madrid, Fundación Juan March, 2007.
- MACHADO, de Assis, Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Abril, 2010.
- MALIÉVITCH, Kazimir, Dos novos sistemas na arte. São Paulo: Hedra, 2007.
- MATISSE, Henri, Escritos e Reflexões sobre arte. Porto: Editora Ulisseia, 1972.

MELO NETO, João Cabral de, O cão sem plumas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

O Meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas, org. Blanca Brites e Elida Tessler. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

PAZ, Octavio, Signos em rotação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

PESSOA, Fernando, Obra em Prosa. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990.

PIGNATARI, Décio, O que é comunicação poética. Cotai, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PREFEITURA do Rio de Janeiro, Mostra Rio Gravuras. Rio de Janeiro, 1999.

RILKE, Rainer Maria, Poemas. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RILKE, Rainer Maria, O Livro de Hora. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

SATRE, Jean-Paul, A imaginação. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SILVEIRA, Paulo Antonio. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Ed. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

SYLVESTER, David, Entrevista com Francis Bacon. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.

WOLF Norbert e WALTHER, Ingo F. Obras maestros de la iluminación. China, Taschen, 2005.

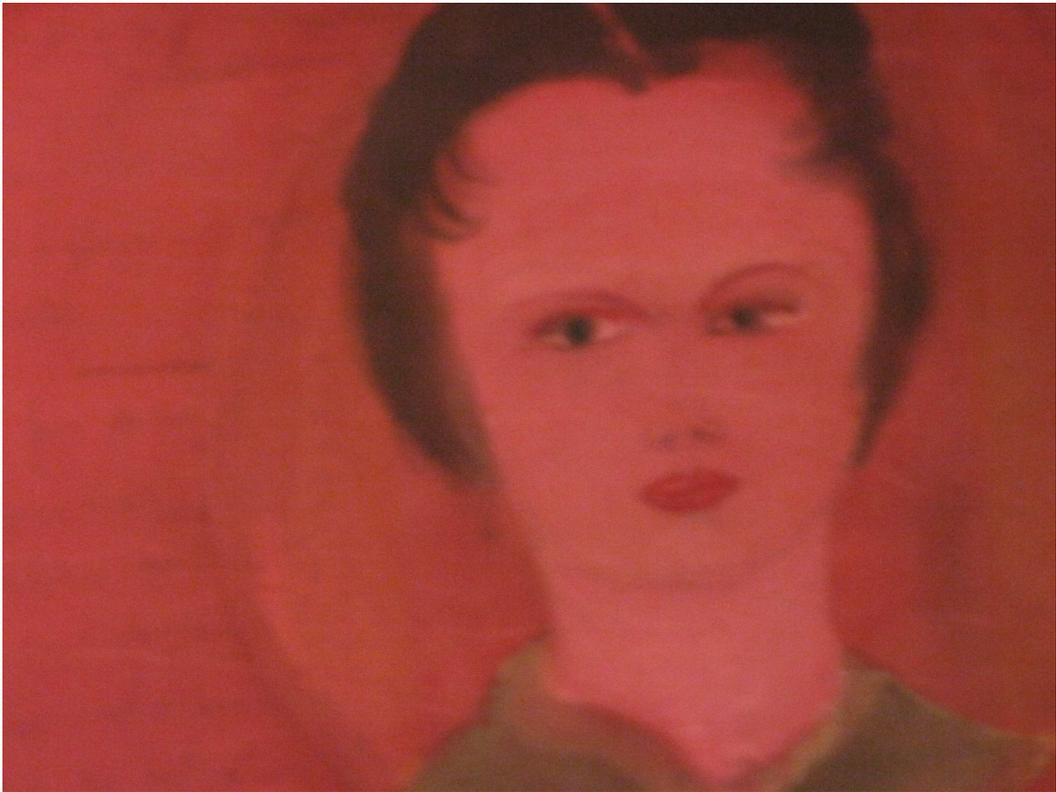
WILDE, Oscar, De Profundis. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ANEXOS

