ARTHUR CALHEIROS AMADOR

Singularidade e materialização:

cenas do processo da criação
artística

São Paulo

2014

ARTHUR CALHEIROS AMADOR

Singularidade e materialização:

cenas do processo da criação artística

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética
e História da Arte da
Universidade de São Paulo
para a obtenção do título
de mestre em artes.

Linha de Pesquisa:
Teoria e Crítica de Arte

Orientação:
Profa. Dra. Eliane Dias de
Castro

São Paulo
2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade
de São Paulo

Amador, Arthur Calheiros.
Singularidade e materialização : cenas do processo da criação artística / Arthur Calheiros Amador ; orientadora Eliane Dias de Castro. -- São Paulo, 2014.
192 f. : il.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2014.
1. Criação Artística. 2. Psicologia da Arte. 3. Cartografia. 4. Arte-Educação. 5. Subjetividade. I. Castro, Eliane Dias de. II. Título.

CDD 701.15

AMADOR, A. C. *Singularidade, materialização e experiência formativa: o processo da criação artística*. Dissertação (Mestrado) Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Linha de Pesquisa Teoria e Crítica de Arte, Universidade de São Paulo - PGEHA USP. São Paulo, 2014.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Para Julie

Agradecimentos

São tantas pessoas a quem preciso agradecer, fico com medo até de esquecer alguém...

Para os meus pais, o mais puro e sincero agradecimento por terem acreditado em mim, me incentivado e dado todo suporte necessário quando foi preciso. Claro, sem esquecer minha irmã e cunhado disponíveis a qualquer momento. Eli, você é uma pessoa muito especial e eu não sei como retribuir tudo o que fez por mim antes, durante essa jornada e tenho certeza que continuará depois. Serei eternamente grato por tudo.

O meu primeiro ano do mestrado só se tornou viável pelos meus cúmplices e amigos Fernanda, Amanda, Raphael, Ana, Letícia, Rafael, Eveline, Thaisa, Beatriz, Gabriele, Júlia, Fernanda, Larissa, Bruna e Sylos. Obrigado por serem tão parceiros e me encobrirem em momentos preciosos no nosso esquema de ajuda. Coletivo Preguiça!!! Nesse caso não escreverei o nome de todos, seria muita gente, ainda assim, todos fazem parte desse mestrado e são parte importante dele. Obrigado por todos os encontros, e que eles ainda perdurem por muitos anos.

Obrigado Nara, por além de estar junto no Coletivo ainda compor de outras formas.

Agradeço aos colegas atores da Cia Teatral UEINZZ que frente a todos os nossos ensaios e

necessidades, souberam entender meus momentos de faltas no grupo e por tanto me alimentaram com suas ideias.

Cecília, suas aulas foram essenciais para me fazer refletir sobre vários pontos dessa pesquisa. Foi muito bom estar lá e obrigado pela recepção.

Beth, dividir a sala de aula com você me fez pensar muito sobre como eu quero ser professor e como é possível outras formas de trabalhar junto aos alunos. Levarei essa experiência com muito carinho. Assim como me recordarei de todos da TO 43, as histórias, as conversas e o quanto foi importante compor junto para alavancar ainda mais a minha produção.

Já que estamos falando da TO, a experiência junto das meninas da especialização foi ótima, Carol, Nathália, Giulia, Eulália, Clarice, Isadora e Elô, os encontros eram diversão certa!

Agradeço a compreensão dos meus amigos frente a toda a minha ausência e desaparecimento. Mas amigo é assim, você pode sumir, ficar um longo tempo sem dar notícias e quando reaparecer tudo bem, não é Nino, Barbara, Breno, Fernanda, Felipe, Leila, Lili, Maran, Camila, Naiada, Sabrina, Mary.

Obrigado Rafa e Fe por invadirem meus momentos de estudo e estarem tão presentes, me tirando da bolha. Da mesma forma como as pedaladas de madrugada, seguidas de chá e brigadeiro.

Sem elas ficaria difícil suportar alguns momentos Gabi.

Claudinei e Chris, sem as portas abertas por vocês, não sei se esse momento seria possível. Rê, sua ajuda para entrar no mestrado, e depois, o incentivo durante, foram especiais. Como também todos os colegas do grupo de orientação. Obrigado Érika por todo suporte em diferentes situações e o aprendizado.

Norma, poder estar no ateliê durante a aula me fez lembrar muitas coisas e também aprender uma outra infinidade. Foi ótimo estar lá e agradecer todo carinho em me receber. E obrigado também Doni.

Carol e Paulinha, as gordices e as conversar, como agradecer? Tem coisas que não tem preço. Barbara, obrigado por estar presente em diferentes momentos e sempre incentivar.

Me desculpem aqueles os quais eu não citei aqui, se fosse colocar os nomes de todos e como cada um foi importante, teria de ocupar todas as páginas desse mestrado...

AMADOR, A. C. *Singularidade e materialização: cenas do processo da criação artística*. Dissertação (Mestrado) Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Linha de Pesquisa Teoria e Crítica de Arte, Universidade de São Paulo - PGEHA USP. São Paulo, 2014.

Resumo

Pensar e refletir sobre o processo de criação artística conduziu esse estudo à visita de múltiplos lugares que compõem o momento dessa criação: as experiências dos sujeitos e de sua formação artística; o momento de imersão na criação; o acompanhamento de algumas experiências que ressaltaram reflexões sobre esse tema. Assim, a partir da imersão em situações no campo da produção artística, no acompanhamento de experiências de ateliês, na realização de conversas, registros fotográficos e de áudio, estudos com escritos de artistas e outras fundamentações teóricas, descrições e construção de algumas narrativas, pode-se cartografar o processo de criação.

A partir do material coletado, foram construídos diagramas para mapear um possível entendimento do processo de criação e como a subjetividade de cada artista opera para materializar as suas ideias, evidenciando diferenças e semelhanças.

durante a produção das obras. Constituiu-se um panorama de como se desenrola o pensamento artístico e como se dá a imersão no trabalho, preservando as singularidades encontradas. Com isso, evidenciaram-se os pontos importantes para entender o funcionamento dos aspectos estudados na pesquisa - dentro do processo de criação - e, na processualidade instaurada, ocorreu também a emergência de um plano criativo na produção do pesquisador, afirmando um movimento próprio da criação na composição de um novo território existencial.

Palavras-chave: criação artística; linguagem artística; subjetividade; cartografia.

AMADOR, A. C. *Singularity and aterialization: scenes of the artistic creation process*. Dissertation (for Master's Degree), Articulated Program of Post-Graduation in Esthetics and Art History, Research Line in Art Theory and Critic, University of São Paulo - PGEHA USP. São Paulo, 2014.

Abstract

Thinking and pondering about the process of artistic creation led this study to the visitation of multiple locations that comprise the time of such creation: the experiences of the subjects and their artistic education; the moment of immersion in the creation; the tracking of some experiences that highlighted the pondering on this theme...

Thus, it is possible to map the creation process immersing in situations in the field of artistic production; monitoring experiences in art studios; using conversations, photographs and audio records; studying the artist's written material and other theoretical fundamentals, descriptions and narrative constructions, etc. From the material collected, diagrams were designed to map a possible understanding of the creative process and how the subjectivity of each artist works to materialize their

ideas, stressing differences and similarities during the production of the works. An overview of how the artistic thought unfolds and how the immersion on the work happens was made, preserving the singularities found. Therewith, important points to the understanding of the functioning of the aspects studied in the research were evidenced (within the process of creation) and, on the introduced processuality, there was also the emergence of a creative plan for the production of the researcher, asserting a proper motion of creation in the composition of a new existential territory.

Keywords: artistic creation; artistic language; subjectivity; mapping.

Sumário

Para começar...	16
Motivações e algo mais	17
Processos de pesquisa	28
 O sujeito e sua formação criativa	 42
Sujeito e subjetividade	43
Uma tentativa de entendimento	49
Objetos compartilhados	53
Informações permeadas	55
Apenas uma constatação	58
 A entrada no trabalho, momento de imersão	 59
A importância de começar	60
Diferentes visões	60
Milton	66
Nara	69
Camilo	70
Tárcio	72
Letícia	74
Antônio	75
Rafael	77
Eu	78
Constatações	80
 O Coletivo	 84
História de um começo	85
Lugar de/para trabalhar	86
Conhecimento compartilhado	90
Aproximação, contágio coletivo e singularização	93
Força de manutenção	99
 As aulas	 103
Duas oportunidades	104
Aline Freitas - Capa de chuva	105
Liz Hirooka - Pílulas de conforto	110
Yurika Nakano - Liquidificador	113
Algumas considerações sobre os três trabalhos e mais...	117

O Ateliê	126
O Primeiro Projeto	127
O Segundo Projeto	128
Início da Construção	130
Um Anjo?	132
Um duro recomeço	134
Da pintura às madeiras	135
Considerações sobre esse processo	139
Eu na produção	144
O momento de criação	145
A criação de uma atmosfera	145
Espaços virtuais de trabalho	149
Começar a trabalhar	153
Eternidade	160
O preâmbulo da eternidade	161
Cabelo no envelope	164
Esclarecimento de um formato	164
A teoria aplicada à prática	167
O primeiro teste	168
Lixar, lixar e lixar...	170
Novos testes	171
A ideia de se criar algo	171
Considerações finais	175
Uma breve despedida	176
Referências Bibliográficas	182
Lista de Imagens	189

Para começar...

As informações são apreendidas e transformadas em nome das novas realidades em criação. Nessa experiência cognitiva, o artista imprime seu traço, que seu olhar impõe a tudo o que é observado. Conhecer o mundo significa selecionar, apreender e metamorfosear.

(SALLES, 2007, p. 129)

Motivações e algo mais

A criação artística é um tema que já foi e nos dias de hoje ainda é muito explorado dentro e fora da história da arte, seja por artistas, críticos, filósofos ou historiadores, como foi possível observar nas aulas de Cecília Almeida Sales; no pensamento filosófico de Gilles Deleuze; nas proposições de Marcel Duchamp; e nas entrevistas de Hans Ulrich Obrist, dentre outros. A escolha desses quatro estudiosos se fez pela importância de seus estudos nessa área e por sua preocupação com a criação artística. Falarei brevemente sobre eles apenas para situar em que contexto cada um atuava ou atua e que pontos são elencados sobre a criação artística em suas contribuições. O diálogo com os seus escritos aparece no decorrer desta dissertação. Cecília Almeida Salles, pesquisadora em processos de criação, entra em contato e analisa os vestígios de processos deixados por artistas, como seus diários, produzindo um material reflexivo sobre essa produção. Podemos citar como seu livro de maior referência para esta pesquisa o *Redes de Criação*, de 2008. Gilles Deleuze, filósofo, compõe neste estudo com os seus escritos mais famosos, como é o caso dos volumes *Mil Platôs*, feito em parceria com o também filósofo Felix Guattari.

E colabora também com um texto extraído da sua palestra O Ato de Criação, proferida em 1987 para estudantes de cinema, na qual tentava entender o que é este ato com perguntas e apontamentos junto ao meio artístico. Marcel Duchamp, artista plástico, além de produzir suas obras, buscava refletir sobre o que era a criação artística e qual era a sua função junto à obra de arte e ao espectador. Seu texto intitulado O Ato Criador, de 1965, serve como disparador para diversas questões presentes nessa dissertação. Hans Ulrich Obrist, curador, há mais de vinte anos entrevista artistas de diversas áreas, o que nos permite ter acesso ao que o artista pensa sobre o seu próprio trabalho. Essa série de entrevistas está disponível nos livros Entrevistas, com encontros traduzidos para o português desde 2009 e que já está no seu sexto volume. Além destes, conta com uma edição especial apenas com o artista Ai Weiwei.

O modo de criação aqui abordado faz referência à materialização de algo a partir de linguagens artísticas, mais especificamente, as artes visuais¹. Não necessariamente essa produção será vinculada ao sistema das artes como galerias, museus, curadores, críticos etc. Falamos da

¹ Como Artes Visuais, estamos falando de pintura, escultura, gravura, desenho, vídeo, performance, instalação, fotografia e outras manifestações correlatas.

arte como um tipo de atividade específica,

uma atividade que é um *formar*, isto é,
um executar que é um inventar. Nesse
sentido, se a obra de arte é *forma*, a
atividade artística é *formatividade*.

(FRAYZE, 2005, p. 43)

O processo de criação artística, como pode parecer para alguns, não é um sistema fechado, ele é constituído por diversas etapas, uma sequência de gestos que não têm ordem e nem tamanho definidos, ele acontece conforme a necessidade do artista. São as diferentes formas como cada um inicia seu trabalho, desenvolve a ideia da obra, a executa e a coloca no mundo que fazem com que não possamos caracterizar este como um sistema fechado, ele pode divergir de uma obra para a outra, variando de artista para artista e até na experiência e produção de um mesmo artista, presentificando esse processo como um sistema caótico. Falamos do caos como ele também é tratado na ciência, conforme Gleick (1994) nos apresenta, que "para alguns físicos, caos é uma ciência mais de processos que de estados, mais do devir que do ser". E ainda continua:

Na ciência, tal como na vida, é bem conhecido que uma sequência de acontecimentos pode ter um ponto crítico capaz de ampliar as pequenas alterações, mas o caos significa que tais pontos estão por todo o lado. (GLEICK, 1994, p. 49)

Durante o processo de criação existe um tempo em particular aqui tomado como ponto de partida para esta pesquisa. Ele se refere ao momento em que o artista está realizando sua obra, quando está com as ferramentas na mão para materializar as suas ideias, ferramentas estas no sentido amplo das palavras, entendendo como tal qualquer mecanismo que permita a execução de algum pensamento artístico. De acordo com algumas observações iniciais (e isso se faz no mínimo desde a época da minha graduação), neste espaço de tempo citado acima, a atenção do artista parece se dissociar do lugar físico onde ele se encontra e, de alguma forma, focar apenas no seu trabalho. Com isso, fica a impressão de que ele está acessando um outro plano, um outro espaço, diferente do qual está, mesmo sendo no sentido figurado. Na realidade, o artista continua ali em sua presentificação, pode ser influenciado pelo meio, pode desviar a sua atenção, afinal, está conectado com tudo ao seu redor, seus

pensamentos, porém, estão direcionados para a obra que ali será construída.

Não são todos os artistas que passam por esse estado, muito menos é a intenção deste trabalho discorrer sobre esse assunto de forma pontual. Como escrito anteriormente, essa é uma impressão inicial sobre o momento e que, depois de aprofundada com o transcorrer deste estudo, foi comprovado que tal estado realmente não é igual em todos os artistas. A intenção com esta dissertação é a de investigar processos e pontuar alguns aspectos que permeiem a produção de um ou vários artistas, e mesmo levantar novas possibilidades de envolvimento com o ato criador. Para tanto, foram analisados documentos como escritos de artistas e outros autores que abordem o processo de criação, bem como a consulta de diários e conversas com artistas, dentre outros materiais relacionados que contribuíssem nos estudos.

A inquietação referente ao processo de criação começou a surgir com observações e experiências junto ao desenvolvimento do trabalho artístico pessoal, aulas frequentadas durante os estudos acadêmicos, de trabalhos executados com artistas, grupos de criação artística como o Coletivo

Preguiça² e aulas ministradas em instituição para pessoas com deficiência³. Em todas essas situações, chamava atenção o estado de imersão no qual os artistas se encontravam quando em contato com os materiais para criar algum produto artístico, seja esse material (como uma escultura) ou imaterial (como um vídeo), e até mesmo outras produções mais efêmeras. Estado este que parece ser vivenciado de forma igual tanto para pessoas tidas como “normais” pela sociedade, como para as que se encontram ou já passaram por algum tipo de tratamento de saúde mental. Cito aqui os considerados “loucos” e os considerados “normais” por serem eles as pessoas que compõem os grupos acompanhados e estudados no decorrer desta

2 O Coletivo Preguiça é um dispositivo grupal composto por adultos, com foco na experimentação de linguagens e fazeres artísticos. Encontram-se semanalmente e articulam um estado de produção-processo pautado nos afetos, na convivência e na horizontalidade do conhecimento. Participantes, artistas, terapeutas ocupacionais e estudantes propõem uma experiência comum de pesquisa e inscrição das produções no circuito artístico-cultural, para potencializar a visibilidade das maneiras de fazer no circuito cultural da cidade. No decorrer desta pesquisa, este grupo ganhou uma nova denominação (Coletivo Preguiça); antes, ele era conhecido como Coletivo de Criação, e essa mudança será abordada no Coletivo Preguiça.

3 Aqui me refiro a APADE, Associação dos Pais e Amigos dos Portadores de Deficiência, local onde eu coordenava uma oficina livre de artes, no bairro do Ipiranga - SP. E também no decorrer deste processo de pesquisa fui convidado a orientar grupos com a participação de populações em situação de vulnerabilidade social, nos grupos realizados no Tendam da Lapa, como o TerriArt.

dissertação, tratados estes de forma igual durante o processo de pesquisa e elaboração deste texto final.

É certo que há uma importância em ressaltar a diferença entre objetos de arte, reconhecidos pelo sistema de arte, e objetos expressivos, produtos de um processo de criação desvinculados deste mesmo sistema. Não falamos, aqui, do mercado da arte, essa é uma discussão que ficará fora dessa dissertação. Ele é ainda uma outra instância que dá valor e autoriza a entrada desses produtos em um sistema restrito. Tanto os objetos de arte, aqueles que são criados para serem obras de arte, como os expressivos, aqueles que fazem uso dos procedimentos e materiais artísticos, podem ser experienciados e realizados por qualquer pessoa, desde que tenham um certo domínio da linguagem necessária para a sua realização e acesso aos materiais. A diferença está no fim dado para esse produto, em que em alguns casos eles entram no sistema das artes e em outros não.

Neste estudo, no entanto, de acordo com observações iniciais, posteriormente aprofundadas e confirmadas - ou não em alguns casos -, ser ou não reconhecido como artista por algum mecanismo do sistema das artes não interfere no momento da criação, sendo assim, esta discussão de algo ser ou não uma obra

de arte não será abordada nesta pesquisa. O que interessa neste estudo é a experiência da criação, o surgimento das proposições e o embate com a matéria, e não o resultado final desse processo.

Será que produzir simplesmente arte pela arte é perigoso? (ROLNIK, 2003). O produto gerado no momento da criação pode ser uma obra de arte, um artesanato ou algo que não se enquadre em nenhuma dessas categorias. Não de modo pejorativo, poderia até ser chamado de "coisa". Em todo caso, o que importa a esta pesquisa é o estudo da experiência da criação a partir de linguagens artísticas e o envolvimento de quem o está realizando.

Seguindo nessa linha de pensamento, Salles (2007) discute o processo de criação dos artistas e explicita a particularidade do ato criador de cada um, demonstrando também que não há um raciocínio linear, mas, sim, a convergência de várias ideias antes isoladas que levam à realização da obra. Dentre alguns fatores que operam nesse processo, a subjetividade de cada artista é um determinante de quais caminhos ele seguirá na realização de sua obra. Não há como criar uma generalização sobre como se desenvolve este processo de criação, podemos, porém, delinear alguns caminhos de como ele acontece. Partindo dessa abordagem, o enfoque maior neste estudo se dá sobre a produção e

esse processo que transita entre a ideia e a obra materializada, um espaço de tempo no qual a obra e o artista parecem ser um só. Artista e obra sendo um só pela intimidade do momento, algo como uma conversa com estreita interação entre eles, que mais ninguém consegue escutar ou apreender. Pode-se ficar junto, observando, mas se não perguntar o que está acontecendo, é difícil de entender, de decifrar.

Pode ser verificado que pouco é falado sobre quando o artista está em contato direto com a sua obra. Em geral, o que encontramos é uma visão global desse processo. Seria possível, a partir da observação desses artistas trabalhando, ou mesmo a partir de conversas com os mesmos, traçar alguma pista de como seus trabalhos foram criados? Será que é necessário haver no artista uma intenção que vai além da criação? O ato de criar algum objeto por si só já não pode ser determinante como expressão artística? Para tentar responder essas e outras questões, foi muito importante o contato direto com o público-alvo desta pesquisa, seja isso por conversas, contato direto ou documentações, como no caso desse depoimento do artista plástico Henri Matisse:

Sempre parto de alguma coisa - uma cadeira, uma mesa -, mas à medida que o trabalho

progride vou perdendo a consciência da forma inicial. No fim, quase perdi a referência do assunto que foi meu ponto de partida.

(MATISSE, 1932 apud MORAIS, 1998, p. 69)

Parando para refletir um pouco, quem já produziu a partir de alguma linguagem artística sabe como o processo de criação é único, seja no ato de esculpir, pintar uma tela, gravar uma matriz, editar um vídeo, realizar uma performance, tirar uma foto, dentre outras possibilidades. Alguns artistas⁴ utilizam diferentes artifícios para dar início à produção e realizar seu trabalho; uns se concentram antes de iniciar a produção; outros usam fones de ouvido; outros fazem uso de drogas para criar um estado alterado de consciência; outros praticam yoga; dentre muitas outras possibilidades que variam de artista para artista. Dedico um capítulo inteiro nessa dissertação em que apresento essa entrada no trabalho para alguns artistas e alguns pensamentos sobre o assunto, por

4 A partir daqui trato como artista “um qualquer”, não aquele gênio de tempos passados. Com a generalização da arte, ele é alguém que opera de forma diferenciada as operações do cotidiano. São todos aqueles os quais trabalham com a linguagem artística, sem discriminação de se fazer ou não uma obra de arte, assim como proferido na aula Arte Contemporânea - opacidade e indeterminação, do Prof. Celso Favaretto, ministrada na PUC - SP, em 29 de maio de 2013.

reconhecer, nesse momento da produção, um ponto importante para a continuidade do trabalho. Os artifícios referidos anteriormente são utilizados pelos artistas para entrar em contato mais direto com a sua produção, levando, muitas vezes, a um estado de imersão que permite ao artista retornar apenas quando seu trabalho está pronto. Não é uma regra de comportamento que isso aconteça da mesma forma com todos, mas com alguns acontece como descrito. Cada artista encara de forma diferente os meios para se chegar nesse estado. Para Joseph Beuys é importante estar lúcido para então ser objetivo com o que se quer:

Eu sou contra [a droga] porque eu não vejo em que ela possa servir [à criação]. Eu não creio que a droga torne lúcido, ela é somente um meio de estimular o delírio. Isto não pode ser útil senão àqueles artistas que fazem seus quadros sem o cuidado da objetividade (BEUYS, 1969 apud MORAIS, 1998, p. 77).

Kafka (1997) em seu diário, posteriormente publicado como Antologia de Páginas Íntimas, dizia que quando estava escrevendo era como se estivesse em outro mundo. Cada artista interpreta esse momento de um jeito diferente. Talvez a única certeza é que cada um tem sua

própria experiência. Essa experiência, esse momento único de contato com a obra, esse estado de imersão é o foco de estudo da dissertação.

Processos de pesquisa

Alguns estudos sobre o método cartográfico e a pesquisa-intervenção foram realizados junto ao grupo de orientação e operaram como “pano de fundo” para a construção dos procedimentos metodológicos desta pesquisa. O método cartográfico, descrito por Deleuze, no livro *Mil Platôs* (DELEUZE & GUATTARI, 2012) e desenvolvido por Suely Rolnik (2011), em seu livro *Cartografia Sentimental*, aponta a importância de pensar o método como modo de fazer e de pensar para pesquisar, criar e experimentar o processo de produção de conhecimento. O método cartográfico instaura uma imersão no território de pesquisa, uma experiência e uma abertura para encontrar coisas que não estão sendo esperadas. É um modo de enfrentar um sistema caótico, explorar o meio e decifrar o que encontrou, dando sentidos à experiência. Para Deleuze (DELEUZE & GUATTARI, 1992), há sempre uma singularidade na pesquisa e esta é sempre um encontro de um pesquisador com um território determinado. O conceito de cartografia instaura uma ideia de mapa de um

território que se habita. Nele, há um plano de consistência com elementos (produção de dados) que adensam o território. A cartografia como método permite percorrer os meios e os trajetos, a imersão faz com que pesquisador e pesquisa se constituam no processo. Para Romagnoli,

a cartografia, a partir de uma leitura esquizoanalítica, da realidade, sustenta-se na invenção e na implicação do pesquisador, religando a pesquisa com a vida.

(ROMAGNOLI, 2009, p. 166)

O encontro entre o pesquisador e o território da pesquisa faz emergir um pensamento e uma escrita. A pesquisa apresenta o “mapa” das forças que surgiram em seu processo de realização.

Para o início dessa dissertação e seu desenvolvimento, de acordo com o objeto de estudo, foram realizadas investigações de campo junto a artistas enquanto produziam suas obras, e também observações quanto ao meu próprio método produtivo. Essas investigações contribuíram para a construção de uma visão mais ampla com relação à produção de trabalhos que envolvam a linguagem artística e o momento em que ela acontece, apontando diferenciações

e convergências entre as produções dos artistas, suas experiências e diferenças entre esses indivíduos criadores. Para me aproximar desse campo durante a pesquisa, o início da dissertação foi estruturada a partir da observação participante, a conversa durante a produção em grupos e o desenvolvimento de trabalho artístico autoral. O material proveniente dessa coleta foi registrado em diários de campo com as anotações das conversas, pensamentos e ideias, gravações em áudio de conversas com os artistas e registros fotográficos das experiências e dos encontros. Todas essas informações coletadas compõem a dissertação e, para tanto, serão organizadas como um mapa, que exprime a identidade entre o percurso e o percorrido (DELEUZE, 2011), como eu vejo esse processo e como os participantes das experiências acompanhadas e registradas referem-se a sua produção artística. Essa construção e organização dos pensamentos foram determinantes para o andamento do trabalho e resultado final da dissertação, independente da forma estética que esses dados tomaram. Desta forma, a cartografia se apresentou como:

valiosa ferramenta de investigação, exatamente para abarcar a complexidade, zona de indeterminação que a acompanha, colocando problemas, investigando o coletivo de forças em cada situação, esforçando-se

para não se curvar aos dogmas reducionistas.
(ROMAGNOLI, 2009, p. 169)

Ao estudar/analisar todo esse material levantado, cruzei essas informações, nas quais foram evidenciados pontos de convergência e divergência no decorrer do mesmo processo com diferentes participantes. Delimitadas algumas áreas de interesse, identifiquei alguns pontos, entendidos como analisadores da imersão no campo da pesquisa, para tentar entender um pouco de como acontece o momento da criação. Durante a pesquisa, poderiam ser utilizados diferentes métodos para a sua realização, porém, talvez o melhor recurso para compreender os mecanismos de funcionamento do momento de criação tenha sido o contato direto com as experiências e as pessoas que têm algum tipo de produção artística. Dentre as formas de contato empregadas para a coleta de dados dessa dissertação, podemos destacar:

- a produção em conjunto, com um olhar mais dirigido para o Coletivo Preguiça, grupo citado anteriormente e do qual sou coordenador. Esse grupo se faz muito importante para a pesquisa pois nele, além de ser observador, tenho a oportunidade de desenvolver um pouco da minha

criação artística;

- o acompanhamento e a conversa com alunos em disciplinas que envolvem a criação artística como um de seus processos;
- a produção solitária no ateliê, a qual me permite uma análise mais pormenorizada de cada etapa do processo de criação artística, com a construção de diferentes obras e experimentações e posterior registro em diário.

Para além desse contato direto, são efetuados também estudos do momento de criação a partir de escritos de artistas como os seus diários, textos reflexivos sobre o tema ou outras anotações, nas quais há relatos do próprio artista de como foi produzir seus trabalhos. Como etapa final sobre a forma de análise desse tema, também foi realizado um levantamento de escritos de entrevistadores (curadores, amigos de artistas, críticos...) ou biógrafos que mantinham contato direto com artistas e produziram algum material sobre suas produções, material esse que demonstrouse muito rico e veio a contribuir com uma importante etapa da pesquisa.

Os conceitos sempre possuem um compromisso com o campo problemático que lhes dá sentido, gerando uma consistência que unifica traços intensivos, promovendo

formas de expressão, e não devem ser desconsiderados, pois “os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades, que lhes convêm ou não, que passam ou não passam” (Deleuze & Parnet, 1998, p. 12), vigorosos dispositivos para a presença da realidade, potentes intercessores para a invenção.

(ROMAGNOLI, 2009, p. 170).

Quando em contato com os artistas, as conversas fluíam livremente, sem o rigor das perguntas de uma entrevista. Poderiam ser assuntos ligados à produção do momento, ou então, sobre o futebol do final de semana, nenhum questionário prévio foi estabelecido. A intenção com essas conversas foi a de entrar no mais íntimo de cada artista, conhecer ele como realmente é, sem a necessidade de ele pensar em uma resposta programada. Havia grande curiosidade para mim sobre como se desenrolava o processo criativo com esses artistas os quais pude conversar. Listo algumas das questões para as quais eu tentava descobrir alguma resposta:

- O que o instiga a produzir?
- Quanto tempo é dedicado a esse trabalho?
- Existe algum artifício utilizado para entrar no processo de construção da obra?
- Fatores externos atrapalham durante a feitura da obra?

- O que é pensado antes e durante essa produção?

Durante as conversas, eu não abordava diretamente nenhuma dessas questões, dava liberdade para o outro falar sobre suas ideias ou sobre o que quisesse, sem ficar preso a algo fechado, com a possibilidade para ele pensar e se expressar livremente sobre o seu processo, de uma maneira agradável.

Dentre o material coletado, encontra-se disponível no anexo desta dissertação alguns trechos de diários, a transcrição de uma conversa gravada em áudio e algumas fotos de obras e processos. Além de constar nos anexos, alguns trechos dos diários e imagens foram selecionados para compor o corpo da dissertação. A intenção com essas fotografias foi tentar captar em imagens o envolvimento do artista quando produzindo o seu trabalho. A viabilidade desse tipo de registro foi possível devido ao acompanhamento da rotina de alguns artistas e dos alunos nas disciplinas frequentadas, o que possibilitou entender um pouco como se desenvolve esse processo de criação.

Uma outra camada de coleta refere-se ao registro do que esse contato produz no pesquisador, no caso, o próprio autor desta tese. Trata-se de descrever as zonas sensíveis que testemunham o contato direto com o momento da criação

artística. Zonas essas possíveis de acessar somente naquele instante de tempo e que mesmo assim são referentes à impressão do observador. Tendo como base essas observações de artistas produzindo, as conversas e os escritos consultados, aos poucos, apareceu a necessidade de tentar organizar visualmente algumas conexões possíveis dentro desse processo; com essa organização ganhando corpo, surgiu o diagrama do Momento de Criação, um explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente (DELEUZE, 2011). O que é ele? A partir da não linearidade dos conceitos abordados, suas definições, ligações com outros assuntos e desenvolvimentos do pensamento em torno do objeto de estudo foram destacando-se algumas palavras surgidas de observações, referenciais teóricos e a própria prática artística. Com esse destaque, despertou-se a ideia de tentar juntar essas palavras sem ser simplesmente colocando-as uma ao lado da outra e onde elas pudessem gerar novos pensamentos e inquietações. Foi desenhado um diagrama que conectasse visualmente com linhas essas palavras. Como foi realizado: palavras referentes ao processo de pesquisa desta dissertação foram espalhadas em um plano de forma aleatória. A partir de cada uma foram traçadas N linhas, ligadas a um número X de

outras palavras, criando um mapa deste momento da criação, como um enorme rizoma.

Com esse diagrama, a intenção é a de transformar em imagem uma possível relação entre os elementos e conceitos envolvidos na criação, e com essa construção, favorecer a reflexão crítica inerente a esse processo, apontando novas possibilidades de conexões e caminhos por onde a criação acontece. Esse processo, ainda que caótico, precisa de um limite para ser estudado, às vezes, é preciso uma outra forma de ver algo já visto

as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos.

(RANCIÈRE, 2012, p. 64)

Por falar em como se deu essa construção, busco também na filosofia uma forma para tentar explicar o que é esse diagrama e como a produção rizomática não se faz só nele, ela está presente no decorrer de toda a presente proposta de dissertação. Digo isso pois:

(fig. 1)

O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou a fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.

(DELEUZE e GUATARRI, 2011, p. 43)

O objeto de estudo requer procedimentos mais abertos e ao mesmo tempo inventivos para o acompanhamento dos processos de produção artística. Desta forma, as análises derivadas desta pesquisa são qualitativas e apostam na interdisciplinaridade e na transdisciplinaridade como maneiras de construir o conhecimento nesta investigação. Com isso, esta dissertação não segue uma linearidade em seu desenvolvimento, ela acontece em meandros que podem ir e vir ou tomar um caminho diferente sem que isso atrapalhe seu andamento.

Pelo caráter investigativo e participativo desta dissertação, o que efetivamente se produziu no processo foi a possibilidade de desenvolvimento de experimentações sobre minha própria metodologia para acompanhamento destas matérias. Essas experimentações se deram de diferentes formas, e dentre algumas é possível destacar:

- o processo de construção de um ateliê, momento de virada na dissertação, pois proporcionou a observação de dentro do processo com a construção de novas obras;
- a descoberta de uma forma de produção conjunta, ou colaboração, na elaboração do trabalho do outro enquanto apresentava referências e buscava soluções para algumas questões. Como foi o caso do acompanhamento nas aulas;
- estar junto em um espaço de produção coletivo, lidando com diferentes formas de pensamento e buscando um meio para não interferir no desenvolvimento das atividades, ao mesmo tempo em que realizava a minha pesquisa.

O processo de criação artístico possui caminhos próprios, estes variam de artista para artista e esta pesquisa se construiu junto a eles e suas obras de arte tendo como característica a imanência, o se estar no meio, se pertencer ao próprio meio. Por isso não só o diagrama, mas a pesquisa toda é rizomática, composta por observações iniciais, descrição de variações, imagens e algumas considerações finais. Itens esses que se interligam dentro do próprio capítulo e também fazem ligações fora dele, como as linhas do diagrama.

Foi um processo diário de descoberta de caminhos e possibilidades que levaram a dissertação a

se transformar a cada encontro, seja o meu com os artistas ou o meu com a escrita, assim como é a arte.

A arte se define então como um processo impessoal, onde a obra se compõe um pouco como um cairn, esse montículo de pedras trazidas por diferentes viajantes e por pessoas em devir (mais do que regresso), pedras que dependem ou não de um mesmo autor.

(DELEUZE, 2011, p. 89)

A construção desta metodologia não operou de forma fechada, ela se desenvolveu com o caminhar da dissertação e foi sendo construída em seu próprio intervalo de tempo, o que deu a leveza necessária para este trabalho não se tornar maçante e enfadonho.

O leitor encontrará no primeiro capítulo dessa dissertação, "O sujeito e sua formação criativa", uma discussão acerca da formação do sujeito e a sua subjetividade, como essa formação pode influenciar na sua produção artística e levá-lo por diferentes caminhos. Para dar continuidade a construção da obra de arte pelo sujeito, é feito um aprofundamento sobre o estágio inicial da produção artística, com observações e alguns pensamentos no capítulo "A entrada no trabalho, momento de

imersão". O processo criativo não se encerra durante a fase inicial de um trabalho, ele reverbera e é continuado durante todo o caminho até a obra final, sofrendo alterações e sendo permeado por influências externas. Nesse ponto da dissertação, por ter me utilizado da imagem de artistas de um determinado grupo como centro das observações narradas, é como se fosse pedida licença ao leitor, para com o capítulo "Coletivo Preguiça" explicar um pouco mais sobre o funcionamento desse coletivo, por toda a sua importância na dissertação. Dando continuidade, o leitor encontrará, no capítulo "As aulas", algumas pistas da complexidade e das diferentes etapas envolvidas até se chegar na obra final. Podem ser observadas mudanças no percurso do trabalho e a sua continuidade de acordo com a vontade do envolvido.

Com as inquietações provocadas pela produção durante as aulas e outros fatores, foi necessário muito mais trabalho para poder entender todo esse processo. A percepção apenas como observador parecia não dar conta do conjunto todo do processo, era necessário um olhar mais interno e com ele ter um espaço para produzir, criando novas obras de arte. Os próximos três capítulos, "O Ateliê", "Eu na produção" e "Eternidade", formam um conjunto que abarca desde a construção do espaço

físico para abrigar o artista até a obra finalizada, apresentando todas as etapas, desde a primeira ideia sobre um possível trabalho, até a obra pronta.

O sujeito e sua formação criativa

Criar é existir, não só como ser biológico, mas como ser acontecendo em gestos e símbolos que articulem, de forma singular, as questões existenciais daquele sujeito.

(SAFRA, 2005, p. 43)

Sujeito e subjetividade

A discussão sobre a criação artística não pode estar alheia à questões ligadas à ideia de formação do sujeito que vive em um tempo, num determinado contexto, com uma história e uma cultura. Essa formação é fundamental para a construção do trabalho artístico, assim como para a vida. Nesse processo, é importante nos atermos à construção da subjetividade. Para Kastrup (1995), Guattari pensa a produção de subjetividade como

instâncias individuais, coletivas e institucionais e adverte que falar em produção significa falar em determinação por uma instância dominante, por relações hierarquizadas. Concebe a subjetividade em sua dimensão maquínica, o que é o mesmo que falar em sua produção a partir de múltiplos componentes heterogêneos.
(GUATTARI; 1992; KASTRUP, 1995, p. 7)

E a autora prossegue mostrando que Guattari esboça uma definição de subjetividade como

o conjunto de condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação

com uma alteridade ela mesma subjetiva.
(GUATTARI; 1992; KASTRUP, 1995, p. 7-8)

E ainda, mais adiante afere que, na contemporaneidade,

não se está mais diante de uma subjetividade dada como um em si, mas face a processos de autonomização, ou de autopoiese (...) para além dos limites biológicos, para fazê-la atravessar instâncias físicas, sociais, técnicas e psíquicas.
(GUATTARI; 1992; KASTRUP, 1995, p. 8)

Nesta perspectiva, embora o artista pareça alheio, separado e distanciado do que está a sua volta, no momento da produção e criação de sua obra, exigido pelo tempo de concentração quando focado num pensamento ou num processo de execução, seria equivocado pensar que estará ele e sua criação isentos de influências externas, agentes estranhos, outras alteridades.

Como forma de aprofundar os estudos sobre o processo de criação artística, junto à problematização desta questão citada anteriormente, relativa à formação do sujeito em determinado contexto, destaco no decorrer desta pesquisa dois grupos de artistas: os que

mantêm uma produção aceita pelo mercado de arte e outros que, por algum motivo, passaram por tratamento de saúde mental e têm essa sua produção circulando apenas em um circuito muito restrito e categorizado.

Considerando a concepção de subjetividade apresentada por Guattari (2012), compreende-se que a subjetividade é múltipla, assim como a quantidade de grupos que poderiam ter sido escolhidos para encorpar essa discussão. A escolha por esses dois grupos referidos anteriormente se deu pela proximidade com eles e também por ser necessário fazer um recorte no campo desta pesquisa. Caso o intuito fosse fazer um levantamento de quantos e quais são os grupos além desses dois escolhidos, este iria se tornar o tema da pesquisa e os outros assuntos aqui abordados ficariam negligenciados. Os dois grupos, o de artistas que mantêm uma produção aceita pelo mercado de arte e os que por algum motivo passaram pelo tratamento de saúde mental e não estão inseridos nesse mercado, poderiam ser divididos em vários outros subgrupos, como os que estão experimentando formas de compor mais heterogêneas, os que estudam arte e saem do enfrentamento do mercado, os artistas que têm suas obras circulando pelo mercado e não são reféns das suas regras, os artistas que já passaram por algum tipo de tratamento de saúde

mental e têm suas obras circulando em museus e galerias, dentre muitos outros grupos.

O importante é frisar que não há um entendimento fechado sobre as diversas formas de produção de subjetividade, inclusive no meio artístico, ela acontece permeada por diferentes agentes nos quais, como afere Guattari,

subjetividade, em todos os estágios do socius onde se quisesse considerá-la, não era manifesta, era produzida sob certas condições que estas poderiam ser modificadas por múltiplos procedimentos e de forma a orientá-la em um sentido mais criativo.

(GUATTARI, 2012, p. 166)

No momento inicial do projeto de pesquisa, ainda com poucos estudos sobre o assunto, acreditava ser possível haver uma obra de arte pautada apenas nas ideias de um artista. Ao meu ver até então, as ideias seriam totalmente dissociadas do mundo ao seu redor, como se o que o artista pensasse fosse único, exclusivo, liberto de quaisquer influências. Com o avançar dos estudos, as discussões estabelecidas e as aulas frequentadas, ficou claro que a subjetividade humana não é impermeável aos acontecimentos que experimenta no dia a dia e aos eventos em seu redor.

Desde o início da constituição das vontades, pensamentos e opiniões de um sujeito, essa formação acontece sob influências das suas relações com o mundo em diferentes instâncias, por exemplo: a mídia ou o caminhar pela cidade; os objetos ao seu redor; as redes de relações, permeadas por afetos e desafetos.

O pensamento de Guattari nos guia nesse sentido. Para ele, "O ser, por mais longe que se busque sua essência, resulta de sistemas de modelização operando tanto ao nível da alma quanto do socius ou do cosmos" (GUATTARI, 2012, p. 68).

Frente a esse assunto, numa outra perspectiva conceitual, "Winnicott assinala que, quando se fala de alguém, fala-se dessa pessoa com a soma de suas experiências culturais" (1967 apud SAFRA, 2005, p. 161). Essas experiências acontecem em diferentes graus, determinando a constituição e singularização do sujeito, diferenciando-o das outras pessoas.

No decorrer deste capítulo há uma breve tentativa de apontar pistas de como é essa constituição do sujeito e a sua influência no fazer artístico. E nesse sentido algumas questões sobre essa constituição foram mobilizadas: como é formado esse pensamento do artista? Quais influências o levam a alterar o caminho de construção de uma obra de arte? Guattari (2012, p. 166), aponta uma fabricação do sujeito passando por

longos caminhos que incluem desde a família e a escola, até os sistemas “maquínicos”, como é o caso da televisão e os mass media. Mas não apenas esses fatores cognitivos são responsáveis pela modelagem da subjetividade, também são responsáveis as facetas afetivas, perceptivas, volitivas, mnêmicas... enfim, diversas forças estão presentes nessa constituição. A fabricação do sujeito convoca a “exterioridade das forças que atuam na realidade, buscando conexões, abrindo-se para o que afeta a subjetividade” (ROMAGNOLI, 2009, p. 170). Nas palavras de Deleuze & Parnet:

A subjetividade é constituída por múltiplas linhas e planos de forças que atuam ao mesmo tempo: linhas duras, que detêm a divisão binária de sexo, profissão, camada social, e que sempre classificam, sobrecodificam os sujeitos; e linhas flexíveis, que possibilitam o afetamento da subjetividade e criam zonas de indeterminação, permitindo-lhe agenciar. Esse afetamento da subjetividade pelo que não é ela, pelas relações efetuadas, pela intersecção com o “fora”, forma um agenciamento. Quando isso ocorre, linhas de fuga são construídas, convergindo em processos que trazem o novo. Esses processos são sempre coletivos, conectando-se ao que está aquém e além do sujeito e construindo novos territórios existenciais.

(DELEUZE & PARNET, 1998 in ROMAGNOLI, 2009, p. 170)

Uma tentativa de entendimento

Como estamos tentando formular, a compreensão de como acontece a formação da subjetividade no sujeito é uma questão que envolve diferentes fatores. Pelbart (2001, p. 31) fala desse indivíduo como uma composição de velocidades e lentidões sobre um plano de imanência, que pode afetar e ser afetado. Esse afetamento, determinante para a subjetividade, é sentido de forma diferente em cada um. "O mundo vivido é sempre o de cada um e a consciência é sempre consciência de algo", de acordo com a fala dos professores Luís Claudio Figueiredo e Nelson Ernesto Coelho Junior, proferida durante aula "A Intersubjetividade trans-subjetiva e suas bases filosóficas: M. Scheler, M. Heidegger e M. Merleau-Ponty", no dia 13 de abril de 2012. O sujeito, quando está no mundo, ocupa um lugar único, só dele. As experiências vividas por esse sujeito pertencem só a ele, mesmo nos contando como aconteceu com todos os detalhes, podemos imaginar o que se passou, intuir sensações, fazer aproximações, mas nunca viveremos a mesma experiência. Quando contamos uma história para alguém, funcionamos com uma espécie de filtro e a contamos como queremos lembrar, por isso a experiência contada para outra pessoa nunca é a mesma que de fato

tivemos. Essa experiência isolada, vivida pelo outro, não nos serve para determinar um padrão e nem mesmo os nossos padrões definidos servem para transpor nossa experiência ao outro. Esta será sempre pertencente a determinado sujeito independente do que aconteça.

Poderíamos usar como exemplo qualquer situação envolvendo duas pessoas, mas aqui usaremos a música por ter estilos bem definidos e a “filosofia” relacionada com certos estilos musicais diversificados. Dentre as diferentes vertentes musicais existe o Rock, e dentro dele, o Heavy Metal. Muitos fãs desse estilo defendem com unhas e dentes suas guitarras distorcidas e baterias aceleradas, eles podem sugerir a alguém, que ainda não escuta esse estilo, a ideia de que ouvir Heavy Metal pode ser algo bom, e a pessoa pode acolher essa ideia. Independente de a pessoa se tornar fã ou não desse tipo de música, a forma como essa experiência sonora é sentida, ao escutarem a mesma música, por mais que possa ser expressa verbalmente do mesmo modo pelas duas pessoas para definir o acontecimento, foi sentida de forma diferente por elas. Assim é com os artistas: eles introjetam diferentes referências, as mesmas reconhecidas por outras pessoas, a diferença é a forma como eles orquestram suas sensações e as colocam para fora, nas suas

expressões ou por meio da obra de arte. Eles agem como um filtro e um processador, captando os acontecimentos ao seu redor, como notícias, informações, diferentes referências, variadas sensações e, então os artista filtram tudo, processam o vivido e o transformam em arte.

Independente do acontecimento e da intensidade com que se é afetado por ele, é possível identificar rastros desse acontecido no relato das pessoas, algo observado a partir de diferentes pontos, por pessoas distintas. A obra de arte "Sunflower Seeds", do artista chinês Ai Weiwei, ilustra bem o que se pretende discutir.

Durante a confecção dessa obra foram fabricadas aproximadamente 100 milhões de sementes de girassol em porcelana, mobilizando mais de 1.600 pessoas por cinco anos em uma pequena província da China, quase toda a população desse vilarejo. Depois de prontas, todas as sementes foram embaladas e transportadas para a Tate Modern, em Londres. O conjunto dessas pequenas peças em porcelana compunha a obra, nada além delas. Essas sementes de girassol, juntas, formavam um volume tão grande que tomava conta da sala de exposições Turbine Hall e forrava seu chão com uma camada de 10 cm de altura dessas microesculturas. Os visitantes, ao entrarem nesse espaço, podiam andar em cima das sementes, deitar, cobrir

o corpo, dentre outras muitas possibilidades criadas e experimentadas por quem transitava na exposição. Cada pessoa que passou por essa instalação, incluindo o próprio artista, além das pessoas que fabricaram as pequenas sementes, tiveram um olhar diferente sobre a obra. Seja pelo seu nível de envolvimento com o processo de produção ou a sua interação com o espaço de exposição. Como a experiência é única em cada um e pertence somente a essa pessoa, não é possível determinar o que cada um pensou sem que se fosse pedido um depoimento. Mesmo para aqueles que haviam assistido ao vídeo com a explicação do artista para o seu trabalho, ao entrar em contato com a obra, ao vivo, criaram seus próprios repertórios de significados para o que estava sendo visto. Cada pessoa já carrega sua própria bagagem de experiências de vida, e esta pode conduzir a diferentes caminhos através das suas percepções.