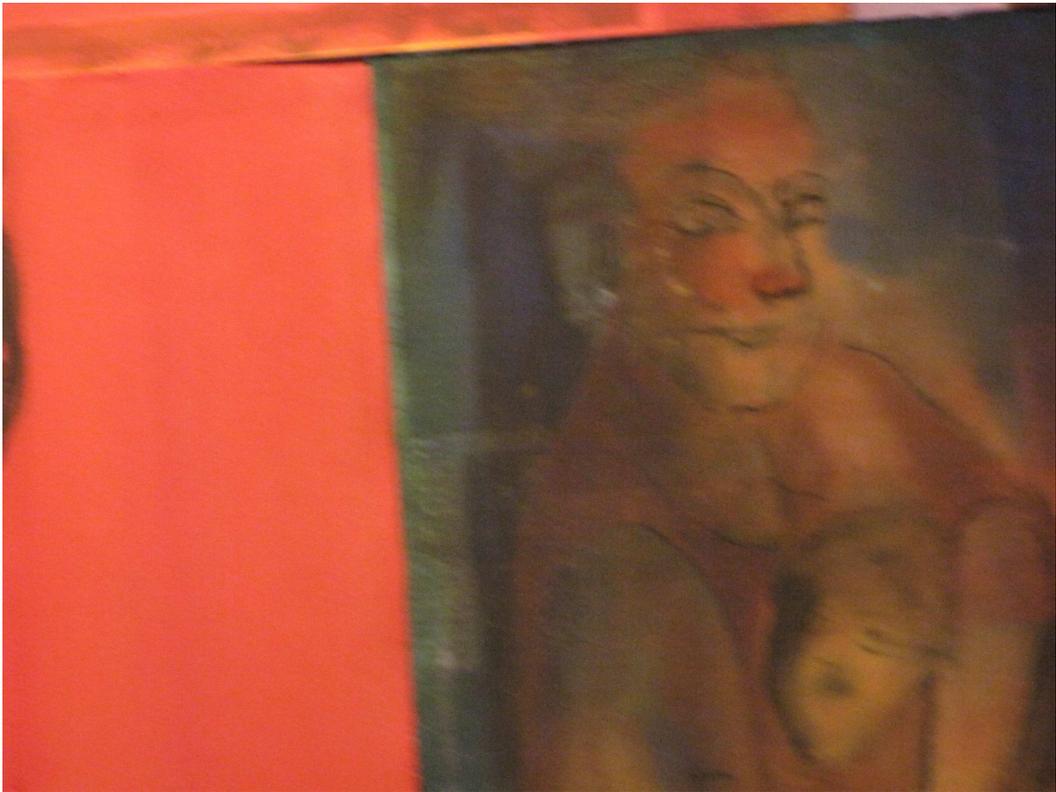
ANEXO A – FOTOGRAFIAS DA EXPOSIÇÃO DA