Aqui foi feita uma breve descrição da obra "Sunflower Seeds". Certamente, cada leitor criou imagens e significados para a mesma, imaginou-a de algum jeito, tudo isso com base em como foi explicada, sem ter visto a obra. Ao entrar em contato com a imagem desse trabalho, os pensamentos anteriores poderão ser ressignificados e por vezes até se tornarem contrários aos iniciais. Existe, no site da

Tate Modern de Londres, um vídeo, com legendas em inglês, realizado como documentação desse projeto, ele pode ser acessado neste endereço: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/ai-weiwei-sunflower-seeds>

Objetos compartilhados

De acordo com Husserl (2001), em sua 5a Meditação Cartesiana, os objetos do mundo só são verdadeiros se também existem para o outro. A obra de arte é e está no mundo, igualmente se incluindo nessa questão. Ela existe porque o artista, de alguma forma, a colocou no mundo e a fez ser conhecida, independente de seu suporte. Quando um trabalho em arte é criado, sua circulação é importante para ser situado no mundo, o que não irá acontecer enquanto ficar trancada no ateliê do artista. Supondo que um criador desenvolvesse um trabalho sozinho e, ao terminar, deixasse trancado, não mostrasse para ninguém, seria como se a obra não existisse. Alguns artistas escolhem não colocar suas obras para circular no mundo, as guardam em seu ateliê ou em casa, e em alguns casos, têm seus trabalhos descobertos e reconhecidos somente após a sua morte. Essa decisão de não mostrar o trabalho pode acontecer por diferentes fatores: decisão

(fig. 2)

conceitual; pensar que a obra ainda não está pronta; não ter vontade de mostrar; achar o seu trabalho ruim; dentre muitos outros. Para a obra ocupar um lugar no mundo, fora do ateliê do artista, é importante que ela seja compartilhada com outras pessoas, possa ser vista, notada, e a partir desse contato, ganhar novas significações.

Essa questão não é limitada a objetos físicos ou obras de arte, acontece também com os sentimentos e experiências. É possível constatar isso numa passagem do livro *Into The Wild*, no qual é narrada a história real de um jovem em sua viagem solitária ao Alasca. O escritor mistura trechos do diário deixado por este jovem com a sua narrativa e conta como foi essa viagem desde a saída de casa, seus encontros, descobertas, até o final dessa aventura. Já próximo ao final do livro, após ter passado um longo tempo sozinho no meio do Alasca e ter alcançado seu objetivo, o personagem, um pouco antes de terminar a sua jornada, escreve entre as linhas de um livro que estava lendo que "Felicidade só é real quando compartilhada" (KRAKAUER, 1997, p. 197). Pode-se ter a sensação de felicidade, qualquer pessoa pode sentir, mas, para confirmar esse sentimento, é preciso compartilhar com alguém, ter um par. É assim com a obra de arte precisa ser vista por mais

alguém além do artista para acontecer, para se tornar completa e contribuir com o outro, acumular a sua bagagem e definir o seu lugar no mundo.

Informações permeadas

Com a abertura de criação artística proporcionada pelas ideias de Marcel Duchamp com seus *Ready Made*, principalmente "A Fonte", de 1917, a obra de arte é conhecida por seu grande caráter disruptivo com os conceitos artísticos apresentados até aquele momento e seu questionamento do sistema das artes. A interação com a obra é uma discussão muito mais próxima do público espectador de exposições nos dias de hoje. Podemos associar esse acontecimento ao fato de, após essa abertura, as obras cada vez mais serem construídas pensando na interação do público com o trabalho de arte, interação essa que não se faz só pelo tato, mas por todos os sentidos.

É possível observar em grande parte dos artistas a vontade de fazer uma obra de arte não só por ela ser vendável, ou por ter sido encomendada por alguém. Há muitos outros motivos que os levam a produzir esses trabalhos, os artistas operam como catalisadores de eventos no mundo e filtros para todo tipo de informações. Em seu modo de

(fig. 3)

operação eles absorvem, traduzem e ressignificam os acontecimentos a sua volta a partir de suas relações anteriores com o mundo da arte, ou seja, suas produções artísticas e a história da arte, toda a sua experiência de vida até aquele momento. A intenção dos artistas é instigar o público sobre determinado assunto. Em algumas obras, o artista não deixa a sua mensagem de forma óbvia e, mesmo deixando, sabe que a leitura de sua obra será realizada de forma diferente por cada pessoa, tudo depende do repertório pessoal de cada um, estado de espírito naquele momento, dentre muitos outros fatores.

Durante a criação de uma obra de arte, assim como durante a recepção pelo público, existem milhares de informações e pensamentos que passam na cabeça do artista, alguns levantados por ele e muitos outros que chegam até ele por caminhos indecifráveis, às vezes. Conforme Luís Claudio Figueiredo (1991) coloca, "não é verdade que eu pense meus pensamentos, ao sentir, eu sinta minhas dores, ao desejar, eu deseje meus desejos". Somos atravessados pelas sensações das outras pessoas, somos afetados pelo nosso entorno mesmo sem querer, "trata-se de tomar a relação entre o sujeito e o objeto pelo meio, e de fazer passar ao primeiro plano a instância que se exprime", de acordo com Guattari (2012, p. 34).

Ao mesmo tempo, parece-me que durante o processo de criação, mais especificamente durante o ato direto de manusear a obra de arte em construção, há um esvaziamento que coloca esse mesmo artista, antes permeado por essas sensações, distante de tudo e de todos. É um momento parecido com o estado de catarse, no qual ele tem de trazer à tona todos os seus pensamentos e estes serem diluídos e fluírem para as suas mãos. Durante esse estado, é indiferente quem ele é, o que faz em seu dia a dia ou a obra a ser construída ali. Não fiquemos com a impressão de que essa diluição dos pensamentos é um apagamento da memória, na realidade, é uma transformação, pois ela se dilui em forma de pensamento e materializa-se novamente misturada e ressignificada no formato da obra de arte terminada. A subjetividade, aqui, não desaparece, ela se transforma, passa a habitar, além do artista, a sua obra de arte, sua potência de vida... Assim, é possível

dar consistência a uma concepção de subjetividade onde a vida não comparece como encarnação na matéria orgânica, no ser vivo, mas como criação marcada pelo inacabamento. ... [Há] restauração da vida no vivo, de revitalização da potência criadora da existência.

(KASTRUP, 1995, p. 9)

Apenas uma constatação

Foi possível analisar junto a grupos observados e também ao meu próprio fazer artístico como se dá esse comportamento citado acima durante a produção. Como é a construção da obra a partir da experiência de cada pessoa, tanto em artistas reconhecidos pelo mercado, como aqueles com uma produção à margem desse sistema. Durante o fazer artístico, não importa quem você seja, se alguém adorado pela mídia, um desconhecido ou um louco. Na hora da produção, a pessoa se concentra na sua criação, e eu poderia dizer que inclusive esquece por alguns instantes quem ela é em meio a sociedade e como a rotulam. Há uma aproximação maior do pensamento com o fazer, sem a preocupação de ser julgado por essa produção.

Essas observações foram possíveis de dentro do processo, como artista, e de fora do processo, como observador. O ato criador para um sujeito pode ser libertador em diferentes instâncias, seja distanciando-o dos estigmas carregados por ele ou por dar corpo ao seu pensamento, enfatizando ainda mais a singularidade de certos processos subjetivos e suas influências.

A entrada no trabalho, momento de imersão

Ao nível do percepto e do afeto estéticos
existe um tipo de duplicação das velocidades
infinitas, uma mimese, uma simulação,
que reencena e reinterpreta, sem cessar,
as potencialidades criativas do caos
(GUATTARI, 2012, p. 75).

A importância de começar

Como cada artista entra em contato com a sua produção? Como é dado esse início? Existem diferentes formas para um artista dar início a sua produção e, neste capítulo, tentaremos abordar um pouco como é o desenrolar desse momento. É tomado certo cuidado para não generalizar esse acontecimento, pois é muito particular e varia de pessoa para pessoa. Serão apresentados alguns exemplos de como é feita essa entrada no trabalho. Em algumas passagens podem ser observadas semelhanças na forma de trabalho de diferentes artistas, mas um processo não será idêntico a outro.

Aqui, o momento da entrada no trabalho recebe destaque no contexto do processo da criação artística e, por esse motivo, realizamos um capítulo dedicado somente a ele. Todas as etapas são de fundamental importância para a conclusão da obra de arte, mas o início de trabalho está em destaque pela preparação necessária e o envolvimento do artista com seus rituais.

Diferentes visões

Para demonstrar diferentes procedimentos na entrada do trabalho, são usados como foco de

estudo alguns integrantes do grupo Coletivo Preguiça. Os artistas escolhidos como referência para essa observação foram Nara, João, Camilo, Letícia, Rafael, Antônio, Tércio e Milton. A escolha desses participantes do Coletivo Preguiça foi realizada devido ao trabalho desenvolvido no grupo e pela possibilidade de observar com atenção a singularidade de cada um durante a sua produção.

Por mais que o Coletivo Preguiça seja um grupo, com horário marcado para se encontrar, é importante ressaltar algumas características desses encontros quanto à questão de horários. O Coletivo tem uma longa história de produção conjunta, existe há cerca de 6 anos e sua constituição grupal foi se formando ao longo desse tempo e está sempre aberto à chegada de novos participantes. Atualmente, se reúne das 14h00 até às 16h no Centro Cultural São Paulo, localizado junto à estação de metrô Vergueiro; é um Centro Cultural mantido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, espaço cultural multidisciplinar aberto ao público. Dentre os seus espaços abertos encontramos bibliotecas, discoteca, gibiteca, biblioteca braile, salas de exposição, salas de oficinas, teatro, cinema, dentre outros. Toda a programação oferecida nesses espaços é gratuita ou possui preços populares. Além das

possibilidades citadas de habitar esse espaço democrático, há também espaços com mesas e cadeiras com o uso livre. A maior parte das mesas são utilizadas por estudantes numa faixa etária pré-vestibular, quase como um ponto de encontro para estudos. Já outras mesas são utilizadas por professores de línguas, musicistas, dentre muitos outros frequentadores desse espaço, como é o caso dos integrantes do Coletivo Preguiça.

Dentre esses integrantes do grupo, existem aqueles que chegam estritamente no horário e outros parecem não se importar com essa questão, chegam bem mais tarde. Os primeiros a chegar ficam responsáveis por conseguir uma mesa para o grupo poder colocar os materiais. A preferência é pelas primeiras mesas localizadas na saída para a rampa de acesso ao metrô, são mesas maiores. Ainda assim, por vezes, o grupo fica espremido e é necessário juntar mais uma para poder trabalhar. Conseguir uma mesa não é sempre fácil, às vezes é preciso ficar sentado no chão observando a movimentação dos outros usuários do centro cultural, e quando alguém é visto organizando o material para ir embora, ficamos prontos para ir pegar a mesa. Já aconteceu de esperarmos quase uma hora para vagar um espaço, quando isso acontece, o encontro começa já no chão, com conversas,

algum desenho e o tradicional café levado por algum dos integrantes.

Na hora de terminar as atividades do grupo, há quem vá embora às 15h, mas tem também quem continue produzindo para além das 18h, tudo depende do fluxo de produção de cada um e também sua disponibilidade no dia. Com isso, não há alguém que determine o fim e o começo das atividades, o início se dá com a chegada do primeiro participante, o que é dentro do tempo de cada um, assim como o término das atividades, com o último a ir embora. Por esse começo de descrição sobre como o grupo se organiza, sem ainda falar da sua produção, já é possível imaginar uma imagem do caos instaurado em diferentes instâncias. Um caos produtivo, cheio de vida.

Aqueles que estudavam a dinâmica do caos descobriram que o comportamento desordenado dos sistemas simples funcionava como um processo criativo; gerava complexidade: padrões ricamente organizados, algumas vezes estáveis, outras instáveis, algumas vezes finitos, outras infinitos, mas sempre com a fascinação das coisas vivas.

(GLEICK, 1994, p. 70)

No capítulo sobre o Coletivo (apresentado mais à frente), é possível conhecer um pouco

(fig. 4)

da dinâmica do grupo quanto à produção dos trabalhos e também sobre o seu histórico, por isso, não haverá um aprofundamento sobre esses assuntos agora. O importante é focar no momento da entrada no trabalho.

Tendo observado anteriormente a flexibilidade de horários relacionada ao início e ao fim das atividades nos encontros, não podemos dizer que haja um começo de produção em conjunto. Quando é desenvolvida alguma atividade, como uma oficina, durante esse período é possível registrar um começo em conjunto, isso para a boa execução da atividade, ainda assim, mantendo a individualidade temporal produtiva de cada um. Esse começo em conjunto só é possível por ser necessário seguir quem está ministrando a oficina. No geral, a entrada no trabalho artístico por parte dos integrantes do Coletivo Preguiça acontece de forma particular para cada um e para dar um panorama de como isso acontece, irei narrar o desenvolvimento dos participantes escolhidos.

João

Antes de ir encontrar o Coletivo Preguiça, João joga futebol toda sexta-feira de manhã e, ao terminar, vai direto para o grupo, só para em algum lugar para almoçar. É quase sempre

o primeiro a chegar, chega um pouco antes do horário combinado e já fica de olho se há alguma mesa vazia. Se não houver, fica do lado de fora do portão e de olho para caso apareça alguma oportunidade. Depois de acomodado na mesa, não começa a trabalhar assim que se senta, ainda mais se foi ele quem conseguiu a mesa, precisa sair um pouco para fumar seu cigarro, só então ele vai permanecer junto aos outros integrantes. Junto dos colegas, João começa a contar como foi a sua semana, se aconteceu algo diferente, o que fez no dia, como foi o futebol de manhã e o que irá fazer no final de semana. A cada dia de encontro a conversa muda um pouco, a ordem dos assuntos não é a mesma, mas esses são os mais recorrentes e abordados por ele durante os encontros. Quase em todo encontro há café e João é um dos responsáveis por fazer, afinal, é quem mais toma, junto com bastante açúcar. Pega a sua caneca e fica observando enquanto os outros começam a produzir, fica só apreciando a sua bebida.

Alguns dos participantes já começaram a produzir, conversar e produzir, João pega uma folha solta, ou seu caderno quando o leva, ou o material disponível no dia e começa a desenhar. Esse caderno dele se tornou bem especial quando um dia, indo para o Coletivo, a garrafa de café estourou e manchou todas as folhas do

(fig. 5)

caderno. No início ele não havia gostado, por que o caderno estava "sujo", hoje, a mancha é encarada como um elemento a mais no caderno e ajuda a compor em alguns trabalhos.

Junto ao grupo ele não chega e começa a produzir, é necessário esse tempo mais alargado, sem pressa. A ambientação com o que está acontecendo no local e a conversa sobre o que tem feito são essenciais para um afastamento da sua rotina e o início da produção. Essa é a forma como costuma proceder durante a entrada no seu processo. Após começar seu trabalho, conversa pouco com os outros integrantes, privilegia focar na sua obra. Durante o processo de construção da obra, faz pequenas pausas, mostra como está caminhando sua produção, pede a opinião de alguém e volta a se fechar no que está fazendo. Quando termina o trabalho volta a socializar com todos.

Milton

TicTac, TicTac, Milton funciona como um relógio, ou será melhor dizer que ele funciona em função do relógio? Seu horário é restrito, pois ele definiu assim, chega quase pontualmente às 14h e vai embora exatamente às 15h. Ele olha a hora a todo instante e, conforme vai chegando seu horário de ir embora, começa a se movimentar.

Ninguém o obriga a participar do Coletivo, ele está lá por livre e espontânea vontade, diz fazer bem para ele. Seu argumento para ir embora esse horário: transporte público lotado! Caso não saia nesse horário, é difícil entrar no ônibus e, segundo ele, não tem mais idade para isso. Chega até a ser engraçado às vezes, pois ele está produzindo ou no meio de uma conversa e, de repente, começa a falar tchau, se despede de todos e vai embora.

Milton é o fotógrafo do grupo, ele não pinta, não desenha, não esculpe ou qualquer outra coisa, só tira fotos. Além de fotografar, ele gosta de escrever, tem um romance publicado intitulado *Um Cavalo sem Nome*, mas, durante o Coletivo, ele só fotografa. Há uma vontade de escrever mais, porém, devido a alguns comentários sobre seu livro e os impasses com a editora que o publicou, ele desanimou, ficou travado e diz não querer mais escrever. —————→

Durante os encontros ele está sempre flutuando entre as conversas, fala com todos e sobre os mais diversos assuntos. Está acostumado a usar bastante a internet e é essa uma das suas maiores fontes de informação. A música também é um ótimo assunto, não à toa que seu livro tem esse nome, é referência à música "A Horse with No Name", da banda América. Suas escapadas do grupo são constantes, isso para poder fumar,

(fig. 6)

são vários cigarros a cada encontro. Junto com a conversa, os cigarros e as escapadas, está sempre observando tudo ao seu redor. Esse é o seu modo de entrar no trabalho, estar a vontade e disponível no local, ele não tira fotos em qualquer lugar.

Sem uma produção de cenário, sem antes ter planejado, ele vê alguma cena, então pega a câmera e o click acontece. Às vezes é um só, às vezes vários. Para ele, não é qualquer foto que interessa, é como se, para ele, precisasse daquele momento certo na fotografia, chamado por Cartier-Bresson como "O instante decisivo". O modo de trabalhar do Milton poderia ser completamente diferente, pois ele faz uso de uma máquina fotográfica digital, equipamento com a possibilidade de fotografar muito mais do que uma máquina analógica, além de ver na hora se ficou bom, permitindo apagar as fotos ruins. Milton usa a máquina digital como uma analógica, o resultado final não pode ser qualquer imagem, é importante esperar o momento certo para a fotografia certa. Quando está junto ao grupo, ele não se sobrepõe aos outros, escolhe uma cadeira e ali fica, quase imperceptível, discreto. Ao aparecer alguma oportunidade, se aproveita deste momento para conseguir fazer a sua fotografia.

Nara

A vida de artista da Nara não está limitada à participação no Coletivo Preguiça, sua produção acontece em diferentes lugares. Consegue ser a mais independente dentre todos os participantes quanto a transformar o lugar onde está no seu ateliê. Ao observarmos sua produção artística, dentre todas as linguagens exploradas, percebemos a ilustração como a principal linha de trabalho desenvolvida, com alguns livros já publicados.

Quando Nara está junto do grupo, divide o espaço da mesa ocupando uma pequena porção com o seu trabalho. Sempre chega sorrindo e cumprimentando a todos, sem escolher o lugar onde vai sentar. Durante a sua permanência no encontro do Coletivo ela conversa com todos, pula de conversa em conversa com a mesma facilidade como inicia suas obras. A cada encontro surge um novo trabalho, pois mesmo com a proposta coletiva em andamento, ela carrega o seu caderno pessoal e as cenas de trabalho são sempre ali ilustradas. Para começar a desenhar não há muita cerimônia ou rituais, pelo menos não tem nada aparente. Enquanto pega o seu caderno e organiza o material a ser utilizado naquele dia, mantém a conversa para se atualizar com os assuntos diversos

ali discutidos. Mesmo durante a produção, as conversas fluem pela sua obra, os olhares não atrapalham sua concentração e ela conversa como se estivesse em um chá da tarde. Ela vai e volta com os materiais em seu caderno entre um gole de café, uma risada, algum comentário e as conversas em pauta.

O único momento em que vejo a Nara com algum embaraço na hora de iniciar um trabalho é na série de retratos que estamos desenvolvendo. A proposta desses desenhos é nós dois nos retratarmos uma vez por mês, um de frente para o outro, cada desenho com um material diferente e tirando uma foto do outro na mesma posição que está sendo feito o retrato. Não é fácil para nenhum dos dois dar início ao trabalho. Escolhemos o material, decidimos a nossa posição na mesa, ficamos olhando um para o outro e começamos a rir. Nos distraímos com alguma conversa, as pessoas a nossa volta e então os traços começam a surgir no papel. É preciso esse momento de "esquecer" a seriedade de um retratando o outro para a obra começar a fluir.

Camilo

A presença do Camilo é muito forte. Sua chegada já vem carregada de ideias e uma

(fig. 7)

fala entusiasmada. Não traz caderno, lápis, papel, ou qualquer outro artifício onde seus pensamentos pudessem ser transcritos, tudo fica acumulado e dando voltas na sua cabeça. Às vezes, é difícil acompanhar toda a sua empolgação com alguma ideia para os trabalhos, são muitas referências ao mesmo tempo e algumas ligações entre uma e outra nem sempre são claras. O seu horário no grupo é o qual lhe convém, chega cedo, tarde, ou não aparece, tudo depende somente dele. Nos momentos em que está junto ao Coletivo Preguiça, não precisa de muito para dar início a sua produção, algum material disposto a sua frente já é o suficiente. Às vezes para e fica pensativo, sem fazer nada, às vezes está falante e gesticulador, como um italiano, de repente, sem nem mesmo ninguém perceber, da início ao seu trabalho. Gestos rápidos, uma escrita própria, como um novo alfabeto decifrável apenas por ele. Durante a produção da sua obra, ele fica fechado num mundo particular, só acessado por ele. Parece como se no meio de todos os seus pensamentos existam portas e as conversas com o grupo lhe forneçam chaves para poder penetrar nesses espaços. Uma vez lá dentro, podem falar o que for, durante a sua produção não vai escutar, é preciso

chamar sua atenção de forma enfática e então é como se ele acordasse ou saísse de onde se encontra para responder.

Sua cabeça nunca para, novas proposições e projetos para obras sempre atravessam a fala do Camilo, como se fosse uma epifania contínua, algo que não pode ficar contido nem por um segundo. Talvez, seja este um estado constante de criação e esse estado lhe permita entrar em sua produção e se isolar em seu mundo tão facilmente.

Tárcio

Muitas pessoas vivem atrasadas e dizem não ter tempo para nada. Tárcio tem seu próprio tempo, não só de criação, mas também de vida, manipula o tempo como lhe convém. Durante a sua chegada nos encontros do Coletivo Preguiça é possível observar seus passos vagarosos, demora a se aproximar e, quando chega, faz questão de cumprimentar um a um, sempre de forma muito polida e às vezes fazendo algum esforço para lembrar o nome de alguém que naquele momento se esqueceu. Depois, vai ao banheiro e toma água. Essa é a sua chegada. Ele tem grande apreço pelos seus trabalhos realizados no passado e suas criações atuais têm relação

(fig. 8)

com essa produção, seja pela visualidade do traço, a forma ou a temática. —————→

Após esse seu ritual de chegada, se acomoda em uma cadeira e começa a olhar fotografias do próprio grupo feitas por ele e sempre pergunta se alguém as quer ver, mesmo com todos as integrantes já as tendo visto. Depois pega seus dois cadernos, um retomado em 2012, utilizado desde a época da faculdade, há 10 ou 15 anos atrás, e um outro que ganhou no seu aniversário em 2013. Folheia principalmente o mais recente e fica pensando no que fazer. Olha seus desenhos antigos, fala como está se empenhando para entender sobre concreto armado, pois ele é arquiteto e, a partir daí, começa a pensar no que pode produzir. De acordo com a produção do grupo naquele momento, decide se também fará algo nesse dia ou irá apenas observar e conversar com todos. Após decidir se irá produzir, pega o seu novo caderno e escolhe alguém para modelo. Começa a colocar o lápis no papel enquanto observa atentamente o seu modelo. Com poucos traços, porém precisos, define sua obra. Não são desenhos demorados, mas durante a produção Tércio se fecha, parece querer esconder o que faz, como se fosse algo somente dele, até estar terminado. Ao tirar o lápis do papel, volta a interagir com todos, pois gosta de mostrar seus trabalhos

(fig. 9)

finalizados. Pergunta se as pessoas gostaram e compara com os outros desenhos mais antigos. Durante a realização de suas obras, não se permite errar, nos desenhos com linhas retas, a régua está sempre ao seu lado, assim como a borracha para qualquer eventualidade.

Letícia

O momento de chegada no grupo é bem discreto para a Letícia. Ela escolhe um canto da mesa para ocupar, um local para ser só dela, onde irá conseguir se debruçar sobre seu pequeno caderno. Começa deixando todos os materiais a seu alcance, só quando é uma proposta coletiva, com poucos materiais para todos que não tem tudo a mão, pois ficam espalhados pela mesa. Seus primeiros movimentos em direção a sua criação são lentos, pegando seu caderno, seus lápis, nanquim, tinta, ou algum outro material e começando a esboçar a sua obra.

Da mesma forma que o início da sua produção é lenta, talvez Letícia seja quem mais despende tempo em um único trabalho; não necessariamente ele ficará pronto no dia em que foi começado. Para a maioria dos outros integrantes do Coletivo Preguiça, a obra fica pronta no mesmo dia em que foi iniciada. Esse tempo de produção alongado lhe permite, durante o trabalho, fazer

(fig. 10)

uma pausa para conversar a qualquer momento, tomar chá, observar os outros participantes do grupo e, quando decide, voltar a produção de sua obra sem parecer ter qualquer dificuldade. Transita em meio a esse ir e vir da produção entrando no ponto em que deseja, acontece assim do início ao fim do encontro, e caso o trabalho não esteja terminado, não há problema, ela simplesmente guarda os materiais e retoma na semana seguinte, como se fosse daqui a alguns minutos. Letícia está sempre presente, antes, durante e depois de produzir a sua obra, em consonância com o que acontece a seu redor.

Antônio

Toninho, como também é chamado, é uma figura a parte! Em quase todos os encontros do Coletivo está com sua jaqueta roxa e seu óculos escuro. Sua linguagem artística preferida é a pintura, porém não pinta de livre e espontânea vontade, só começa a molhar o pincel na tinta caso receba algum tipo de incentivo. Seu principal companheiro no grupo é o João, eles já se conhecem há muito tempo e ao chegar, os dois ficam. Antônio é muito observador e enquanto está ali, no meio do grupo, está sempre vendo a produção dos colegas, como se nada estivesse acontecendo. Ao ser perguntado se vai produzir

alguma obra naquele dia, diz que sim e pede para esperar um pouquinho, enquanto isso, toma outro gole de café, conversa mais um pouco e fica escolhendo dentre os materiais disponíveis na mesa qual irá utilizar.

Para ele, parece até uma espécie de sacrifício começar a produção, só é diferente se for fazer pintura no gesso. Na verdade ele pinta, ou desenha, porque quer, ninguém o obriga a fazer nada, nem a ir ao grupo. Nos dias em que não pode ir, liga para o João querendo saber qual foi a produção do dia e quem estava presente. Após escolher o material a ser utilizado, Antônio começa a trabalhar, não usa modelos, a maioria das suas obras é uma mistura do que ele vê com coisas da imaginação. No seu início de produção ele demanda um tempo para observar o espaço, as pessoas, e quando sua obra começa a ganhar corpo, é possível observar algumas referências ao entorno, ou então ao trabalho desenvolvido por algum colega. Essas observações não valem para quando está pintando um quadro, pois nesse caso suas referências são formas geométricas. Enquanto executa sua obra, fica quieto, até mais sério, mas isso só dura até finalizar o que está fazendo, depois volta ao normal, ou seja, comunicativo e observador. Alguns participantes do grupo fazem vários trabalhos no mesmo dia, já Antônio, faz apenas um e

(fig. 11)

passa por todo esse processo.

Rafael

O último a chegar nos encontros do Coletivo Preguiça! Dentre os seus materiais, costuma trazer um livro para ler ou o computador para fuçar na internet. Sua felicidade se completa ao ver que ainda tem café quente na garrafa, pega um copo e sempre risonho começa a se atualizar dos trabalhos em produção. Somente a ida para o grupo já produz muito no Rafael, é um local onde ele sabe poder ir e ficar sem fazer nada, fora dos olhares de outras pessoas o julgando por isso. Não está sempre disposto a criar alguma obra, no geral ele é mais observador, mas tem alguns dias nos quais ele diz estar cheio de vontade e que precisa produzir. Nesses dias de produção, já procura os materiais que quer e começa a trabalhar. Aparece no grupo com alguma ideia já formada de o que e de como pretende fazer a obra. Suas ideias começam a ser transferidas para o suporte utilizado e quando há alguma dúvida de como continuar, pergunta para alguém como pode ser feito.

Não há cerimônias quanto a esse início de produção; quando vai começar, pega os materiais e dá início, se precisa de alguma pausa, para e

(fig. 12)

depois volta sem nenhum problema. Há um fluxo natural de entrada e saída no fazer artístico. Rafael está sempre cantando enquanto faz a sua obra, independente se é uma música tocada por alguém no grupo, a que está no seu fone de ouvido ou a de alguém presente no Centro Cultural. De vez em quando ele para, vai dar uma volta, fuma, conversa e retoma o seu trabalho. Terminar a obra faz parte do processo, não é uma necessidade, é como se ela tivesse o tempo próprio, independente dele e, quando ficar pronta está bom, se não terminar, também não tem problema, não era o momento certo.

Eu

O meu modo de produção será discutido em outro capítulo, ainda assim, como selecionei alguns participantes do Coletivo Preguiça para narrar suas diferentes formas de entrada no trabalho, resolvi contar também um pouco sobre mim junto ao grupo. O meu modo de produção conserva praticamente todas as características de quando produzo sozinho em casa, apenas com algumas particularidades.

Chego aos encontros sempre carregado, isso pois além dos meus materiais, levo alguns do grupo, como bloco de papéis, máquina fotográfica, lápis, algumas vezes computador e o que mais

for necessário. Tiro as sacolas do bagageiro da bicicleta e coloco tudo em cima da mesa. Para me sentar, prefiro um lugar no canto, consigo deixar minha bagagem mais protegida e também me sinto mais à vontade para criar. Tento, com isso, criar um espaço só meu, mesmo junto a tantas outras pessoas. No início do encontro, converso um pouco com as pessoas e durante esse tempo observo se alguém já começou a produzir, o que estão fazendo e também o entorno, algo pode ser um disparador para as criações do dia.

Quando estou me sentindo à vontade, já passado um tempo desde a organização do espaço, dou início à produção do dia. Estou conversando com os outros participantes e, ao decidir o que farei, saio da conversa e me concentro no desenho. Não me importo com os outros continuarem a conversar, mas eu ficarei em silêncio. Durante a produção não costumo parar para conversar ou dar atenção aos outros participantes, só volto a me relacionar quando termino minha obra. Ao sofrer alguma interrupção ou ter a minha atenção desviada para algo, seja dentro do grupo ou fora dele, quando volto a minha obra costumo levar um tempo para conseguir retomar o trabalho. Eu me perco do que estou desenvolvendo se sou retirado do meio desse processo, desse lugar onde estou só eu e a

(fig. 13)

obra, e para voltar a achar onde eu estava é mais difícil, mas depois eu volto.

Constatações

Foram possíveis muitos dias de observação junto ao Coletivo Preguiça para conseguir traçar um breve perfil do modo de ação dos participantes. As narrativas do modo de entrada no trabalho e um pouco do movimento de produção foram a junção da repetição de gestos e atos desses artistas, o que tornou possível identificar padrões de comportamento na construção da produção artística. A forma como cada um trabalha é única, como pode ser notado nas narrativas acima. Em alguns momentos, há pontos em comum, tanto do modo de produzir, como do comportamento das pessoas. Mas isso não implica na equiparação do modo de produzir, a repetição das ações não acontecem ao mesmo tempo, e não são repetições em si, na verdade são traços de características dentro de um conjunto. Só é possível identificar esses marcadores pessoais quando eles são pinçados de dentro da cena e colocados em evidência, como é o caso de quando falo sobre eu ou a Letícia organizando a mesa para poder trabalhar. Não há um script comum para o início da prática artística, cada começo é constituído de etapas sem ordem definida e é

construído conforme a necessidade do artista. É por esse e outros motivos que descrevo, no início desse capítulo, o sistema de produção do Coletivo como um sistema caótico, que possui sua própria organização e pode ser alterado por qualquer acontecimento.

A relação entre o início da produção artística e o desenvolver desse trabalho é importantíssima. O artista, para poder produzir a mesma obra durante muito tempo, como era o caso das esculturas do Giacometti, precisava recomeçar a cada encontro.

Enquanto ainda está sendo realizada - e isso pode levar alguns anos - uma escultura de memória poderá ser totalmente destruída e refeita muitas vezes, e cada recomeço geralmente representa todo um dia ou toda uma noite de trabalho contínuo.

(SYLVESTER, 2012, p. 25)

A cada pausa no trabalho podemos ver novas possibilidades para a obra, e isso pode variar de artista para artista, gerando um outro trabalho e deixando aquele intacto ou então transformando o que já estava pronto. Para muitos artistas, cada recomeço é uma obra nova. A obra não se esgota no dia de trabalho, ela é ressignificada, se transforma, é construída ao

longo do tempo; tempo este que varia de pessoa para pessoa. Como pode ser visto com o Milton e o Tércio, a relação dos dois é completamente diferente. Foi possível verificar como o tempo para alguns dos integrantes do Coletivo Preguiça algumas vezes se faz bem alargado e em outras urgente. Existe uma construção cronológica instituída na sociedade, supostamente colocada para ser seguida, e para alguns artistas, durante a produção ela é ignorada.

Por um longo período, o tempo foi considerado uma categoria universal e unívoca, ao passo que, na realidade, sempre lidamos apenas com apreensões particulares e multívocas. O tempo universal é apenas uma projeção hipotética dos modos de temporalização concernentes a módulos de intensidade - os ritornelos - que operam ao mesmo tempo em registros biológicos, socioculturais, maquínicos, cósmicos etc...

(GUATTARI, 2012, p. 27)

Conforme explicitado por Guattari, o tempo é uma projeção hipotética, e quando o artista produz, é como se pudesse suspender essa noção de tempo enquanto está em contato com a sua obra. Como pode ser verificado, não são todas as pessoas que sentem essa situação cronológica da mesma forma; para alguns, o

tempo imposto como medida de tempo está sempre presente. A experiência é única em cada um e a cada conversa, cada observação, notamos novas relações entre os artistas e o início de construção das suas obras.

O Coletivo

o termo "coletivo" deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao socius, assim como aquém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos.

(GUATTARI, 2012, p. 19)

História de um começo

O “Coletivo Preguiça” é um grupo que mudou seu nome faz pouco tempo, antes conhecido como “Coletivo de Criação”, isso desde 2008. → Essa mudança ocorreu devido à vontade de seus participantes em criar uma identidade que fosse mais própria do grupo. Partindo da observação dos nossos encontros e também de uma experiência com um bicho-preguiça em uma viagem do grupo, concluímos que este seria um bom nome. Esse grupo possui uma história de constituição e transformações: antes de se tornar o Coletivo de Criação em 2008, alguns participantes do grupo atual faziam parte de um projeto chamado PACTO Trabalho, ligado ao Programa Composições Artísticas e Terapia Ocupacional (PACTO) do Laboratório de estudos e pesquisa Arte, Corpo e Terapia Ocupacional, do Curso de Terapia Ocupacional da USP, e decidiram buscar uma autonomia em suas produções. Eles já desenvolviam, nesse projeto, atividades artísticas com um caráter de geração de renda, a partir da exploração de diferentes linguagens artísticas, e com o término desse grupo e a vontade de alguns participantes em continuar explorando a criação em artes, foi iniciada a busca de um lugar em meio a rede de cultura da cidade de São Paulo que pudesse acolher

(fig. 14)

essa proposta. Uma característica desse grupo é a de ser formado por alguns participantes que já passaram ou passam por algum tipo de tratamento junto à rede de saúde mental, porém essa não é uma exigência para participar do grupo, qualquer pessoa é muito bem-vinda.

Lugar de/para trabalhar

Dentre os vários locais procurados para acolher os encontros, diferentes fatores e possibilidades foram apresentadas, e a escolha do local para sediar o grupo se deu pelo CCPC (Centro de Cultura Popular da Consolação), que ficava situado na Rua da Consolação, em frente ao Cemitério da Consolação. Hoje esse Centro Cultural não existe mais. Talvez o fator mais determinante para a escolha do CCPC tenha sido o fácil acesso para todos por ficar próximo ao metrô, também por passarem várias linhas de ônibus bem em frente ao edifício e pelo fato de termos um bom espaço para desenvolver as atividades. Inicialmente, o grupo era formado por quatro integrantes, a Terapeuta Ocupacional Naiada Dubard Barbosa e os participantes João Silva de Brito, Fernando Ribeiro e Antônio Carlos Rodrigues Pereira. Depois de eles terem se instalado nesse espaço, fui convidado a integrar esse grupo como artista convidado

e permaneço até hoje, assim como o João, o Antônio e podemos dizer que o Fernando também. Agora, porém, ocupo a posição de coordenador, juntamente com a terapeuta ocupacional e artista plástica Nara Isoda.

Desde a sua criação, muitas pessoas já fizeram parte do grupo, algumas passaram, outras voltaram, outros ficaram e há aqueles que simplesmente desapareceram. Irei listar aqui o nome de todos que de alguma forma já compuseram seus momentos de produção artística com o Coletivo, espero não estar esquecendo de ninguém: Naiada, João, Antônio (também conhecido como Toninho), Fernando, Milton, Hudson, Pilar, Ródnei, Alex, Camilo, Pablo, Márcia, Tércio, Rafael, Gabi, Alê, Letícia, Karina, Miguel, Nara, Claudinha, Camila, Viví, Olívia, Dani Oliveira, Marcela, Giovana, Marina, Dani Gerolomo, Ju, Paula, Ariel, Letícia, Jéssica, Fernanda, Barbara, Elô, Natalie, Tiago, Adriane e Rosana. Essas foram todas as pessoas que já passaram pelo grupo e ficaram um tempo, independente de qual o motivo que as levava ali. Hoje, os participantes assíduos somos eu, Nara, Toninho, João, Milton, Tércio, Camilo, Rosana, Rafa, Karina, Márcia, Elô, Paulinha, Tiago, Letícia e Fernando, tentando voltar. Foram muitas as atividades desenvolvidas durante os encontros ao longo dos anos:

desenho, pintura, fotografia, vídeo, escultura em pedra, marchetaria, encadernação, gesso, carimbos, arte postal, graffiti, intervenção e isso sem falar na organização de portfólio, saídas para exposições, conhecer a cidade, cafés, conversas, filmes, modelo vivo, montagem de estúdio fotográfico etc.

Quando o grupo se iniciou, as propostas de atividades eram levadas pelos coordenadores e trabalhadas por todos, mas isso já com grande autonomia dos participantes, dessa forma, o caráter do grupo já se desenhava para algo mais participativo quanto às sugestões de atividades. Sendo assim, hoje em dia o grupo é quem decide o que será feito, não há apenas um propositor, todos propõem as atividades e todos decidem o que fazer. Cada um expõe as suas vontades, elas são discutidas nos encontros e analisadas quanto a sua viabilidade, e sendo coerente com o que o grupo deseja e aceita, é colocada em prática. Sempre guardamos todas as ideias, mesmo as não escolhidas, pois independente de sua viabilidade, em algum momento elas podem ser colocadas em prática.

Às vezes não temos algum material necessário para realizarmos a proposta e, nesse caso, vamos todos juntos comprar o que precisamos, pois dessa forma todos aprendem o que e onde comprar. Caso alguém queira produzir algo

em outro lugar, fora do grupo, saberá onde encontrar o que precisa, ou mesmo, caso venhamos a precisar de mais materiais, não é necessário ir o grupo inteiro fazer compras, podem ir apenas uma ou duas pessoas.

Em relação ao armazenamento do material e das produções do Coletivo, temos certo problema pela falta de um local físico próprio. Nas sedes anteriores isso era, de certa forma, contornado, mas atualmente não temos uma parceria oficial com o local onde nos encontramos, o Centro Cultural São Paulo, e não temos onde guardar as produções e os materiais. Tanto o material para se trabalhar a cada encontro, como algumas obras antigas estão guardadas na minha casa ou na casa da Nara. Sendo assim, a cada encontro discutimos o que iremos trabalhar na próxima semana e cada um leva o material do grupo que está na sua posse.

Estamos na nossa terceira sede e a primeira com a qual não possuímos nenhum tipo de parceria, nós ocupamos uma área com mesas destinadas a qualquer usuário do local e, para desenvolver as atividades, levamos os materiais a cada encontro. A primeira sede, que foi o Centro de Cultura Popular da Consolação, nos disponibilizava um armário onde era possível deixarmos tintas, pincéis, lápis, papéis, tecidos, telas, cafeteira e o que mais

precisássemos, porém, com o fechamento desse espaço, fomos obrigados a sair de lá, e inclusive alguns materiais e trabalhos se perderam pelo caminho. Depois fomos para o Museu da Imagem e do Som (MIS - São Paulo), local onde eu trabalhava na época como coordenador do núcleo educativo e isso nos possibilitava o uso do espaço do museu para guardar os materiais e nos encontrarmos. Quando o grupo começou a se reunir nesse espaço, devido à gestão da época, não podíamos trabalhar com qualquer tipo de material. As diretrizes do museu eram voltadas para as mídias digitais e, com isso, fizemos um aprofundamento maior nas técnicas de fotografia e de vídeo, também dando atenção especial aos portfólios. Foi nessa época que nos inscrevemos para o prêmio Arthur Bispo do Rosário, mas nenhum dos participantes do Coletivo foi premiado com um trabalho inscrito por lá. O Milton recebeu menção honrosa por uma foto inscrita pelo MAM e o Camilo por um vídeo produzido em conjunto com um grupo de outro lugar.

Conhecimento compartilhado

Com a mudança de diretoria do museu e a abertura para outras linguagens artísticas, foi possível experimentarmos outras técnicas e

materiais durante os encontros, possibilitando uma rodada de troca de saberes. Essa proposta consistia em algum participante apresentar e ensinar ao restante do grupo alguma atividade artística com a qual ele se sentisse mais apropriado, proporcionando novas experiências ao Coletivo.

Esse poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantêm separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar um caminho próprio.

(RANCIÈRE, 2012, p. 20)

O rodízio da troca de saberes começou com a proposta da Nara nos ensinando a fazer encadernação. Talvez essa não seja uma atividade considerada artística por todos, porém a ideia era a de que todos tivessem um caderno com o qual se sentissem confortáveis para nele desenhar e fazer suas anotações a cada encontro, ou se sentissem à vontade para utilizá-lo em casa. É importante manter uma regularidade de produção:

O desenvolvimento contínuo da obra deixa claro que não há ordenação cronológica

entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento.

(SALLES, 2007, p. 56)

Depois foi a vez do Toninho explicando quais os procedimentos necessários para executar a pintura em tela, seguimos com o Fê nos ensinando a desenhar a partir da nossa imaginação e não como vemos as coisas, fugindo do tradicional desenho de observação. Dando continuidade, eu pude ensinar escultura em pedra e como transformar nossos pensamentos em algo tridimensional. Para fechar essa rodada de saberes, o João nos ensinou marchetaria com lâminas de madeira. Durante as rodadas de saberes, as duas técnicas que mais precisaram de encontros para serem desenvolvidas foram as duas últimas. De acordo com as propostas, algumas exigiam um trabalho mais demorado, com mais tempo para execução. Dependendo do projeto, não foi possível terminá-lo todos juntos e alguns foram levados para serem terminados em casa. Ao todo, ficamos um semestre completo para desenvolver essa atividade da troca de saberes e, no semestre seguinte, ela não teve continuidade. Durante a experimentação com a técnica de marchetaria, além dos trabalhos individuais, foi realizada uma obra coletiva e cada participante podia intervir em alguma

parte vazia ou então na parte realizada por algum colega. →

Com isso, a obra não possuía a característica específica de um integrante, devido a seus diferentes traços, ela afirmava o caráter coletivo ali impregnado. A cada encontro, um novo pedaço era feito e o trabalho ganhava um novo recorte, como diria Salles (2007, p. 30), "A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam".

Atualmente, em 2014, o trabalho em desenvolvimento está ligado com a confecção de cartões postais e carimbos. Nestes, também há a intervenção de vários participantes em um único postal, afirmando o caráter coletivo da obra, com traços de todos os participantes. →

(fig. 15)

Aproximação, contágio coletivo e singularização

Poderia ficar discorrendo sobre as atividades desenvolvidas pelo grupo e como é a sua linha de trabalho, mas agora irei focar em um participante e o seu processo de criação. Apresentarei como esse integrante do Coletivo produz suas obras, como acontecem seus processos particulares durante os encontros do grupo. Não necessariamente farei uma análise dos

(fig. 16)

trabalhos, falarei deles por serem intrínsecos à produção do artista, indissociáveis de seu processo. Irei descrever fatos ocorridos, talvez algumas particularidades, podendo ser fatos importantes ou aparentemente sem importância. Ainda assim, todos os fatos, inclusive os aparentemente sem importância, compõem o processo de criação e são fatores que de alguma forma influenciam na produção. O participante em questão é o Tarcio e não irei falar só sobre o que ele produz, apresentarei também como ele se coloca e trata as pessoas, pois esses movimentos parecem influenciar na sua produção. A escolha de descrever o processo dele não foi pelo volume de obras produzidas e, sim, pela intensidade, constância e vontade em produzir os trabalhos. Quando o Tarcio começou no grupo, ele não entendia bem que não éramos um grupo terapêutico, talvez isso tenha acontecido até pela forma como chegou ao Coletivo de Criação (denominação na época), trazido por uma terapeuta ocupacional quando esta fazia estágio no Centro de Assistência Psicossocial da Lapa, o CAPS Lapa. Ele, em outras situações, sempre era levado para grupos com essa característica terapêutica. Logo, no dia em que ele se apresentou ao grupo, falava muito de sua época como estudante de arquitetura, seus projetos e trabalhos. Juntando isso com

o momento em que o grupo se apresentava, e por estarmos realizando as rodadas de saberes, ele disse que deveria propor algo. Disse que iria ensinar a todos como era o desenho de arquitetura, sem nem mesmo perguntar se nós queríamos ou se era possível encaixá-lo na nossa proposta, pois ele já chegou com o rodízio em andamento. Foi um pouco difícil explicar como era o funcionamento do grupo e que, naquele momento, não seria possível ele ensinar sobre aquele tipo de desenho, pois já tínhamos todo um cronograma fechado e que, no próximo semestre, se continuássemos com esse projeto, aí sim ele poderia ensinar sobre desenho de arquitetura. Ele achou que não o queríamos no grupo e estávamos rejeitando-o, mas felizmente isso pôde ser contornado com muita conversa.