DEFESA FINAL







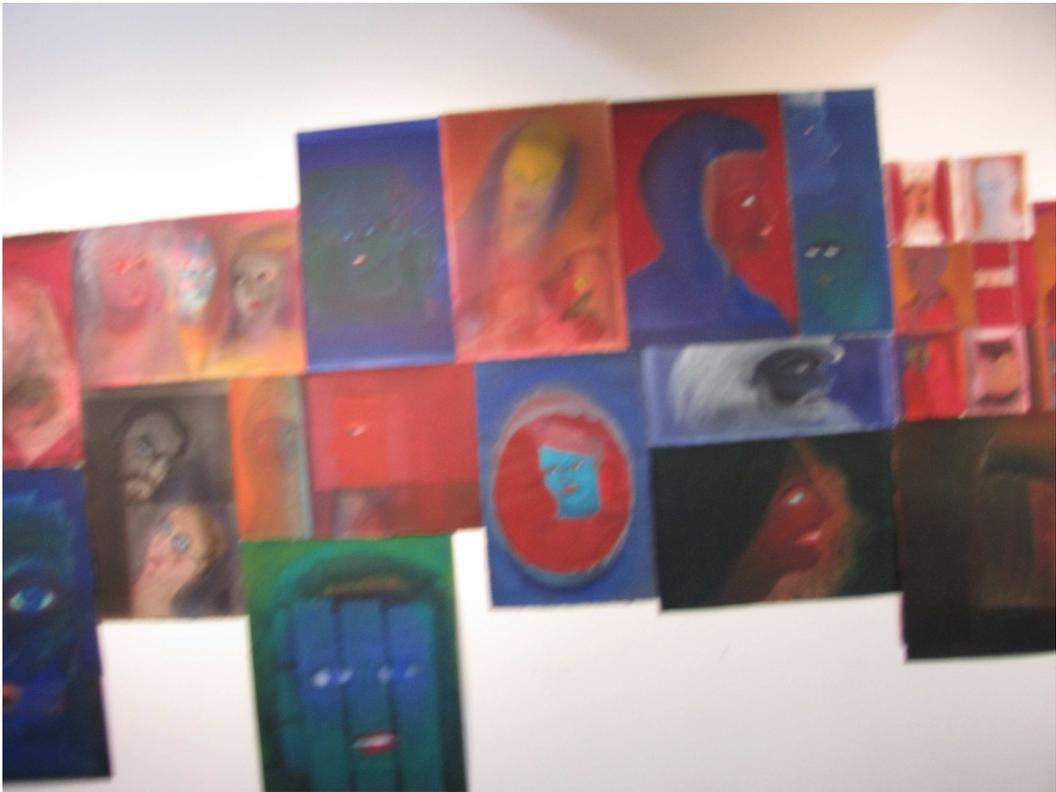