Quando demos início aos trabalhos em marchetaria, ele se animou para fazer as atividades, pois poderia trabalhar com a precisão da geometria que há na arquitetura. Até esse momento, sua participação havia sido muito tímida, por pensar que não deveria estar ali. A partir dessa proposta, ele resgatou um caderno antigo, da época da faculdade, para nos mostrar algo além das plantas arquitetônicas, algo mais solto, e ali existiam desenhos de observação incríveis! Pudemos conhecer um outro Tarcio,

não aquele do rigor geométrico da arquitetura. Esses desenhos não eram incríveis por serem parecidos com o real, pelo contrário, não era possível saber se eram parecidos, mas pela coerência em seus traços, eram visíveis as características do artista, diferentes de uma simples cópia da realidade, era um trabalho muito potente.

Incentivamos Tércio a retomar esse tipo de desenho e produzir novas obras, pois ali havia algo muito próprio dele. Seu estilo de desenho é composto por linhas soltas e simples, mesmo sendo de observação, sua linha é fluída, um traço quase contínuo, como se praticamente ele captasse o desenho em uma olhada. Seus trabalhos não apresentam uma preocupação de composição entre figura e fundo. Ao observar seus traços, há apenas a figura. Por mais que o que ele esteja desenhando tenha um entorno rico em detalhes, isso parece não fazer diferença, ele o destaca do ambiente, tornando uma forma única. Seria mais ou menos como dar na mão dele a imagem de uma paisagem com pessoas, e para construir sua obra, ele recortasse apenas uma pessoa e a colocasse em um local separadamente, eliminando todo o resto e dando total destaque para essa figura.

As obras de arte não necessariamente precisam ser idênticas ao objeto que está sendo

(fig. 17)

representado, o artista possui liberdade para retratar da forma como achar mais adequada, ou mesmo se deixar levar por suas linhas. Matisse explicou um pouco sobre isso ao falar de como suas obras surgem:

Sempre parto de alguma coisa – uma cadeira, uma mesa –, mas à medida que o trabalho progride vou perdendo a consciência da forma inicial. No fim, quase perdi a referência do assunto que foi meu ponto de partida.

(MATISSE, 1932 apud MORAIS, 1998, p. 69)

Quanto aos desenhos do Tércio, seu traço é limpo, não há rasuras, com apenas a linha de contorno e algumas outras para marcar a expressão (no caso de um retrato). Todo o desenho é definido em poucos traços e depois de terminado é passado um lápis de cor em cima da linha, tornando cada desenho ainda mais único. O executar a obra não precisa envolver um tempo lentificado. Picasso (1985, p. 77 apud. SALLES, 2007, p. 153) descreve como era esse processo para ele: “Alguns pintores passam quase um ano avançando, centímetro por centímetro, o trabalho na tela. Eu passo um ano pensando num quadro e depois, em alguns minutos de desenho, executo-o”. Hoje, a produção do Tércio está focada em uma série de retratos realizados em

um caderno de formato A5.

Nessa série de retratos, todos os participantes do coletivo já estão representados, e pessoas que fazem parte da sua vida também começaram a aparecer retratadas. Esses desenhos não são feitos de modo largado, mesmo sendo rápidos para se fazer, há um tempo gasto antes com a escolha do modelo, a observação deste, a escolha do melhor lápis e a posição em que ficará para desenhar. De acordo com Pareyson (1989), esse processo recebe um nome, "obediência criadora". É um diálogo entre artista e matéria, um misto da vontade do criador e da vontade do meio. Ao mesmo tempo em que o artista tenta dominar os seus materiais e impor as suas vontades, ele também precisa ceder, pois os materiais não aceitam tudo. Há um limite compartilhado entre as duas partes, o artista não consegue subjugar o material com a sua ideia, ele só consegue fazer o que deseja conforme dialoga com aquele.

O Tarcio constrói seus trabalhos dentro de seu próprio tempo, ou ainda, ele constrói o seu próprio tempo. Durante a execução do trabalho, ele olha para o modelo e começa a fazer os traços, fica sério, não olha para o lado, só o modelo e o papel a sua frente lhe interessam. Por mais que alguém faça um comentário, ele não para e só fica focado

(fig. 18)

no seu fazer. Para quem está de fora e vê essa cena, pode pensar nele como uma pessoa arrogante por não responder ao outro. Mas pelo contrário, o Tárccio é extremamente simpático e conversa com todos, ele entra nesse estado de recolhimento quando está produzindo e se perde dentro do seu próprio tempo até terminar a obra, e então volta a se relacionar novamente.

Tudo isso nos leva ao tempo da construção da obra. Um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro. O processo mostra-se, assim, como um ato permanente. Não é vinculado ao tempo do relógio, nem a espaços determinados. A criação é resultado de um estado de total adesão.

(SALLES, 2007, p. 36)

Força de manutenção

O que une o Coletivo Preguiça? Por que ele ainda continua funcionando se ninguém é obrigado a ir para lá? O que motiva as pessoas durante os encontros? É difícil falar por todos, mas é possível fazer alguns apontamentos.

Os encontros em grupo e o convívio com a multiplicidade das forças de criação articulam um estado de produção-processo pautado nos afetos, na convivência, na horizontalidade da produção do conhecimento. Para os participantes

do grupo, ficar em casa e produzir sozinho não tem o mesmo efeito como esse espaço de encontro e trocas gerado pelos participantes. Como escreveu Salles (2008, p. 41) "Quanto ao convívio com a efervescência cultural, é interessante observar que o artista parece necessitar, de modo vital, desse clima".

A experiência construída no Coletivo Preguiça pode ser contextualizada como uma prática artístico-social que busca reconstituir o sentido de um mundo comum, num agenciamento relacional e criativo, inovando a experiência relacional e produtiva dos participantes. Durante os encontros, ainda que em um ambiente socializado, ninguém é obrigado a produzir ou a fazer o que não quer, é um espaço onde, mesmo em meio ao caos produtivo e as vontades outras, é possível manter a individualidade. As criações de um, afetam o trabalho dos demais e isso não é ruim. São essas afetações, muitas vezes, que impulsionam os trabalhos em construção ou impulsionam a uma nova obra. Quem estava sem fazer nada pode se sentir acolhido para começar a produzir, é como se fosse um efeito em cascata. Para quem está habituado a trabalhar sozinho, pode parecer difícil alcançar esse estado de compartilhamento e produção na presença de outros artistas. Já Salles nos demonstra como podem acontecer

os afetamentos:

O artista que está habituado a trabalhar isoladamente, se, por algum motivo, precisa dividir esse espaço, às vezes, enfrenta certo desconforto na coletividade. No entanto, os "escritórios" coletivos, mesmo nas atividades que preveem essa convivência, sempre oferecem algum tipo de conflito e resistência, ao mesmo tempo em que são vistos como extremamente motivadores.

(SALLES, 2008, p. 58)

Quem participa do Coletivo Preguiça consegue sentir como é essa produção dentro de um grupo, os momentos de descontração, o café, os conflitos e as resistências. Ainda assim, mesmo com as diferenças, todos estão lá, cada um com a sua particularidade. Talvez, o que mantenha o Coletivo unido seja justamente isso, a presença do outro, o convívio, a ligação entre seus participantes, a qualidade das produções artísticas e afetivas que surgem. Todos são bem-vindos a contribuir com alguma crítica ao trabalho, seja para elogiar, ou apontar o que poderia ser melhorado na obra. Na hora de levar a garrafa de café para trazer cheia no próximo encontro, sempre fica um "empurra empurra", mas a garrafa aparecerá com um café novo e quentinho. Assim como as bolachas e quitutes

que às vezes aparecem para saciar a fome do grupo, isso não é combinado, mas é sempre bem-vindo e deixa a todos ainda mais acolhidos, pois é um pensamento para o Coletivo.

É um processo construído em conjunto, que liga todos os participantes e mantém a proposta viva, na qual os participantes estão sempre se perguntando qual será a viagem do próximo semestre ou com o que e como podemos trabalhar nos próximos encontros.

As aulas

O sentimento e o amor pela natureza encontram cedo ou tarde um eco naqueles que se interessam pela arte. O pintor tem como dever mergulhar completamente na natureza, e utilizar toda sua inteligência, colocar todo seu sentimento em sua obra, para que ela se torne compreensível para os outros.

(VAN GOGH, 2002 p. 81)

Duas oportunidades

Durante o período de desenvolvimento do mestrado, tive a oportunidade de participar como estagiário do PAE (Programa de Aperfeiçoamento do Ensino) em duas disciplinas, auxiliando os professores e tendo contato bem próximo aos alunos no desenvolvimento de seus trabalhos, algo que muito me interessava. Uma das disciplinas foi "Atividades e Recursos Terapêuticos: Processos Criativos", ministrada pela Profa. Dra. Elisabeth Maria Freire de Araújo Lima no Curso de Graduação em Terapia Ocupacional, no departamento de Fisioterapia, Fonoaudiologia e Terapia Ocupacional da USP. Uma das propostas dessa disciplina é a de apresentar aos alunos de Terapia Ocupacional novas possibilidades de desenvolvimento de trabalhos criativos a partir das linguagens artísticas. Como trabalho final da disciplina, cada aluno deveria desenvolver uma obra de arte a partir dos conceitos e linguagens apresentados durante as aulas. Surgiram alguns trabalhos realmente muito bons e aqui irei destacar três deles por todo acompanhamento junto aos alunos, o trajeto percorrido até a obra finalizada e o conjunto de sensações despertadas em mim durante o processo de pesquisa sobre as implicações do processo criativo.

A outra disciplina na qual pude colaborar, num segundo estágio, foi "Introdução a Cerâmica" ministrada pela Profa. Dra. Norma Grinberg, no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP, porém, não irei falar especificamente sobre o trabalho de nenhum aluno desenvolvido durante essa disciplina, pois, com a greve que avançou sobre alguns dias de aula, o desenvolvimento dos trabalhos foi interrompido e também, por vezes, durante as aulas, eu me ocupava com algumas necessidades técnicas para a continuidade da disciplina. Porém, a experiência proporcionada por esse ambiente criativo, os contatos e o modo como me instigou a querer produzir não poderia passar em branco.

Aqui começo a narrar o processo das alunas...

Aline Freitas - Capa de chuva

"Para Aline, a criação do seu trabalho final começou com uma angústia muito grande a respeito de como fazer o seu caderno de campo. Esse caderno é quase como se fosse um diário de artista, é um local com desenhos, colagens, recortes, anotações e mais tudo o que a pessoa achar pertinente colocar ali referente ao seu percurso na disciplina e ao desenvolvimento do

seu trabalho de final de semestre. Na primeira vez, quando ela veio conversar, estava preocupada com o suporte desse diário, pois pensava que precisava ser algo idealizado, como um caderno todo asséptico, escrita e desenhos impecáveis, ou algo do gênero e, por isso, não conseguia fazê-lo. Conversamos sobre os exemplos apresentados em sala de aula: uma série de imagens com cadernos de artistas como Leonardo da Vinci, Frida Kahlo, Artur Barrio, Paulo Bruscky, dentre outros.

Com esses exemplos, a ideia era mostrar como o mais importante era ela encontrar a própria maneira de trabalhar, a qual ela se sentisse mais confortável, uma maneira em que ela conseguisse, a partir dessas anotações, extrair algo para dar continuidade ao trabalho. A partir dessa conversa, Aline começou a fazer anotações em pequenos papéis, estes podendo até se perder em meio aos seus cadernos e livros de estudos diários. Alguns ficavam soltos e outros juntos a outros materiais.

Em um outro dia de aula, ela veio contar um ocorrido: estava indo para casa quando começou a chover e ficou toda preocupada tentando cobrir seus papéis para eles não molharem, não dava a mínima se ela ficaria encharcada, mas nos papéis não poderia cair uma gota. Conversamos como esse evento poderia ser usado dentro do

(fig. 19)

trabalho, pois a cena relatada era algo forte e poderia desencadear outras ideias. Com essa história fresca nas nossas cabeças surgiu a ideia do uso de uma capa de chuva, onde o caderno poderia ser a capa de chuva. Essa capa teria alguns bolsos e dentro de cada um teriam papéis com as anotações de aula e das ideias levantadas. Seria uma capa transparente, com os bolsos transparentes, que fosse possível ver o que havia dentro deles e instigassem as pessoas a pegarem os papéis para ler. Lembrei de uma ilustração feita por Nara Isoda, colega de trabalho e artista plástica, de uma menina vestindo uma capa de chuva com um bolso enorme na frente e nesse bolso havia um peixe. Mostrei para a Aline e ela ficou encantada com a ilustração, disse que, se pudesse, teria um peixe assim também na capa dela.

Foi desenvolvido um protótipo, feito com uma capa bem frágil e bolsos improvisados com saquinho de supermercado, ainda não era o formato final, mas era importante para ter uma visualidade do conjunto. Ok, dava para entender um pouco a ideia, mas para quem estivesse olhando, onde entrava a chuva nisso? Pois só a capa poderia levar o observador a pensar em muitas hipóteses associadas à proteção, com vários significados diferentes e não necessariamente a água, até porque a capa

(fig. 20)

não tinha mais a função de uma capa de chuva. Foi aí que essa roupa/objeto se transformou em performance! Por que não pegar um balde cheio de água e jogar sobre a própria cabeça? Essa seria a ideia que completava o trabalho, todos os outros alunos estariam vendo os trabalhos espalhados pela sala quando de repente ouviriam o som da água e veriam a Aline com a capa molhada, com uma grande poça de água em sua volta, foi esse seu pensamento. A ideia parecia ser ótima, e enquanto conversávamos, ela começou a ter algumas preocupações como: ter de enxugar a sala rapidamente para ninguém ficar bravo e também ter de explicar para a professora como seria a proposta completa. Nós havíamos combinado de não contar nada para ninguém, pois esse trabalho dela teria um efeito maior se fosse realizado de surpresa! Depois de muito conversarmos, consegui mostrar como era importante ela entrar no personagem da performance e se desligar desses pormenores. Secar a sala? Só depois de algum tempo, a professora iria entender.

Chegado o dia da apresentação dos trabalhos, foi estabelecida uma ordem para as performances, proporcionando a oportunidade dos alunos verem todas as obras. O trabalho da Aline ficou de ser apresentado após um vídeo, sendo a primeira performance. Diferente do imaginado, todos

sentaram para assistir o vídeo e quando este acabou, continuaram sentados esperando o próximo trabalho acontecer. Por conta desse ocorrido, a sua apresentação não começou conforme a ideia inicial, pois as pessoas não se espalharam pela sala e isso quebrou um pouco a surpresa, mas ainda assim foi mantido o script de ação.

A capa/diário estava exposta em um manequim desde a abertura da exposição, proporcionando aos espectadores pegarem os papéis dos bolsos e lerem. Conforme se aproximava o momento da performance, a Aline vestiu a capa e continuou vendo os outros trabalhos, como se o dela fosse somente isso. Após o término do vídeo, quando ela pegou o balde com água, as pessoas ficaram sem entender e os que entenderam, sem acreditar que ela faria aquilo mesmo no meio da sala, então, ela virou o balde com água sobre a sua cabeça. —→

Houve um grande silêncio na sala após o barulho da água caindo no chão e as pessoas ficaram esperando algo mais. Aline começou a andar como se nada tivesse acontecido e foi observar as outras obras. Depois, no decorrer das outras performances e enquanto a exposição continuava, todos sempre olhavam para ela, esperando novamente o que mais poderia fazer, mas a performance havia se encerrado com o despejar do balde de água...”

(fig. 21)

Liz Hirooka - Pílulas de conforto

"Como propor uma experiência boa para as pessoas? Essa pode ser uma questão bem complexa para a maioria delas, ainda mais se pensarmos o quanto é difícil proporcionar essas experiências para nós mesmos, fica ainda mais complicado se pensarmos nos outros. Quando conversamos, essa parecia ser uma das questões principais em torno do trabalho que a Liz pretendia desenvolver: propor uma ação que se transformasse em uma sensação boa para as pessoas.

Não tivemos muito tempo para conversar, a turma dessa disciplina era composta por trinta alunos e toda aula vários queriam conversar sobre seus projetos. Como ela é muito reservada, esperava até estarmos sem outras pessoas por perto para poder se aproximar, porém isso era difícil, pois sempre tinha alguém esperando para falar do trabalho. Foi em uma conversa coletiva, com outras cinco pessoas mais ou menos, já quase no fim do semestre, quando ela contou a sua ideia. Seria um trabalho interativo, mas não no sentido parque de diversões, o efeito do trabalho poderia acontecer naquele momento ou daqui a muitos anos, não havia necessidade de um resultado instantâneo. Seriam distribuídos pequenos papéis para as pessoas e em cada papel

haveria uma mensagem boa para ser lida, como uma pílula, um remédio. A partir dessa ideia inicial foram surgindo novas possibilidades como: a do papel ter de ser colocado na água para se abrir e com o tempo dissolver; a do papel não precisar ir para a água e a escrita desaparecer depois de lida; ou ainda a de o papel ser ingerido, como era o caso das pílulas do Frei Galvão. Além das pílulas, também surgiram outras referências como a hóstia, pois esta se assemelharia a um papel onde a mensagem poderia ser escrita e também ingerida pelas pessoas. Já quando se falou do papel na água, veio a imagem do chá de flor; este é um chá em formato de uma pequena bola e, ao se colocar na água quente, ele abre no formato de uma flor. Na minha cabeça, vieram os papéis sobre a mesa e também xícaras e saquinhos de chá para as pessoas prepararem seus chás e lerem as mensagens. Passei como referência para esse trabalho a obra do artista Rirkrit Tiravanija, na qual ele disponibiliza para os visitantes da exposição uma panela com água quente e diversos potes de macarrão instantâneo onde cada um poderia preparar seu próprio macarrão.

→

Os dois trabalhos, o da Liz e o do Tiravanija, têm um caráter generoso muito forte e para além das consequências da ação, são trabalhos com potencial transformador, que podem operar

(fig. 22)

mudanças na vida das pessoas. Porém, essa referência do chá de flor na verdade quase acabou com o trabalho dela, pois a partir dessa imagem ela pensou em fazer uma flor de EVA com uma mensagem para cada aluno da disciplina e distribuir. A sorte foi no mesmo e-mail em que comentou sobre a ideia da flor, ter comentado também sobre fazer as cápsulas de remédio e se era interessante apresentar como um remédio, dentro da caixa de remédio tradicional e com bula no rótulo explicando como usar. Por exemplo, "colocando na água quente, observar e esperar para ver o resultado". A partir disso pudemos conversar da força do trabalho e como com a flor ele ficaria mais fraco, mas era preciso pensar como seria essa apresentação como remédio, pois ele, dentro da caixa de remédio também poderia enfraquecer a proposta. Era preciso pensar também se haveria uma bula para cada um ou um papel afixado na parede e assim por diante. Depois desse dia não conversamos mais.

Na data da apresentação dos trabalhos ela chegou com uma caixinha que cabia na palma da mão e colocou em cima da bancada, no local separado para ela. Ao abrir a caixa, estavam dentro várias pílulas e alguns papéis que eram a bula, escrita com uma letra bem pequena:

"BULA

Instruções: Não ingerir

Indicação: para usar nos dias em que o tédio aparecer.

Pode também servir para exercitar a curiosidade e valorizar o que há na vida no dia a dia.

Contraindicações: quando se tem expectativas de alívio rápido.

"A sutileza de nossa visão não depende de quanto somos capazes de ver, mas de quanto somos capazes de sentir"

Helen Keller"

Dentro de cada pílula havia um papel alaranjado enrolado bem pequeno e em cada papel mensagens diferentes, para serem usados quando fosse necessário ou a curiosidade permitisse." →

Yurika Nakano - Liquidificador

"A turma de Terapia Ocupacional predominante nessa disciplina era a 43, eles ingressaram na faculdade em 2012, porém, junto a eles havia algumas garotas de outras turmas e cursos, dentre elas a Yurika. Ela já deveria ter concluído essa disciplina, mas sempre ocorre de alguém trancar por algum motivo e fazer a matéria depois, esse era o caso dela. Em nenhum momento quis saber o porquê de só agora

(fig. 23)

estar frequentando essas aulas, até porque ela sempre foi muito presente e algum motivo importante deveria ter levado ela a só cursar essa disciplina agora.

Conforme foi chegando o fim do semestre, os alunos tiveram de apresentar um seminário sobre alguma linguagem e, como forma de preparação dos alunos, eu conversava com os grupos sobre o andamento dos trabalhos e sugeria referências de obras e artistas para pesquisa. Quando chegou a vez do grupo da Yurika, depois de termos conversado sobre o seminário, ela pediu para conversarmos sobre o trabalho final dela. Na verdade, ela contou sobre a sua angústia com essa disciplina e como não estava conseguindo pensar em um trabalho, pois não via sentido nessa matéria para a sua atuação profissional e, por isso, atrasou-a até o final da graduação. Também não gostava de artes e, se fosse possível, ela rasgaria todos os textos e não leria nada.

Lembro de ter ficado encantado com ela falando tudo isso e da sua preocupação em tirar nem que fosse a nota mínima para passar. Meu encantamento se deu pela potência de sua fala e um trabalho ali em construção, mesmo sem ela perceber. Quando comentei que ela poderia usar esse "ódio" pela disciplina para construir o trabalho, pareceu não acreditar muito e estava

preocupada em como isso poderia interferir na sua nota, pois a professora e os alunos poderiam ficar ofendidos. Conversamos sobre ela poder, sim, rasgar os textos e como a professora não ficaria brava, pois a revolta não era contra ela ou contra os textos escolhidos e, sim, contra ser obrigada a fazer algo que não gosta. Aparentemente assim, a ideia parecia mais aceitável para ela.

Yurika ficou trabalhando com essa ideia e, em nosso outro encontro, contou sobre como os textos seriam picados e colocados em um liquidificador para serem triturados. Falamos até sobre ela tomar esses textos colocando suco para eles baterem ao invés de água, pois durante a disciplina ela tinha de engolir esses textos garganta abaixo, querendo ou não. Então, por que não tomá-los de verdade? Comentei sobre uma artista afegã chamada Lida Abdul e um de seus vídeos no qual ela aparece colocando na boca várias palavras escritas em papel e depois mastigando.

→ Ela disse já ter experimentado em casa bater o papel no liquidificador e que o aspecto era nojento, mas ela iria experimentar se era possível engolir. Ao mesmo tempo, enquanto se empolgava com a destruição dos textos, ficava preocupada com o encaminhamento da proposta, pensava na professora e nos alunos, então

(fig. 24)

propunha fazer um vídeo e talvez deixasse de lado a aniquilação dos textos. Sua ideia, caso fizesse esse vídeo, era deixá-lo rodando, talvez em uma tela pequena de computador, era uma proposta bem menor e não tinha nem metade da potência da anterior.

No último dia da disciplina, antes da apresentação dos trabalhos, quando conversamos novamente, ela disse realmente não conseguir engolir o papel picado e isso estaria fora de cogitação, pois era muito nojento, mas ela iria manter a proposta, incorporando o vídeo na instalação junto ao liquidificador e também uma música. Iria picar os textos, colocar para triturar enquanto tocava a música e projetava o vídeo, em uma sala escura, apenas com a luz do projetor. Comentei sobre o perigo de misturar muitos elementos e como isso poderia fazer o trabalho perder o foco, para ela pensar em como a apresentação poderia ficar mais limpa e ainda ter bastante elementos.

No dia da apresentação dos trabalhos, ela preparou a sala com a ajuda de uns colegas da turma dela, e só liberou a entrada para a turma da disciplina com todos presentes, pois só haveria uma apresentação. Quando todos os estudantes entraram, ela colocou o vídeo para rodar junto com a música, e apareceram imagens fofas, algumas da própria turma e a

música era "Construção", do Chico Buarque. O liquidificador estava na frente da projeção e a Yurika ficava ao seu lado rasgando os papéis e colocando para triturar. A cena apresentava ao mesmo tempo um momento de prazer e ódio, foi bem forte para todos que assistiram a performance. Quando o vídeo terminou, a performance também se encerrou, sobrando os vestígios de algo que aconteceu naquele espaço." →

Algumas considerações sobre os três trabalhos e mais...

O acompanhamento desses trabalhos realizados, cada um com a sua especificidade, consegue representar um pouco de como pode acontecer o desenvolvimento da obra de arte em determinados contextos. É importante esclarecer aqui que nenhuma das três estudantes tem a arte como profissão e, ainda assim, observando os seus processos, o desenvolvimento da criação se faz semelhante com a de outros artistas. A ideia não surge sem um motivo, é necessário algum impulso maior que leve alguém a criar algo, seja a chuva, o ódio ou a vontade de compartilhar boas experiências com os outros. Assim, como percebemos, esses fatores ficam evidenciados no acompanhamento dos desenvolvimentos dos trabalhos realizados pelas estudantes. O

(fig. 25)

escultor Nelson Félix, em conversa com Glória Ferreira, relata como algumas ideias começam a ganhar corpo para ele:

Muitas experiências que tive em arte, mas também místicas, aconteciam antes na minha cabeça, meio amorfas; sabia mais ou menos como estava pensando, mas não estava claro, porque talvez ainda não as tivesse percebido em sua totalidade.

(FERREIRA, 2005, p. 36)

Tanto para as alunas como para Nelson Félix, a criação de uma obra se inicia com alguma ideia, solta por sua cabeça, sem um formato definido, e começa a ganhar corpo aos poucos. É a partir de discussões, projetos, tentativa e erro, onde tudo se torna mais claro e a obra começa a ganhar forma.

Foi fundamental estar próximo às alunas para poder ouvir as suas ideias e trabalhar junto nesse processo de criação. Conforme elas contavam como pretendiam executar as suas obras, ou ainda seus pensamentos embrionários sobre o trabalho, eu escutava com muita atenção e procurava colaborar, fazendo comentários, dando sugestões sem cortar a criatividade presente. Pelo contrário, minha tentativa era justamente a de mostrar para elas o potencial

do que já tinham em mãos, como esse material era rico e poderia ser dada continuidade à construção da obra a partir dele.

Embora, devido ao tamanho da turma, tenha sido necessário fazer uma orientação coletiva, havia uma tentativa de conversar individualmente com todos, pois durante essas conversas os alunos se sentiam mais à vontade para falar o que pensavam e também ficava mais fácil pensar nas referências e apresentá-las sem me preocupar em influenciar de forma negativa um outro aluno com um trabalho completamente diferente. Era sempre uma grande preocupação minha passar essas referências com o cuidado de mostrar como estas poderiam servir de inspiração para a continuidade da pesquisa desse trabalho final e que não era apenas o trabalho de um artista que já pensou ou fez algo parecido com a proposta delas.

Estar junto, dar apoio, encorajar. Era preciso um trabalho de sustentação das ideias, o que incluía apresentar argumentos para demonstrar quando alguma parte da proposta não era tão boa. Foi assim com a Liz, quando ela pensou em trabalhar com a ideia da flor de EVA. Mostrei como a ideia de compartilhar um gesto com o espectador era bonito e engrandecia o trabalho, enquanto o formato "flor de EVA" poderia remeter para uma discussão em torno do formato

dessa produção e não a reverberação da mensagem como era a proposta dela. Houve preocupação parecida com o trabalho da Yurika, quando ela decidiu colocar muitos elementos em sua performance. Conversamos sobre a importância de todos os elementos estarem juntos, se isso não iria poluir o trabalho dela, quais estavam em excesso e como poderia ser essa apresentação para os elementos contribuírem com a obra final e não deixar o espectador sem saber no que prestar atenção. Com tantos elementos juntos, era fácil perder o foco da obra como ela queria e criar diferentes pontos de interesse para o observador. A intenção dessas conversas não era mudar o trabalho e, sim, apontar caminhos possíveis a partir do material apresentado para um trabalho mais coerente. No final, eram elas quem decidia por onde seguir.

Quando alguma ideia era muito boa, mas como no caso da Aline e da Yurika, elas tinham algum medo, eu insistia em mostrar a potência do que estava sendo produzido e as encorajava a continuar. Talvez, sem essa presença, elas poderiam ter desistido e terem pensado em algo mais "seguro", como chegaram a cogitar a mudança do formato da obra. Era um medo cheio de vida, de vontade de externar algo que só elas podiam dizer o que era, como era. Havia um encantamento da minha parte em como a

Yurika falava sobre a disciplina e a arte, eu sentia nela muita vontade de exprimir alguma coisa sobre aquela situação, ela queria fazer algo, queria “explodir” a disciplina! Ela é toda delicada enquanto fala, gestos suaves, sempre no seu canto. Com toda calma explicava o quanto não gostava de estar ali, era uma cena muito bonita, e com essa mesma calma fez a sua performance. Alguém, se soubesse da sua intenção antes de ver o trabalho, poderia esperar gestos violentos rasgando o papel, uma rosto com ódio. Foi o contrário, ela rasgava os textos da disciplina com a indiferença de qualquer outro papel e, no seu rosto, o semblante de como aquilo era a coisa mais natural a se fazer...

A participação nas duas disciplinas e o acompanhamento dos alunos foi fundamental para a continuidade e desenvolvimento do meu trabalho pessoal. Durante as conversas, olhava para os trabalhos propostos pelos alunos e muitos trabalhos de outros artistas vinham a minha cabeça como referências. Comentava com os estudantes durante as aulas conforme os nomes surgiam, e como não havia internet disponível e nem biblioteca próxima, eu guardava essas referências, e quando chegava em casa, ia pesquisar mais sobre aquele artista que eu já conhecia. Para finalizar a colaboração

no acompanhamento dos trabalhos, enviava um e-mail para a classe toda com os nomes dos artistas e obras citadas anteriormente, para, dessa forma, facilitar a lembrança deles com o que foi dito e apresentar a grafia correta dos nomes. Enquanto lembrava dos artistas vistos durante meus estudos, ia também fornecendo subsídios para os alunos conhecerem outras possibilidades de criação. Essa troca me instigava a continuar meu próprio trabalho autoral (o qual andava parado há algum tempo), dando vontade de produzir, fosse um simples desenho ou esculpir algo grande, além de me aprofundar sobre os artistas de referência. No dia da aula, eu voltava para casa contaminado com a vontade de produzir dos alunos. Durante as nossas conversas, não surgiam ideias só para os trabalhos deles, algumas vezes vinha a imagem de algum trabalho meu na cabeça e como ele poderia ser alterado, ou mesmo a imagem de um trabalho novo, pronto para ser desenvolvido. Essa vontade de produzir meus trabalhos ficou ainda mais forte quando fui ser estagiário na disciplina de cerâmica da professora Norma Grinberg, na ECA. A partir de alguns trabalhos em desenvolvimento, conseguia perceber ali - no aluno - algum caminho começando a ser traçado e, com isso, apresentava artistas e obras que dialogavam com a temática dele. Esses

artistas não eram necessariamente da linguagem da cerâmica, poderiam ser de qualquer outra linguagem artística, o importante era abrir novos caminhos. Isso eu já desenvolvia na disciplina do Curso de Terapia Ocupacional, como relatei anteriormente. O diferencial agora era estar em um ateliê de cerâmica, com todos produzindo e também assistindo vídeos de diferentes ceramistas durante o fazer de suas obras. Com esses estímulos, eu continuava no ateliê após o término da aula para tentar trabalhar em algo meu. O tempo era curto, a aula terminava ao meio-dia e eu tinha de estar no Centro Cultural São Paulo para o Coletivo Preguiça às 14h. Tinha tempo para sair da aula, almoçar e chegar em cima da hora no encontro do Coletivo. Decidi por não almoçar de sexta-feira, seria apenas um semestre e durante o tempo do almoço poderia produzir algum trabalho. Meu tempo era no máximo uma hora para fazer algo e sair para não chegar atrasado. Comecei a produzir uma escultura com a técnica de rolinhos, fazia meia hora por dia, no máximo, pois até entrar no processo e depois guardar tudo consumia metade do tempo que eu tinha. No final do semestre, acabei por não concluir essa escultura, terminei apenas uma outra. Essa peça terminada, pude queimar com a técnica de Raku, que remonta a uma forma específica de queima

de peças cerâmicas desenvolvidas pela família Raku, no Japão. Da forma como praticamos essa técnica, a peça de cerâmica foi queimada no forno a gás e quando a temperatura chegava a 1.000 graus célsius, nós desligávamos o fogo e imediatamente abríamos a tampa do forno. Com cuidado e ferramentas próprias, retirávamos a peça ainda incandescente e a jogávamos em um latão de ferro com serragem dentro, promovendo a queima da serragem e a liberação de fumaça que impregnava nas partes não esmaltadas da peça e nas rachaduras do esmalte, deixando essas partes com a coloração preta.

O resultado final ficou acima do esperado por mim e me levou a pensar em outras peças com a mesma característica estética. Peças maiores, uma outra série, um novo trabalho a ser desenvolvido. Ele não poderá ser realizado durante a aula, o semestre acabou e junto com ele a minha participação na disciplina. Já a obra, continua, se desdobra e dá origem a outras obras, estas a serem continuadas em meu ateliê ou aonde mais for possível produzir. As levarei para queimar em outro lugar, ou, quem sabe, em um forno artesanal construído por mim. Depois de fazer diversas queimas de Raku com as peças dos alunos no período da disciplina, fica a vontade de poder queimar outras peças minhas e aprender a controlar esse processo.

(fig. 26)

Essas experiências, durante a aula de cerâmica, vêm ao encontro da vontade de produzir, instigada pelo contato com os alunos, como ocorreu na aula de "Processos Criativos", ministrada pela professora Elisabeth Lima. Assim como todo aprendizado junto a professora Norma Grinberg referentes às técnicas e procedimentos da cerâmica.

O Ateliê

O espaço de criação abriga trabalho físico e mental, como já foi mencionado, e resguarda, assim, o tempo de operação poética, ao longo do qual os objetos artísticos tomam forma. A discussão deste tempo da criação é bastante complexa, pois ao conviver com essas oficinas da criação, encontramos lugares onde, na verdade, coexistem diferentes tempo.

(SALLES, 2008 p. 59)

O Primeiro Projeto

Uma parte desenvolvida durante o mestrado que precisa de um capítulo especial é a criação e construção do ateliê. Digo isso pois foi um árduo processo de construção que demandou tempo e muito esforço físico, foi necessário parar tudo o que estava fazendo para me dedicar a essa tarefa.

Desde quando me mudei para a casa onde moro atualmente, no Butantã, já havia tido a ideia de construir um ateliê em algum lugar da casa, e pensei que a garagem seria o melhor lugar para isso, levando em conta que nenhum dos moradores possui carro. Durante um tempo, quando um cômodo ficou vazio, cheguei até a cogitar alugar essa parte da casa também, mas levando em consideração ter de arcar com esse aluguel a mais e o difícil acesso para materiais grandes, optei por não fazer isso. A garagem, embora seja para apenas um carro, tem um tamanho interessante e é bem espaçosa, então comecei a tirar as medidas do local para poder dar início ao projeto. →

Talvez na época da faculdade, em que tive grande contato com os estudantes de arquitetura, tenha sido influenciado em como deveria fazer um projeto arquitetônico, pois, para definir como ficaria esse espaço, precisei fazer um

(fig. 27)

desenho em perspectiva do local e depois outro como separando o vão em segmentos. Não como um desenho em planta com cortes e vistas, mas esboços. Até o ateliê ser construído, foram feitos dois projetos, o primeiro, totalmente idealizado, teria as paredes de vidro, com uma estrutura de metal para dar sustentação, algo como um quebra-cabeça.

Para a realização desse primeiro projeto, seria necessária mão de obra externa e um empreendimento financeiro que não estava disponível no momento, então ele foi se arrastando até se mostrar inviável para este momento devido ao investimento financeiro.

O Segundo Projeto

O projeto de ter meu ateliê em casa estava parado até receber um grande empurrão para o início de sua construção, momento em que surgiu o segundo projeto. Foi durante a apresentação da qualificação para a banca, e aconteceu pois em um dos capítulos eu havia escrito sobre não produzir as minhas obras por não ter um espaço próprio para dar vazão a essa vontade de criar. Como trabalho com esculturas, é difícil transportar as ferramentas e materiais de um lugar para outro; ou mesmo ao término do dia de trabalho, é necessário deixar tudo

(fig. 28)

organizado para, no dia seguinte, dispor tudo sobre a bancada novamente. Para a forma como eu gosto de produzir, esse processo de montagem e desmontagem da área de trabalho, todo dia, inviabiliza minha produção, que precisaria acontecer em seu próprio local.

Quando o Prof. Dr. Arthur Lara foi comentar sobre essa questão do espaço de trabalho, ele disse que eu precisava me decidir se queria mostrar no mestrado mais o meu trabalho ou analisar o dos outros. Essa observação se deu principalmente tendo em vista a nossa conversa anterior, quando o convidei para compor a banca de qualificação. Ele via muita potência no meu trabalho autoral e por ele eu só abordaria essas esculturas. Como eu não tinha um espaço próprio, a sugestão era a de reduzir a escala dos meus projetos para acabar com essa desculpa do espaço e tornar possível a sua produção.

Alberto Giacometti produziu trabalhos em diferentes escalas e seu ateliê proporcionava essa produção, somente a fundição era realizada em outro lugar. Sobre a questão da escala, ele comentou para David Sylvester durante uma conversa:

No princípio você acha que precisa de pouco espaço para fazer uma coisa pequena e muito

(SYLVESTER, 2012, p. 201)

O espaço escolhido para o ateliê, ou seja, a garagem, nada mais era do que uma área na entrada da casa, com uma parede na lateral, outra que era a própria fachada da casa, e uma laje com três pilares em diagonal. A casa é uma construção antiga, ainda com o piso de cacos

de cerâmica vermelha. O teto estava muito ruim, tinham uns buracos com os ferros da estrutura à mostra e, em outras partes, a massa havia caído, então eram necessários reparos.

Conversei com os donos da casa sobre a possibilidade de fazermos esse fechamento da garagem em alvenaria e ofereci pagar a metade, mas eles não quiseram e disseram que se eu quisesse construir em madeira por minha conta estava liberado. Então era só dar início às obras.

Comecei com a raspagem do teto onde a tinta estava soltando, saíam lascas enormes de tinta. Foi preciso raspar o teto inteiro, pois além das lascas de tinta, em alguns pontos saíam também lascas de reboco. Havia sido feito um péssimo trabalho naquele teto. Eu nunca havia feito trabalho de pedreiro, e não tinha a menor ideia de como fazê-lo, mesmo assim, encarei o desafio. Peguei a massa corrida e fui tampar os buracos do teto, porém ela parecia não render nada, e por pensar que seria caro fazer a área inteira com ela, resolvi experimentar o gesso. Estava bem complicado achar o ponto do gesso para ele ser aplicado no teto, eu sei preparar gesso para moldes e esculturas, mas nesse caso é algo que você está tentando fazer contra as leis da física, contra a lei da gravidade, até porque você coloca o gesso no teto e não gruda,

cai. Depois de perder muito gesso até achar o ponto ideal de se realizar o trabalho (o qual ainda acho que nem era tão ideal assim), resolvi ir comprar um saco grande de gesso. Já na loja, conversando com o vendedor, ele me recomendou o uso de argamassa, por ser mais fácil de aplicar e apresentar um acabamento melhor. Lá fui eu tentar fazer como o indicado, li as instruções de como preparar a massa, fiz um tanto em uma bacia e comecei a aplicar no teto. Ao invés de fazer o teto todo, pulava de buraco em buraco tentando tampá-los, estava ficando bem irregular, eu ainda não havia entendido como era necessário fazer, começar em um canto e dar continuidade ao restante da área a receber massa.

Um Anjo?

Eu já estava bem irritado e cansado, depois de uns dois dias, não estava ficando nada no teto, estava bem irregular, meus braços doíam. Até que um senhor parou para falar comigo e me ofereceu seus serviços de pintor, ele disse que poderia massear e pintar o teto para mim, era algo fácil. Bom, parecia um anjo enviado para resolver meus problemas e me aliviar dessa tarefa para poder me concentrar em outras. Fiz um acordo de valores com ele, combinei o horário e no dia seguinte cedo ele

já começaria. Conforme acordado, ele chegou no dia seguinte cedo e começou a trabalhar, não deu meia hora e ele veio falar comigo que precisava de mais material. Nessa hora eu fiquei bem sério, pois no dia anterior havia perguntado se o material disponível era suficiente e ele havia falado que sim, que era possível até sobrar, no entanto, até aquele momento, ele não havia feito um terço do teto. Não havia como ir buscar um saco de argamassa, então mesmo bravo com a situação, me concentrei e fui o mais educado possível explicando a situação, e que só conseguiria o material para o dia seguinte, perguntando se ele chegaria bem cedo para terminar o serviço, ele disse que sim. No dia seguinte, eram 9 horas e ele ainda não havia aparecido, eu já estava impaciente, pois havíamos combinado o horário das 7h30. Quando deu 10h, eu liguei na casa dele, quem atendeu me disse que ele havia saído para buscar pão, nessa hora eu perdi o pouco de paciência restante e liguei no celular dele. Talvez tenha dado um toque só e ele já atendeu, me pediu desculpas por não ter ido, mas disse que estava no hospital com a neta pois ela havia se queimado com óleo quente, mas mesmo assim ele ia tentar ir na parte da tarde. Como eu precisava muito dele, engoli a seco a desculpa esfarrapada e pedi

para me avisar se fosse vir, pois talvez eu precisasse sair. Passados uns 10 minutos desde ter desligado o telefone, fiquei remoendo essa história e me corroendo por dentro. Liguei para ele novamente, dessa vez muito mais incisivo, disse que era para ir trabalhar de tarde, pois eu não iria mais sair e o estaria esperando. Depois disso, ele não apareceu, e também não ligou para dar nenhuma satisfação. Então à noite, eu enviei uma mensagem no celular comunicando não precisar mais dos serviços dele, e que não era necessário aparecer no dia seguinte. Às vezes, fico impressionado com a falta de comprometimento das pessoas, dar a palavra não parece significar mais muita coisa. Durante um longo tempo, adiei a construção do ateliê por esperar a ajuda dos outros. Talvez a maior lição de tudo isso tenha sido a que se eu não fizer sozinho e for esperar a ajuda de quem disse poder ajudar, o ateliê nunca ficaria pronto.

Um duro recomeço

Devido a esse ocorrido, percebi ser eu mesmo quem deveria realizar o trabalho de pedreiro, sendo assim, logo cedo já fui para a garagem e retomei a colocação da argamassa no teto. Havia procurado alguns vídeos de como fazer

essa aplicação, mas nenhum de argamassa, só de outros revestimentos, ainda assim, foi possível entender um pouco melhor como seria possível realizar esse trabalho. Não foi nada fácil, pelo contrário, mas depois de um tempo consegui cobrir o teto inteiro. Ficou bem irregular, então eu teria de lixar para diminuir um pouco as imperfeições. Comecei a lixar à mão e logo parti para uma lixadeira elétrica, isso parecia que iria facilitar o trabalho, porém foi ainda mais difícil do que aplicar a massa. Os braços doíam, pois não era só apoiar a lixadeira e tudo acontecia, era necessário fazer força e para piorar a posição era bem incômoda, com o pé vindo direto no olho e o pescoço todo torto. Nessa hora me lembrei das histórias do Michelângelo enquanto pintava a Capela Sistina e imaginava como deve ter sido horrível pintar todo aquele teto, há relatos de ele ter sofrido bastante fisicamente. Depois de muito lixar, decidi não precisar do teto 100% liso e sim apenas uma cobertura para trabalhar em baixo. Até brinquei que caso a NASA quisesse filmar uma nova chegada do homem a Lua, eu poderia tirar uma graninha com isso.

Da pintura às madeiras

Terminada toda essa parte de massa, era necessário

pintar o local, o que não é difícil, porém é a parte que eu menos gosto de fazer. Usei tintas e rolo de outra pintura, o necessário para fazer essa parte final de reforma. Não escolhi uma cor específica, usei o que tinha em mãos.

Durante esse trabalho, “ganhei” um mestre de obras, meu vizinho, o Sr. Valdir. Todo dia ele parava para observar um pouco do que eu fazia e para dar algum palpite. De início, ele achou que eu reformaria a fachada toda da casa e me deu uma lata de tinta de quando pintou a fachada da casa dele para as duas casas ficarem iguais, mas esse não era o meu objetivo e ele entendeu depois de um tempo. Ainda assim, sempre fazia comentários e propunha soluções.

Pintei todo o espaço e isso já o deixava com uma aparência completamente diferente, mais acolhedora para desenvolver algum trabalho. Essa pintura era uma preparação para subir as paredes que faltavam no ateliê, a da frente e uma lateral, dessa forma teria um local mais privado onde pudesse trabalhar sem ser interrompido pelo movimento das pessoas e carros na rua. Procurei na internet o tamanho do MDF e onde havia uma madeireira próxima a minha residência para facilitar o transporte. Fiz os cálculos da quantidade de placas necessárias e fui até a loja fazer a compra. O vendedor foi bem atencioso e perguntou para qual era a finalidade da madeira,

pois cada tipo é específico para uma função. Ao explicar o projeto e mostrar o desenho, ele me disse que o MDF não serviria por conta de ser um local exposto à chuva, a melhor opção seria levar o compensado plastificado, que tem uma película protetora e é mais resistente às mudanças climáticas. Levando em consideração a exposição das madeiras ao clima, essa parecia realmente ser a melhor opção. Tive de refazer todos os cálculos da quantidade de placas necessárias para realizar esse fechamento, pois as medidas de uma chapa para a outra eram diferentes. Voltei no dia seguinte, agora com as novas medidas e quantidade correta para as madeiras que serviriam de estrutura e fiz a encomenda, chegaria na outra semana, quando eu poderia recebê-la.

Em outro local fiz a compra de parafusos e buchas, já que a estrutura é removível. Era necessário que ela fosse desmontável, pois caso eu venha a mudar da casa, o ateliê volta a ser uma garagem conforme acordado com os donos do imóvel. Um colega me emprestou a serra circular com lâmina para madeira, possibilitando assim cortes mais precisos em relação aos feitos com a serra tico-tico que eu tenho.

Chegada a madeira, foi possível começar a fazer as paredes. Eu olhava as madeiras, olhava o vão, olhava o projeto e me perguntava por onde

começar... antes de realizar qualquer corte era preciso visualizar o esquema de montagem para trabalhar sozinho. Consegui montar a estrutura na minha cabeça e daria início pelo canto menor perto da parede. Primeiro, fixava um sarrafo no teto e outro no chão, os dois paralelos, media novamente o espaço só para confirmar e então cortava a chapa de madeira do tamanho necessário para se encaixar em cada lugar específico. Prendia-a no sarrafo com o grampo sargento, fazia o furo sem retirar as duas madeiras e parafusava a placa no sarrafo sem remover o sargento para os furos baterem. Ao total, para montar as estruturas das duas paredes foram necessários três dias trabalhando sozinho, claro, sem esquecer a supervisão e os palpites do mestre de obras. Talvez o mais difícil nessa fase tenha sido colocar as portas grandes, pois cada porta é uma chapa inteira e foram colocadas na parte da frente do ateliê, que dá para a rua, isso foi feito para o caso de algum material grande precisar entrar. Para fixar as portas, pedi ajuda, sozinho não conseguiria nivelar e parafusar as dobradiças. Quando a ajuda chegou, ficou mais fácil, o problema mesmo foi o piso que deve ter sido assentado de forma não uniforme e apresentava muitas irregularidades. Foram necessários alguns ajustes para elas poderem fechar sem enroscar no chão.