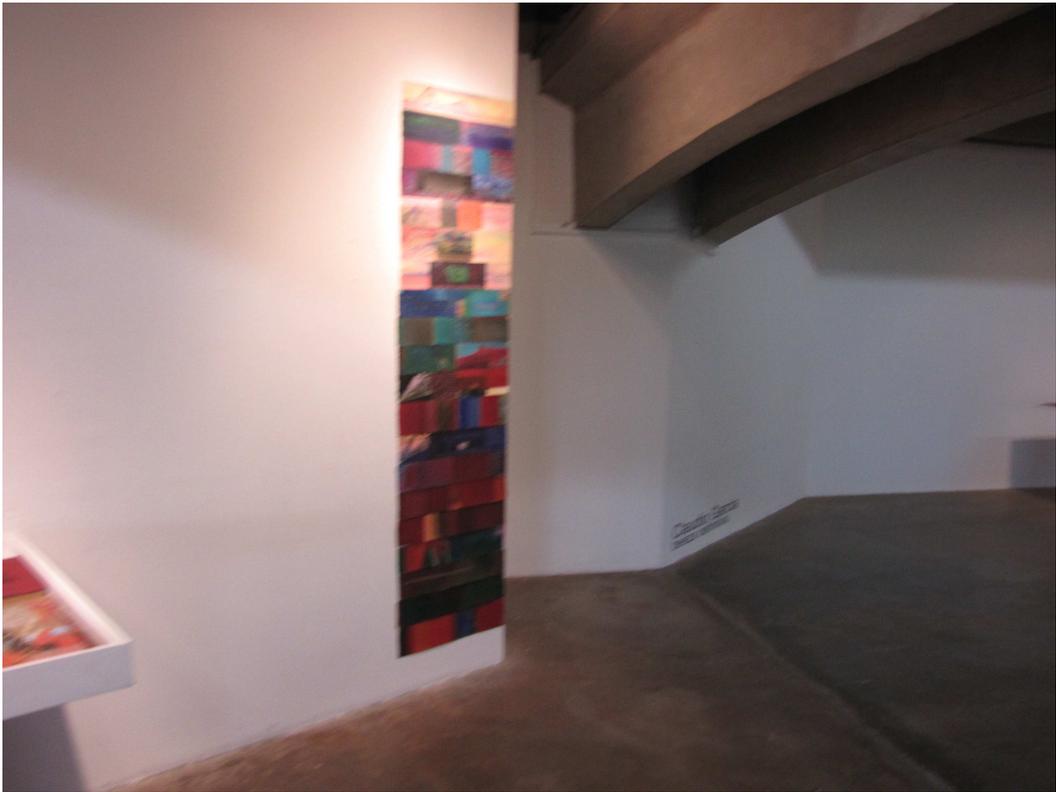
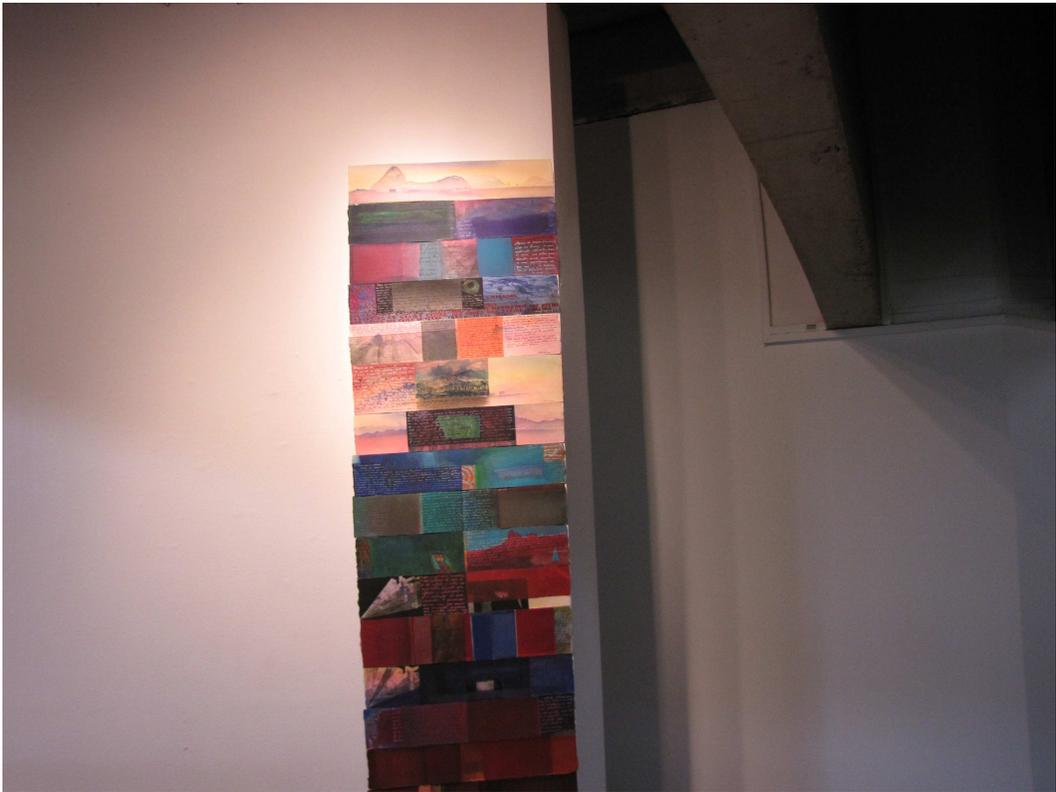






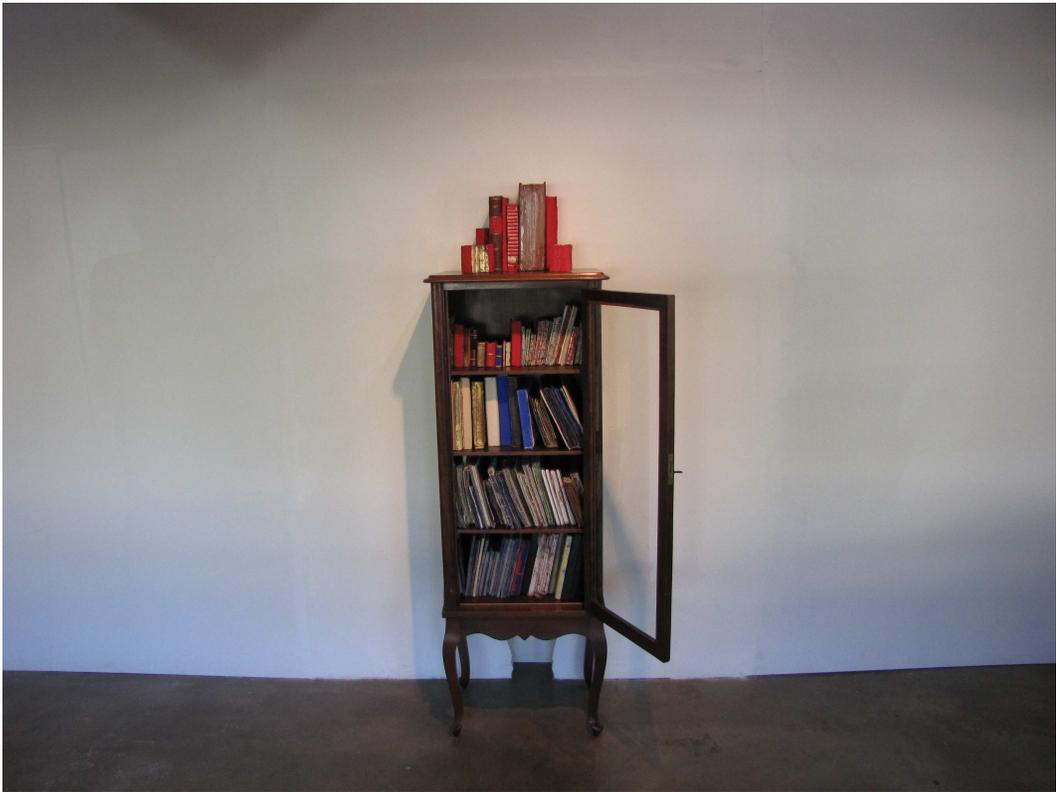


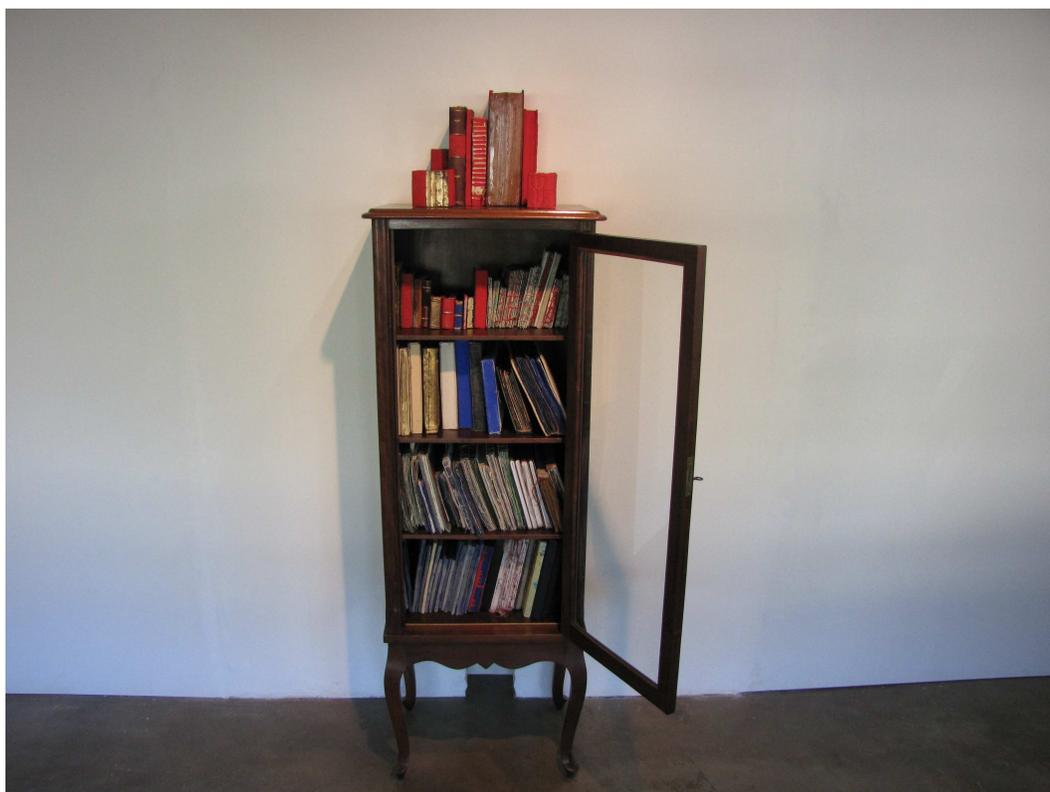