(fig. 30)

Na parte interna instalei algumas prateleiras e coloquei algumas esculturas em cima, arrumei a estante de trabalho que antes pertencia ao meu avô, com argilas, pedras, silicone, resina e mais alguns materiais, além de uma bancada antiga, também pertencente ao meu avô. Ele era marceneiro e com isso herdei muitas ferramentas e alguns mobiliários. Comprei também uma outra mesa de madeira firme para trabalhar com vários projetos ao mesmo tempo. →

Foi um longo período desde a ideia inicial de montar o ateliê nesse espaço, o empurrão durante a qualificação e vê-lo pronto. Além de agora ter um espaço próprio para produzir minhas obras, pude aprender habilidades novas, como o trabalho de pedreiro (e a valorizar o que fazem). Fiquei exausto, com dores pelo corpo todo, mas agora a produção irá começar a caminhar e com isso poderei pensar um pouco mais em como se dá esse processo de produção artística partindo da minha própria produção.

Considerações sobre esse processo

Para alguns leitores, esse capítulo com o relato de como se desenrolou a construção do ateliê pode parecer sem importância dado o título da dissertação e a pesquisa desenvolvida, ainda mais observado o detalhamento das ações

(fig. 31)

ocorridas. No meu entender, não era possível deixar de lado tudo o que aconteceu durante esse período, foi parte fundamental para o desenvolvimento e continuidade do trabalho plástico. Enquanto o ateliê não era construído, tudo estava truncado; a parte escrita não acontecia pela vontade de produção das obras, as obras não aconteciam pela falta de um local adequado, as ações se encavalavam.

Um ateliê, ou um espaço destinado à produção, seja ele qual for o escolhido, é importantíssimo para o artista, é o local onde ele se sente mais à vontade para experimentar sua produção, materiais, novas formas, tudo para a construção de um novo trabalho. Salles (2008, p. 54) comenta que "o artista cria condições para que o espaço seja um lugar que possibilite a produção". Não é simplesmente algo como "aqui é um lugar bom e aqui é um lugar ruim", o artista vai se preparar para aquele lugar, vai preparar o lugar.

Ter um ateliê individual é saber que você não precisa de um horário específico para trabalhar (embora vá frequentar esse espaço diariamente), que pode deixar o trabalho inacabado sobre a bancada e, no dia seguinte, ele estará lá para quando for retornar, sem haver reclamações de outras pessoas. É ficar no ateliê da maneira como achar mais adequada, tendo liberdade para

criar e experimentar.

Com a construção do ateliê, uma nova potência criativa pôde ser experimentada. Projetos antes esboçados somente no papel começaram a se materializar, como é o caso de *Eternidade*, relatado no capítulo com o mesmo nome. Organizar os materiais e algumas obras já começadas na prateleira, onde possam ser vistos, serve também como inspiração para a continuidade do trabalho. Ter os materiais e as ferramentas organizados e disponíveis também contribui para essa construção.

Durante o fazer artístico no meu ateliê, mais de um trabalho é realizado ao mesmo tempo. Enquanto a resina preparada para uma obra seca, a madeira para outra obra é riscada, desenhos de uma outra ainda por vir são esboçados. Estar em contato com os diferentes vestígios do passado ou do que há por vir leva a produção a ganhar novos impulsos, é possível vislumbrar outras possibilidades a seguir. Para Salles, a obra vai se construindo a cada encontro do artista e com a sua matéria:

A concretude dos rascunhos, esboços e ensaios está diretamente ligada à materialização da obra, ou seja, à formalização do conteúdo. O desenvolvimento da obra vai se dando na contínua metamorfose – no surgimento de formas novas.

(SALLES, 2007, p. 77)

Dentro do ateliê, alguma música fica tocando ao fundo enquanto o trabalho se desenvolve, enquanto os projetos começam a ganhar vida, uma nova forma de fazer é experimentada. Assim como o preparar a massa para passar no teto do ateliê, realizar alguns procedimentos artísticos também se mostra mais difícil do que na teoria e é preciso aprender como realizar. São executados novos experimentos: um pouco mais de água no gesso; e se para lixar eu colocar a lixa sobre uma placa de vidro dentro da água para ficar bem reto? São constantes os experimentos e a busca pela melhor execução da obra de arte, pois os materiais apresentam diferentes possibilidades de ação.

Cada materialidade abrange, de início, certas *possibilidades* de ação e outras tantas *impossibilidades*. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das limitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas.

(OSTROWER, 2009, p. 32)

Em meio a uma produção e outra, de vez em quando alguma visita aparece no ateliê, algum amigo ou familiar. O contágio que esse espaço proporciona

é impressionante, tenho muita satisfação ter concluído esse projeto. Algumas dessas pessoas perguntam se serão ministradas aulas, pois elas querem participar, também querem ir ali produzir algo. Já são quatro alunos frequentadores do ateliê! A intenção deles é aprender diferentes técnicas e linguagens artísticas, então, para começar, estão explorando diferentes técnicas de desenho.

Também há amigos que não aparecem para aprender, eles aparecem para produzir junto, ocupar o espaço com a própria produção. A pessoa ocupa uma mesa, eu ocupo outra, enquanto cada um desenvolve o seu trabalho, sem atrapalhar o outro. Durante esse fazer, conversamos às vezes, mas a maior parte do tempo o som que se escuta é o da música e o da matéria artística sendo trabalhada: a goiva na madeira; o martelar na pedra; o lixar; e até o lápis riscando o papel é possível escutar. O ateliê se constrói com as produções e as produções são impulsionadas pela atmosfera desse espaço.

Eu na produção

Desde que comprei minhas cores e meus utensílios de pintor, eu suei e trabalhei a ponto de ficar completamente esgotado depois de ter pintado sete estudos. Ainda há um com uma pequena figura, uma mãe com uma criança à sombra de uma árvore, numa harmonia de tons sobre uma duna iluminada sobre o sol de verão. É um efeito quase italiano.

Eu literalmente não pude me conter, não pude me abster, nem parar de trabalhar...

(VAN GOGH, 2002 p. 83)

O momento de criação

O processo de criação aqui analisado não é o de outra pessoa, é o meu próprio, uma análise vista de dentro do processo. Para alguns observadores, o conjunto de ações durante a feitura de uma obra de arte pode parecer fácil de ser visualizado em sua totalidade. Ao ver o artista trabalhando, cria-se a ilusão de tudo estar concentrado naquele instante. Na verdade, a obra já vem acontecendo desde um pequeno pensamento na cabeça do artista, bem antes do momento que está sendo visto e irá continuar por muito tempo depois. "O desenvolvimento continuo da obra deixa claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento" (SALLES, 2007, p. 56). O artista, quando em contato com os materiais escolhidos, concentra seus pensamentos e energias para a execução dessa obra, o que não significa um momento de inspiração divina, sem afetações para dar continuidade a esse conjunto ou criar novas obras.

A criação de uma atmosfera

Com observações realizadas durante a confecção dos trabalhos artísticos, podemos destacar

alguns fatores que, para o andamento da minha produção, são determinantes para criar um ambiente produtivo; um exemplo é a música. Independente do local onde eu for produzir, costume, durante o processo, deixar alguma música tocando, ela funciona quase como um anestésico e isso acontece de uma forma boa. O som não costuma ser colocado alto, ele é aquela vibração de fundo a qual nos diz que ali é um local diferente. Com a música criando esse espaço, ela funciona quase como um bloqueador para não sermos interrompidos com o que acontece ao redor e, ao mesmo tempo, por estar com o volume baixo, permite trocas com o ambiente. Sua função, além de "isolante", traz certa leveza ao modo como trabalho, ele se torna mais fluído, como se fosse criado um ritmo próprio para aquele instante. Cada artista funciona de forma diferente e alguns, quando escutam música, trabalham em cima dela. Em uma carta para seu irmão Theo, Van Gogh conta como a música influenciou em seu dia de trabalho e como lhe inspirava:

Esse dia passou-se como um sonho, estive todo o dia tão mergulhado nesta música pungente que literalmente me esqueci de comer e de beber. Eu tinha comido um pedaço de pão camponês e uma xícara de café no pequeno albergue onde desenhara a mulher com a roda de fiar. O dia tinha

desaparecido e desde a alvorada até o crepúsculo, ou melhor, entre uma e outra noite eu tinha me perdido nessa sinfonia... O que é que trazemos de um dia como este? Nada além de uma quantidade de esboços. Ainda assim, trazemos outra coisa mais: um tranquilo desejo de trabalhar.

(Van Gogh, 2002, p. 118)

Comigo, a música acalma, me coloca em conexão com a obra sendo desenvolvida, não preciso pensar a cada movimento, seja para fazer um traço, cortar uma madeira ou desbastar a pedra, tudo se transforma em um fluxo. Esse estado de produção ao qual me referi não acontece somente quando há música tocando, pude verificar esse acontecimento em outras ocasiões, por exemplo, durante os encontros do Coletivo Preguiça. →

Não é algo que eu pense: "vou entrar nesse estado", ele acontece devido às oportunidades, às atmosferas criadas. Com o grupo Coletivo Preguiça, cada um tem seu tempo e modo de ação, não temos música tocando enquanto produzimos. A conversa acontece durante toda a produção, mesmo sem você nela se envolver, há sempre a voz de alguém do grupo costurando os trabalhos, e essa conversa tem o mesmo efeito da música em mim. Sem participar dela, sinto, como no caso da música, que ali se configura um espaço acolhedor de produção. Conversar durante a

(fig. 32)

produção faz parte desse processo no grupo. Quando se está na companhia de alguém, não é tão simples permanecer em silêncio, só quando realmente se quer isso.

David Sylvester nos relata como era essa questão de conversar enquanto produzia para Giacometti:

Durante dois terços do tempo ele costumava trabalhar relaxado, conversando muito à vontade e ouvindo com atenção. Sua conversa era mais solta e não tão polêmica quanto de costume. Em geral, tendia a se tornar veementemente analítica como se fosse um jogo de xadrez em que, depois de pegar numa peça, ele voltava a arrumar o tabuleiro na posição anterior e experimentava uma série de jogadas alternativas.

(SYLVESTER, 2012, p. 140)

O grupo está junto desde 2008, mas só foi possível observar esse fato no ano de 2013, durante o qual estamos nos encontrando em um espaço aberto no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Nesse local há muitas interferências externas, nas mesas localizadas na passagem que dá acesso do metrô para o Centro Cultural. Antes de tornarmos o CCSP nosso local de encontros, eles eram realizados em locais com salas fechadas, o que criava outra atmosfera e era frequentado somente pelo grupo. Agora, por estarmos em

um espaço aberto, com muito barulho, pessoas passando a todo momento, eu não conseguiria me concentrar para produzir algo sem que estivesse escutando música para criar esse meu espaço, mas junto aos participantes desse coletivo isso não é necessário.

É importante para mim delimitar um espaço só meu para poder criar, onde possa deixar meu material espalhado, sentar como eu quiser, ficar sem fazer nada ou o que for necessário para me sentir à vontade e, tanto quando estou ouvindo música como quando estou produzindo junto ao Coletivo, consigo criar esse espaço virtual. Digo esse ser um espaço virtual pois ele não é meu de verdade, ele é criado por meio das possibilidades que tenho, com dimensões variáveis, e é desmontado logo após o final do grupo ou o término da produção.

Espaços virtuais de trabalho

Quero falar um pouco sobre esses espaços virtuais, que na verdade são reais e os chamo de virtuais por existirem, mas para mim de uma maneira diferente. Conforme Lévy (2003) coloca, o virtual nesses locais se constrói pelo significado dado por mim, é o conceito de como vejo esses espaços. Acabo me apropriando deles com a criação de um plano

onde eu possa trabalhar, para depois desfazer esse local imaginário de produção. Ao terminar a minha obra, eles voltam a ser o que eram antes frente aos meus olhos, como se nada tivesse acontecido ali. Essa descrição pode parecer um pouco contraditória com a minha fala do capítulo sobre o ateliê, mas não é. Na verdade, foi uma saída para a falta desse local fixo de trabalho e também para possibilitar a produção em algum lugar externo.

Não há uma escolha pré-definida de onde são esses lugares, eles se constroem conforme a necessidade: pode ser um espaço qualquer, desde que seja possível de alguma forma delimitá-lo com os meus materiais espalhados e permita uma posição confortável, qualquer lugar pode ser assim, o diferencial é a forma como o crio na cabeça. Ele vai se desenhando a cada ação, como onde vai a caixa de lápis, o caderno, a minha bolsa e por vezes até a bicicleta. Depois desse espaço físico organizado, então o espaço virtual é criado. As pessoas podem passar perto, sentar ao meu lado, observar o que estou fazendo e não há problema algum, pois o trabalho já começou. Para ilustrar como funciona esse mecanismo, irei descrever uma situação quando fui desenhar no viaduto Santa Ifigênia, no centro de São Paulo.

Ao chegar no local, procurei uma vista que interessasse ao tipo de desenho o qual estava me propondo. Em seguida, sentei ao lado de uma grade onde poderia me apoiar, teria a sensação de estar protegido e conseguiria criar o meu espaço: deixei a mochila no chão, meus lápis e comecei a desenhar. Fiquei desenhando enquanto ouvia música no meu fone, concentrado apenas no desenho. Observava os detalhes arquitetônicos, a movimentação das pessoas, a luz, como ela rapidamente mudava com a passagem do tempo, e não parava de desenhar. Sentia que às vezes alguém parava para me observar, ficava ao meu lado ou atrás de mim vendo o que eu estava fazendo. Eu sabia onde a pessoa estava, mas simplesmente não prestava atenção e continuava a minha produção. Quando estava terminando o desenho, me chamaram para fazer um comentário, tirei os fones de ouvido e conversei com a pessoa. Agora não consigo lembrar sobre o que falamos e também não seria relevante aqui. Essa foi a única vez em que parei e, depois desse ocorrido, não consegui voltar para o ponto onde estava na produção, guardei os meus materiais e fui embora.

O espaço físico continuava o mesmo, todos os objetos eram mantidos no mesmo lugar, eu estava sentado na mesma posição, mas o espaço

(fig. 33)

virtual criado, não estava mais lá, não era mais o mesmo. Esse local criado virtualmente instaura uma qualidade de concentração que não pode ser interrompida e que depois não é facilmente alcançada. Essa concentração, ou também chamado de "estado de total adesão" por Salles, cria um tempo próprio, pertencente somente ao artista e à obra.

Tudo isso nos leva ao tempo da construção da obra. Um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro. O processo mostra-se, assim, como um ato permanente. Não é criação, é resultado de um estado de total adesão.

(SALLES, 2007, p. 36)

Mesmo durante a produção no ateliê, quando sofro algum tipo de interrupção que para o que estou fazendo, o processo de retorno à obra não se dá de imediato, há um tempo de observação do trabalho, do ponto onde ele está, o que estava sendo feito no momento da interrupção, pensando qual pode ser o melhor meio de recomeçar, até entrar novamente em contato com a obra ainda inacabada.

Voltando à questão dos espaços virtuais, da forma como eu os defino aqui, como os acessos, eles são passíveis de qualquer tipo de

interferência, praticamente tudo pode ocasionar a distração, e é aí que o processo de cada um faz a diferença. Eu não consigo trabalhar sendo interrompido, mesmo com pessoas ao meu redor, preciso permanecer virtualmente isolado. Esse não é um modo de criar generalizado, para outros artistas, podem ser essas interrupções que impulsionam o seu trabalho. O espaço virtual aqui citado diz respeito à forma como eu crio, embora possam haver semelhanças com o método de outros artistas.

Começar a trabalhar

Para entrar no processo de trabalho, não costumo ter nenhum tipo de "ritual" específico. Com as colocações feitas anteriormente sobre o espaço virtual, pode parecer o contrário, mas não há um passo a passo seguido rigorosamente. Geralmente tenho os materiais à mão, alguma ideia do que irei realizar, por vezes alguns esboços, estudos, meu espaço determinado e então dou início à produção. Falo aqui particularmente de desenhos e esculturas, pois essas são as duas linguagens que mais tenho explorado.

No caso do desenho, não há nenhum projeto para dar início aos traços no papel. Costumo ter sempre comigo um caderno, não importa onde eu vá, e quando encontro algum cenário,

um enquadramento que me interessa, ou, caso vá copiar a obra de algum outro artista, coloco o lápis no papel e o desenho começa a ser traçado. Não é simplesmente começar e o trabalho fica pronto. Antes de iniciá-lo, foi possível observar as linhas base da imagem, qual plano se sobrepõe ao outro e qual o melhor recorte para obter o enquadramento desejado durante o ato de desenhar. Esse enquadramento escolhido para a reprodução daquela imagem pode ter se mostrado não muito eficiente, ou mesmo não dar o efeito desejado. Então, é preciso fazer "ajustes" na composição, como: acrescentar uma linha, ignorar outra, mudar o tipo de lápis, reforçar um traço, para, no final, ter um desenho satisfatório. Nem sempre o que surgir no final vai agradar, mas isso já é outro assunto.

Em relação à escultura, para dar início aos trabalhos costumo desenvolver anteriormente um projeto, a ideia não é a de livre associação, pegar uma pedra e simplesmente começar a desbastar para depois ver o que se formará. Antes é realizado um desenho do que virá a ser o trabalho final, depois uma maquete, estudos de materiais, tamanho, ângulos de vista diferentes, referências, tipos de acabamento, e isso não só quando vou trabalhar com a pedra, se aplica a qualquer trabalho tridimensional, por

exemplo modelagem, intervenção ou instalação. Dependendo da intenção do artista, os próprios projetos podem ser considerados obras de arte, como é um recurso explorado pelo artista Christo⁵. A maioria dos seus trabalhos envolve grandes dimensões e nem sempre é possível executá-los sem um financiamento. Os estudos realizados para suas obras são executados com grande cuidado e detalhamento, por essas características, acabam sendo comparados a obras de arte e vendidos como tal. É difícil ter um trabalho pronto do Christo exposto em algum museu, ou mesmo na casa de algum colecionador de arte, já uma prancha do projeto, devido ao seu tamanho, cabe em qualquer um desses lugares.

Essas pranchas com os projetos desenvolvidos por ele contêm todos os detalhes de como a obra deveria ficar pronta. Eles podem ser vistos em museus, seja pelo fato de a obra ser monumental e não poder estar lá, sobrando para nós apenas os registros, ou por esse projeto se tornar a própria obra, considerando o fato de esta não ter sido executada.

Quanto aos meus estudos, não tenho o mesmo cuidado e refinamento dado pelo Christo, os meus projetos são apenas para o pensamento não se

⁵ No website do artista é possível conhecer mais sobre a sua trajetória, obras realizadas e projetos: <http://www.christojeanneclaude.net>

(fig. 34)

perder (como pode ser visto nos capítulos quando descrevo a criação da obra Eternidade). Meus projetos carregam um pouco as características do trabalho do Giacometti, com a obra sempre em contínuo desenvolvimento, esses projetos não recebem um acabamento. Sylvester reflete sobre a produção do Giacometti:

Já que uma obra é inacabável, uma escultura - e nesse caso, uma pintura também - com a fatura espontânea do esboço - por ser executada em sua última fase e nas anteriores tão rapidamente como um esboço - tem de se apresentar como versão final; mas, a despeito de ter sido feita como um esboço, ela não é esboço, é uma formulação resultante de longas considerações. E, apesar de ser formulação resultante de longas considerações, não faria sentido dar-lhe uma aparência final, porque ela não tem pretensões de ser uma formulação acabada.

(SYLVESTER, 2012, p. 28)

Seguindo com o meu trabalho, a ideia para iniciar alguma obra tridimensional pode ser desde um desenho rápido, até mesmo uma frase, algo como "tecido na madeira". Essas ideias servem apenas como disparadores e, a partir daí, o pensamento começa a se maturar, seja ficando no caderno ou então na cabeça. Um problema relacionado a esse momento da produção

é que quando essa ideia está muito forte na minha cabeça ela vem tirar meu sono e, por vezes, é necessário fazer algumas anotações para conseguir dormir, deixar algumas pistas do que é o projeto para retomar no dia seguinte. Depois da ideia ter maturado um pouco, começam a surgir novos estudos, outros desenhos, testes de materiais, escala... para ver se o que foi pensado inicialmente é o mais adequado. Esse início de projeto às vezes pode ficar esquecido, guardado na gaveta, ou no fundo da cabeça, e só ser resgatado anos depois para a execução da obra.

Quando o projeto chega nessa segunda fase dos estudos, dos testes de materiais e de escala, preciso de um espaço físico determinado, para na hora da produção criar o virtual. É importante saber onde e como irei executar a obra, quais materiais precisarei, qual o processo de montagem dela e como irá ficar quando pronta, para não utilizar um espaço que não me servirá. Tudo precisa estar esquematizado na minha cabeça além de estar no papel, todos os detalhes. Os materiais, ou "matéria", como descrito por Salles (2007, p. 70), são escolhidos conforme o transcorrer do processo, "a intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria" (SALLES, 2007, p. 71) e só são definidos conforme a necessidade.

Durante o processo de feitura da obra, ocorrem alterações decorrentes do material utilizado, como: a pedra lasca diferente; a madeira está com um veio cruzado; a argila ao secar sofre uma redução maior do que deveria; enfim, existem fatores que, por maior que seja a tentativa de controlá-los, às vezes não é possível prever e, então, é preciso lidar com esses imprevistos. São, às vezes, alguns pequenos desvios do que se havia imaginado inicialmente no caminho de construção da obra, que fazem-na se tornar uma outra obra, ou ter o seu sentido ampliado. Esses desvios não precisam ser encarados como maléficos para o projeto só porque não estavam previstos. O artista chinês Ai Weiwei, em sua entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist, comenta sobre a interferência de seus gatos na produção de algumas maquetes:

AWW: ... no nosso escritório de arquitetura, minha equipe passa o dia todo tentando conceber belas maquetes e, quando cai a noite, há oito gatos que destroem tudo.

HUO: Então os gatos atacam as maquetes à noite?

AWW: Sim, e quando se trata de destruir a cidade, eles são a única coisa melhor do que o nosso governo. Mas os gatos são mais rápidos, e atacam até mesmo enquanto estamos fazendo planos para a cidade. É,

sem dúvida, uma grande metáfora para nós, porque somos um povo que ama a arquitetura e o design. Estamos tentando mudar o mundo e construir novos modelos que, à noite, são sempre destruídos por esses gatos. Tudo isso são coisas lindas à disposição deles.

HUO: Gatos são arquitetos, urbanistas?

AWW: São, sim. Gatos urbanistas.

(OBRIST, 2013, p. 25)

Assim como é para Ai Weiwei, vejo essas interferências como parte do processo, não é possível ter total controle dos resultados em cem por cento dos casos, nem em um laboratório de física, com todas as condições monitoradas, se está isento de algum tipo de falibilidade. James Gleick (1994, p. 49), em seu livro sobre o caos, comenta que “na ciência, tal como na vida, é bem conhecido que uma sequência de acontecimentos pode ter um ponto crítico capaz de ampliar as pequenas alterações”. São esses desvios, muitas vezes, que nos fazem ver novos projetos ou caminhos diferentes e que também podem ser incorporados ao que se está criando.

Eternidade

Uma coisa é você ter a ideia redonda, perfeita na cabeça, sem, no entanto, conter a realização, e esta não importando, não tendo nada a ver com o trabalho. Mas importou para mim. Viver isso me fez ver todo o trabalho de modo diferente.