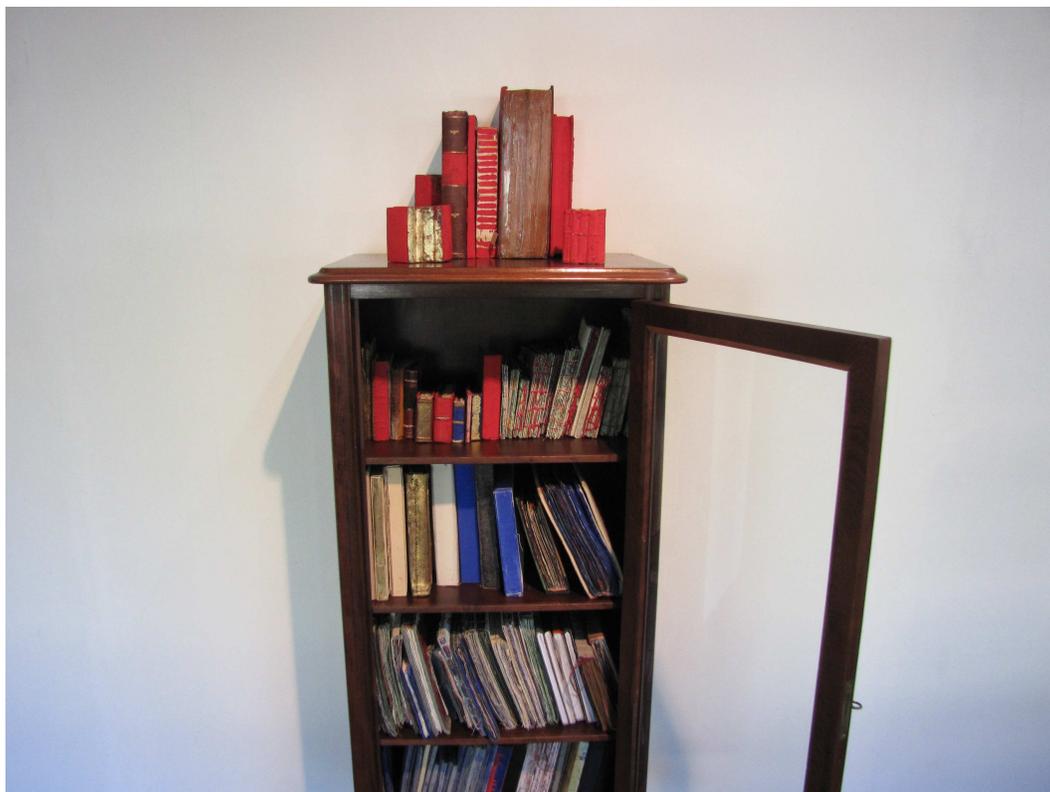


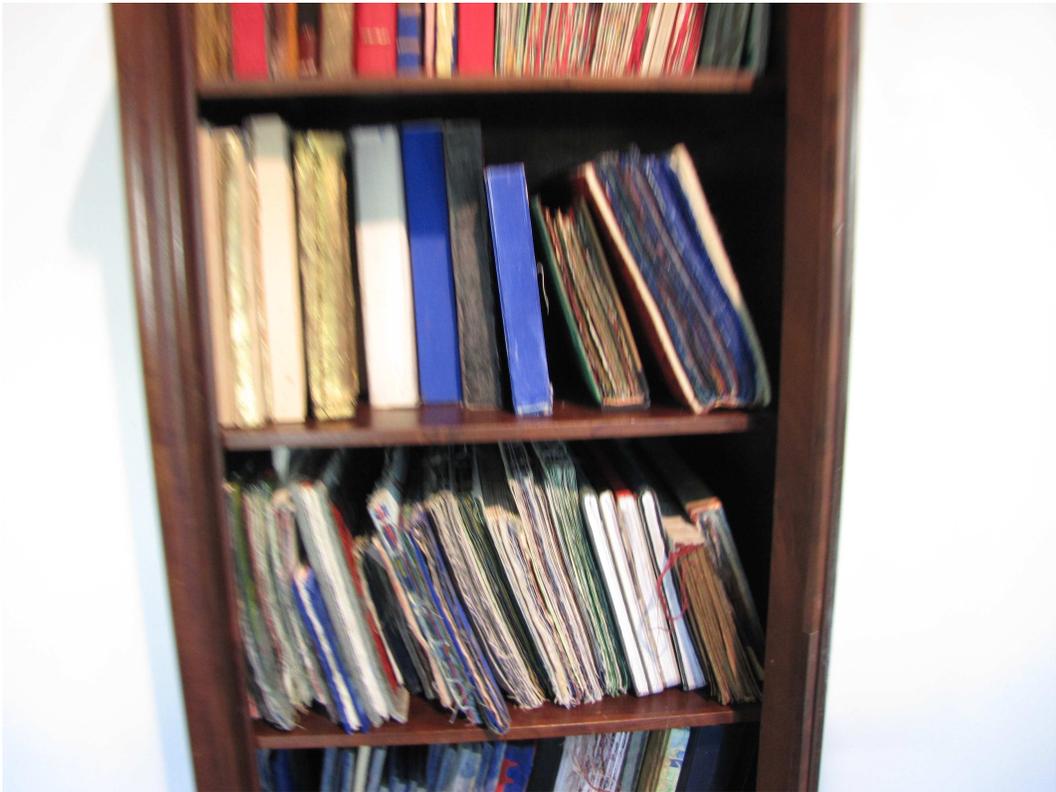


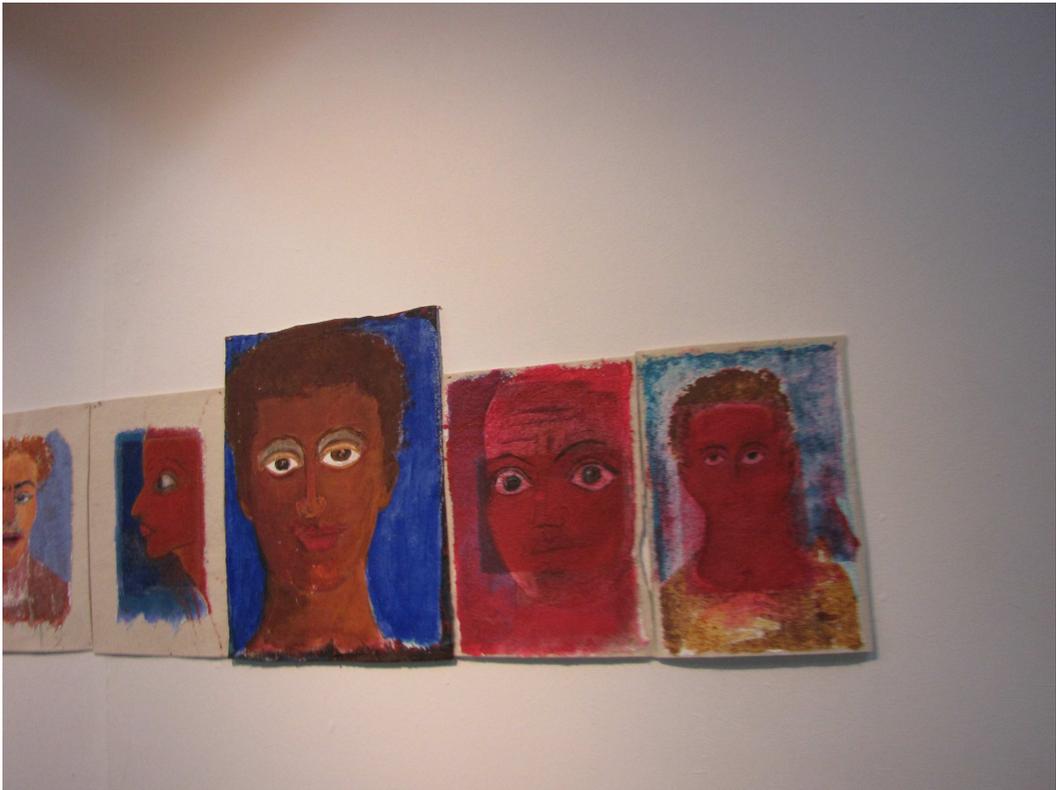
















ANEXO B – FOTOGRAFIAS DO LIVRO DE HORAS