(FERREIRA, 2005, p. 54)

O preâmbulo da eternidade

Com o título deste capítulo, alguma pessoas podem ter cogitado a hipótese de aqui se fazer alguma discussão mais aprofundada sobre o conceito de eternidade, o que ela é, o que eu penso sobre ela e os apontamentos de alguns filósofos e pensadores sobre o assunto, porém isso não será tratado aqui. Este capítulo, embora sugira com o título algum tipo de discussão mais aprofundada sobre o conceito de eternidade, refere-se ao título provisório de um dos projetos que estou desenvolvendo. Esse trabalho traz consigo uma indefinição quanto a sua origem. Não apresenta um ponto, ou um único ponto de partida. Ele surge da junção de várias influências e estímulos recolhidos por um longo percurso até começar a ganhar forma.

Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo.

(SALLES, 2008, p. 32)

Para essa obra, uma das influências vem da cena no filme "Jurassic Park", na qual o cientista criador do parque conta para os visitantes como ele extrai o DNA dos dinossauros para recriar, ou seja, clonar esses animais. Segundo a história do filme, o DNA usado na clonagem é codificado a partir do sangue retirado de um inseto fossilizado dentro de uma resina vegetal chamada âmbar. O fato de ser ou não possível realizar a clonagem nessas circunstâncias sempre despertou a minha curiosidade, além do fato de o animal ter ficado preso na resina. A partir dessa teoria do filme, fui pesquisar sobre a sua veracidade e foi verificado que, de acordo com estudos reais, isso não seria possível, pois o DNA fossilizado não sobrevive mais do que 6,8 milhões de anos e os dinossauros foram extintos há mais de 65 milhões. Pois bem, curiosidades à parte, o título deste capítulo foi escolhido por esta constatação realizada: mesmo eu encapsulando o DNA de pessoas em resina, eles irão durar até determinado tempo, não serão eternos. Será um longo tempo até esse material genético se perder, podendo durar até 6,8 milhões de anos, tempo este considerado uma eternidade quando comparado à expectativa média da vida de um ser humano, que no

(fig. 35)

Brasil é de 75 anos, mas, como uma hora irá acabar, falamos em vida transitória.

Sobre a análise de DNA, uma das melhores técnicas para se fazer o exame é a partir do fio de cabelo de uma pessoa, procedimento que pode ser realizado com apenas um fio, não são necessários muitos. Quando o fio de cabelo ainda possui o bulbo capilar (a raiz do cabelo) é possível extrair dois tipos de DNA: o nuclear, sendo este mais estável e completo; ou o mitocondrial, este é quando o cabelo não possui mais a raiz e só é possível determinar a herança genética materna, tanto que ao retirar o fio de cabelo de dois filhos da mesma mãe, o código genético analisado a partir desses fios sem a raiz será idêntico.

Detalhamentos técnicos à parte, a presença ou não do bulbo capilar no fio utilizado para a obra é praticamente imperceptível a olho nu; após estar dentro da resina, não interfere na estética do trabalho. A explicação sobre ter ou não o bulbo foi realizada para suprir uma curiosidade técnica sobre a viabilidade e a precisão de um possível exame de DNA realmente ocorrer, a partir dessa obra no futuro. Assim, a obra desenvolvida abrigará o conceito de eterno com uma duração finita.

(fig. 36)

Cabelo no envelope

Agora, com um pouco mais de conhecimento sobre o material genético necessário para a realização do exame de DNA, e como é possível ser executado a partir de apenas um fio de cabelo, será feita a coleta dos fios de cabelo. Alguns voluntários forneceram e outros ainda fornecerão fios para essa obra, os quais serão coletados um a um, arrancados do couro cabeludo da pessoa, aumentando a chance de estarem com a raiz. Quando fora da cabeça, são armazenados em um envelope com o nome da pessoa para posterior utilização na confecção da obra.

Ao olharmos para o fio de cabelo como uma estrutura, é possível dizer que ele esteticamente possui características únicas, um fio não é igual ao outro e eles se comportam de maneira particular. Considerando esse fato, por mais controlado que seja o processo de manufatura dessa obra, o fio dentro do objeto de resina nunca ficará na mesma posição de outro fio, independente de ser da mesma pessoa ou se tenha sido retirado um do lado do outro.

(fig. 37)

Esclarecimento de um formato

Aos poucos, características dessa obra aqui

abordada foram enunciadas mais acima neste capítulo, não em sua completude, apenas com pistas, como é o caso dos materiais utilizados. A obra final é constituída a partir da construção de paralelepípedos retos de resina transparente com um fio de cabelo em seu interior. Esse nome, “paralelepípedo reto”, é enorme e pode soar estranho, mas é importante para deixar claro o formato específico de cada peça. A forma de paralelepípedo reto para a resina, a qual irá conter o fio de cabelo em seu interior, foi escolhida por ser esteticamente neutra. Quando digo esteticamente neutra, faço referência a superfícies planas, sem ondulações, curvas, concavidades ou qualquer outra visualidade que pudesse levar o olhar de quem a observa para outro elemento, mas apenas o fio de cabelo em seu interior. Dentre as formas geométricas existentes, poderia ser escolhido um cilindro, por não ter arestas e proporcionar ao espectador diferentes vistas, sem determinar onde fica a frente ou lateral desse objeto, porém, para controlar o reflexo da luz na resina, seria necessário uma iluminação especial e, também, o corte do topo dessa forma sugere uma continuidade, desviando o olhar. Quanto à forma esférica, poderia ser outra opção, até por não conter lado, no entanto, estaremos sujeitos ao mesmo problema

de luz encontrado no cilindro além dessa forma "pedir" para ser rolada; quando se vê uma bola, quase instintivamente queremos saber se ela rola ou qual o seu movimento, enquanto o paralelepípedo reto sugere um objeto estático. Insisto na nomenclatura "paralelepípedo reto" por ser uma forma geométrica bem específica, sua especificidade se dá em possuir dois tamanhos de arestas e todas as arestas paralelas serem do mesmo tamanho e com ângulo reto. Na posição em que ficará na obra, as verticais são maiores do que as horizontais, isso porque o fio de cabelo possui uma estrutura longilínea. Ainda pode-se pensar se a forma escolhida fosse um cubo, onde todas as arestas possuem o mesmo tamanho; desse modo, o cabelo pareceria espremido ali dentro. As medidas adotadas para esse paralelepípedo reto são: 7 centímetros de altura, por 5 centímetros de largura e 5 centímetros de profundidade. Esse tamanho foi escolhido para que não parecesse um objeto pequeno, como um dado, e pudesse ser perdido facilmente, como também não fosse grande a ponto de o fio de cabelo parecer insignificante na forma onde está contido; e nesse caso, a grande dimensão do objeto chamaria muito mais a atenção do que o próprio cabelo.

Definidas as questões de forma e tamanho, foi iniciado o processo de construção da obra e com isso uma nova etapa, a construção do modelo...

(fig. 38)

A teoria aplicada à prática

Para começar a materializar essa obra, era necessário construir um modelo do paralelepípedo reto para conseguir fazer um molde. Procurei por algum objeto já pronto nesse formato para poder utilizar como modelo para o molde, porém não encontrei nenhum o qual satisfizesse as minhas necessidades. Foi necessário construir um modelo em madeira para poder tirar o molde. Depois de desenformar o primeiro experimento com resina, não obtive o resultado final desejado, e esse molde obtido a partir da madeira não será utilizado na manufatura das esculturas finais, será utilizado apenas para os testes de comportamento da resina e da colocação do cabelo em seu interior.

Para fazer esse molde, que foi meu primeiro molde de silicone, fiz uma forma com quatro paredes de MDF e deixei, entre elas e o molde, 1 cm de cada lado, e mais 1 cm livre para cima, permitindo ao silicone, quando derramado, preencher a forma igualmente por todos os lados até o topo. Na preparação do silicone, acredito ter usado menos gotas de catalisador que o necessário, dificultando o seu processo de endurecimento. Não foi algo proposital, foi inexperiência mesmo, e isso até na hora de desenformá-lo. Passadas mais de 24 horas desde o derramamento do silicone sobre o modelo e a sua superfície

estar rígida, fui tentar desenformar. Não estava tão fácil como era esperado e, mesmo passando vaselina no MDF, o silicone grudou. No interior do molde, o silicone ainda estava líquido e, conforme a madeira grudada foi puxada, a fina camada de silicone seca que estava em contato com o MDF se rompeu, ocasionando vazamento de silicone. Fechei novamente a forma para secar o molde por inteiro, deixei-o descansar por mais dois dias até abrir novamente e, só então ele havia endurecido.

O primeiro teste

A curiosidade para saber como ficaria o primeiro experimento com a resina era grande, tinha pensado em ir na loja comprar o material durante o final de semana, mas aproveitei uma reunião no centro de São Paulo para ir comprar o necessário. A vendedora da loja me explicou como trabalhar com a resina para obter o melhor resultado final. Ao chegar em casa, já de noite, não pude esperar até o dia seguinte e fui para o ateliê "fabricar" o primeiro paralelepípedo de resina. Para saber a quantidade de resina que seria necessária, coloquei água no molde de silicone e a despejei em um copo graduado, e depois, despejei a água em um pote de margarina vazio para marcar até onde eu deveria despejar a resina. Ao invés

(fig. 39)

de despejar direto no pote de margarina, foi necessário o pote graduado para saber o volume de líquido ali contido e calcular exatamente quantas gotas de catalisador seriam necessárias para essa peça. Depois de preparada a resina, não havia muito tempo para despejá-la no molde e colocar o cabelo lá no meio, mas não sabia o quanto era isso.

Despejei a resina com todo cuidado para não formar bolhas e introduzi o cabelo lá dentro com dois palitos de dente, bem no meio. Com o endurecimento da resina percebi o cabelo começando a subir, se movimentar e com a espátula fui ajeitando-o. Em dado momento, ao introduzir a espátula na resina, esta ficou afundada, foi quando percebi estar na hora de parar de mexer nela. Em poucos instantes o molde já estava bem quente por conta da catalisação da resina e esta parecia estar dura. Antes que eu resolvesse querer mexer ali e dar algo errado, fui embora do ateliê.

No dia seguinte, logo cedo, fui ver como estava a peça e a parte de cima continuava transparente, praticamente polida. Ao desenformar a resina, constatei que todos os outros lados estavam foscos e ásperos, além de em um dos lados ter uma barriga, seria necessário lixar. —————→

Essa barriga no modelo foi ocasionada pela forma de silicone, quando a terminei não havia reparado nessa deformidade causada pelo vazamento.

(fig. 40)

Imediatamente já preparei outra forma de silicone para eliminar esse problema nas próximas peças.

Lixar, lixar e lixar...

O processo de lixagem é demorado e meticuloso, a lixa precisa ficar sobre uma superfície lisa e o lado do paralelepípedo a ser lixado todo em contato com ela para manter a sua forma reta. São usados três tipos de lixa: uma grossa, uma média e uma bem fina, essa última já praticamente dando polimento à peça de tão finos os seus grãos. É um processo manual e mecânico, um vai-e-vem constante da mão segurando a escultura. Só com o movimento da peça sobre a lixa quase nada acontece, a força também é necessária e, junto com ela, as pausas. O braço pesa, deixa de obedecer, o pensamento fica negligenciado e o registro no diário pessoal, após horas e horas de trabalho é: "Lixar, lixar e lixar, essa é minha nova função".

São muitas horas lixando e ainda assim o resultado final não é 100% igual o esperado. Ao colocar o bloco de resina contra a luz, a peça apresenta a superfície lisa ao toque mas toda riscada, microrriscos. Para quem olha rapidamente, esses riscos podem passar despercebidos e, talvez com a iluminação adequada, não fiquem visíveis. Em relação a minha vontade e levando

(fig. 41)

em consideração a ideia da transparência total da resina, esses riscos não são bem-vindos, da mesma maneira como as marcas na própria resina de quando introduzido o cabelo em seu interior. →

Novos testes

Para resolver todos esses problemas técnicos referentes à feitura do paralelepípedo, outros testes foram realizados, desta vez testando outra forma de introdução do cabelo no interior e também a quantidade de cabelo. Com o método de introdução do cabelo, após despejar a resina foram realizados dois paralelepípedos. Nesses novos testes foram feitas mais duas peças: a primeira com um cabelo só e a segunda com vários cabelos (aqui continuo usando os meus cabelos por serem testes). Nesses dois novos testes, ao invés de introduzir o cabelo após o derramamento da resina, o cabelo foi depositado no fundo do molde e a resina despejada sobre ele. →

A ideia de se criar algo

Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.
(DELEUZE, 1999, p. 5)

(fig. 42)

(fig. 43)

Quando o artista cria alguma obra, esta não surge do nada, ela é fruto de um longo trabalho e dedicação, trabalho tanto intelectual como braçal. A colocação feita por Deleuze, citada acima, durante palestra para estudantes de cinema, é um forte indicador da criação não ser fruto de inspiração divina, e Nelson Felix parece concordar com Deleuze durante sua conversa com Glória Ferreira:

Fazer arte é produzir concentrações; concentrações mentais. E se você exercita sua capacidade de concentração, aumenta a percepção do que se quer fazer e passar... como vai ser lido, a possibilidade de leitura... Quanto maior a concentração existente no objeto, ou em sua capacidade, melhor você o faz.

(FERREIRA, 2005, p. 26)

Você não acorda e fala: hoje vou criar algo! "O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos", são feitos desenhos, escritos, fotografias, e mais uma gama gigantesca de anotações que são dispostas pelo caminho até se chegar a um produto, "se o projeto fosse absolutamente explícito [...]: a criação seria, assim, um processo puramente mecânico" (SALLES, 2007, p. 43/44). Mesmo quem já começa o trabalho direto

em algum material, sem fazer nenhum esboço, ao ir lapidando a sua forma, esse processo de construção se ressignifica e as ideias sobrepostas conduzem o artista a continuar, e constantemente ir mudando a sua obra a cada nova pincelada, nova palavra, nova martelada, novo take. É um trabalhar o material, explorar suas potencialidades. O artista, íntimo com o seu trabalho e as opções apresentadas pelo material, trabalha o permanente revelar de possibilidades. "É preciso uma cabeça boa para explorar os acasos felizes, dominar os achados, e terminar" (VALÉRY, 2012, p. 81). É preciso o artista estar todo presente para a sua obra durante aquele momento, e também aberto para receber o que a obra lhe está mostrando. Salles aborda essa questão em seu livro *Redes de Criação*:

A relação do artista com sua matéria-prima - palavra, tinta etc... - é estabelecida na tensão entre suas propriedades e sua potencialidade. Este embate reverte em conhecimento da matéria, que envolve uma aprendizagem de sua história, de seus limites e suas possibilidades.

(SALLES, 2008, p. 60)

Para quem está olhando de fora desse processo, muitas vezes o caminho para se chegar à obra

desejada está associado ao prazer, enquanto, na realidade, na maioria dos casos, a ideia fica martelando na cabeça do artista durante muito tempo, tira noites de sono, o machuca. Derdyk (2001, p. 16) caracteriza o ato de criação como uma experiência "tritadora das emoções diariamente vividas".

A obra de arte é feita porque o artista precisa fazer, ele cria por necessidade e é nesse sentido que Deleuze fala sobre o prazer, em que, muitas vezes, chegar à uma ideia é algo dolorido e um longo processo. O fazer em si pode dar prazer, alívio, pois é o momento em que a ideia está ganhando forma, está saindo da cabeça do artista. O lugar onde se chega, a forma final da obra, vai depender do quanto o artista se debruça sobre o seu fazer, o quanto de forças ele consegue despender nessa jornada. Até se chegar a esse ponto, é um longo caminho e uma busca obsessiva, como relata Giacometti:

[...] em qualquer obra de arte o tema é primordial, não importa se o artista tem ou não consciência dele. A maior ou menor qualidade plástica é somente uma manifestação da maior ou menor obsessão do artista com seu tema; a forma é sempre proporcional à obsessão.

(GIACOMETTI, 1945, p. 3 apud. SYLVESTER, 2012, p. 30)

Considerações finais

É interessante observar que, independente da forma que a experimentação toma, esse momento é sempre relacionado a trabalho, que significa, em última instância, criação. É a ação do artista sobre sua matéria que gera o andamento da obra, ou seja, o movimento criador.

(SALLES, 2007, p. 151)

Uma breve despedida

Muitas experiências relativas à criação artística puderam ser vivenciadas no percurso de pesquisa desse mestrado. Elas foram construídas a partir do contato com outros artistas, alunos, professores, colegas e desconhecidos. Experienciadas de diferentes formas em ateliês, espaços de convivência, a universidade e em outros encontros.

Com o desenvolver da pesquisa, esse trabalho foi seguindo por novos caminhos, e o que antes era pensado como um momento, se mostrou, na verdade, um complexo e emaranhado conjunto de ações que compõem o processo de criação artística. Aqui, o resultado final dessa produção não necessariamente importa. São os caminhos para chegar à obra que interessam, é o embate com a matéria, o trabalho do artista, que cria a sua obra não a partir de um dom divino e, sim, a partir de muito esforço. Van Gogh, em uma das cartas para seu irmão Theo, citando uma frase de Gustave Doré, traça uma ideia sobre o dom e como ele não é a realidade do artista:

Há uma frase de Gustave Doré que eu sempre achei muito bonita: Eu tenho a paciência de um boi. Vejo nesta frase ao mesmo tempo algo, uma certa honestidade

decidida; enfim, esta frase contém muitas coisas: é uma verdadeira frase de artista. Quando pensamos em pessoas cujo espírito concebe coisas deste gênero, parece-me que raciocínios como aqueles que se ouvem demais entre os negociantes de quadros sobre "o dom dos artistas" são um horrível grasnido de corvos. Eu tenho paciência, como é calmo, como é digno; talvez não o disséssemos se justamente não houvesse todo este grasnido de corvos.

Eu não sou um artista - como é grosseiro - mesmo pensá-lo de si próprio - será possível não termos paciência, não aprender com a natureza a ter paciência, a ter paciência vendo silenciosamente surgir o trigo, crescerem as coisas? Seria possível imaginar algo tão absolutamente morto quanto pensar que não podemos sequer crescer? Será que pensaríamos em contrariar intencionalmente nosso próprio desenvolvimento? Digo isto para mostrar o quanto acho estúpido falar de artistas que sejam dotados ou não.

(VAN GOGH, 2002, p. 113)

É com muito trabalho que a obra acontece, é preciso o embate com a matéria, momentos de concentração e dedicação para poder materializar uma ideia, independente da linguagem artística. Pode ser verificado isso por meio do contato direto durante a produção de algumas obras, a observação de outras pessoas produzindo e também por vestígios deixados por artistas em diários ou escritos, sejam esses feitos por eles

mesmo ou outrem. É um contato muito íntimo acessar os cadernos e diários dos artistas. “Diários e anotações deixam, às vezes, que nos aproximemos de momentos de desenvolvimento daquilo que o artista pretende dizer, ainda sem a roupagem que receberá na obra” (SALLES, 2007, p. 78). Esse contato mais íntimo com os artistas apresentou a pluralidade dos modos de trabalhar de cada um, como o processo se desenvolve de forma particular. Enquanto para um artista é preciso silêncio para produzir, para o outro é necessário barulho; estar em um espaço coletivo pode ser bloqueador para uns, enquanto para outros é um impulso que leva a criar; e assim por diante. Mas, mesmo com diferentes orquestrações nesse modo produtivo, o mesmo artista que antes precisava de silêncio, pode querer um pouco de barulho, e vice-versa. Segundo conta Sylvester, Giacometti operava entre esses momentos conforme fosse mais conveniente para a sua produção.

Havia três momentos durante a sessão em que deixava claro que queria silêncio. Era quando começava a murmurar sozinho, soltando frequentemente um palavrão ou uma exclamação de lamento: que ele não sabia pintar, que lhe faltava ousadia, por que estaria eu perdendo meu tempo a pousar para ele, que até

colocar o pincel na tela era difícil.
(SYLVESTER, 2012, p. 141)

São passagens como essa que só tomamos conhecimento pelo relato de outra pessoa, estando junto ao artista, ou pelo contato com seus diários. Um dos trabalhos de escrita que foi possível manter durante esse mestrado, foram dois diários, um com as passagens do trabalho no ateliê e outro com o dia a dia do Coletivo Preguiça.

Neles, pude escrever tanto sobre como aconteciam as atividades nesses dois espaços, como também fazer registros de obras e pensamentos que se desdobram em outras proposições. Essas anotações ainda conversam com um outro caderno de desenho, no quais as palavras começam a se materializar em forma pictórica.

Todos esses registros, juntos com os estudos de outros artistas e o levantamento dos processos de criação, alavancaram minha própria produção e produziram um efeito de vontade de continuar. Continuidade no contato com os artistas; continuidade em estar na sala de aula, poder acompanhar os alunos; continuidade para produzir novas obras e dar uma nova vida à carreira artística. Foi possível entender como só aquilo que realmente faz sentido é o que

(fig. 44)

(fig. 45)

nos move a continuar, mesmo sendo um trabalho difícil, por vezes doloroso e muito cansativo. Para quem está de fora desse processo, às vezes é difícil entender como funciona, parece ser uma tarefa fácil. Van Gogh tenta explicar para o seu irmão como é essa situação:

Se você se tornasse pintor, uma das coisas que o espantariam seria que a profissão de pintor, com tudo o que ela comporta, é realmente um trabalho relativamente duro do ponto de vista físico; abstração feita do esforço de espírito, da tortura intelectual, esse trabalho exige diariamente um esforço de energia bastante considerável.

(VAN GOGH, 2002, p. 71)

Ainda assim sou motivado a continuar, e a cada término de obra, ela ganha nova significação e um novo impulso. Como foi o que aconteceu com a participação como estagiário nas disciplinas junto aos estudantes de graduação. As produções dos alunos geraram mais vontade e força para dar continuidade à produção própria, assim como gerou a vontade de estar nos próximos semestres junto a outros alunos, acompanhando esse processo, me nutrindo de novas experiências e compartilhando as que eu já tenho. O Coletivo Preguiça continua a sua produção,

eu continuo no coletivo, assim como dou continuidade à produção das minhas esculturas e a outras possíveis junto a outros grupos e também na sala de aula.

Referências Bibliográficas

Livros e textos

- ANDRIOLO, A. O Horizonte Histórico da Arte Incomum. *Revista Nupeart*, Local: Editora, v. 3, n. 3, p. 07-22, set. 2004/2005.
- BRITO, R. *Experiência Crítica - texto selecionados*. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.
- COELHO JUNIOR, N. E. (2003) "Da Intersubjetividade à Intercorporeidade: Contribuições da Filosofia Fenomenológica ao Estudo Psicológico da Alteridade" *Psicologia USP*, Vol. 14, número 1, pp. 185 - 209.
- DELEUZE, G. *O Ato de Criação*. (trad. José Marcos Macedo) Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jun. 1999
- DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: ed. 34, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é filosofia*. Rio de Janeiro: ed.34, 1992.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol.1*. São Paulo: ed.34, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol.5*. São Paulo: ed.34, 2012.

- DERDYK, E. *Ponto de chegada, ponto de partida*.
In: SOUSA, E. L. A. de; TESSLER, E;
SLAVUTZKY, A. (Org.) *A invenção da vida:
arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e
Ofícios, 2001
- DEWEY, J. *Arte Como Experiência*. São Paulo:
Martins Fontes, 2010
- DUCHAMP, M. *O Ato Criador*. In: BATTCOCK, G. A
Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 2004
- FAVARETTO, C. F. Deslocamentos: entre a
arte e a vida. In: *CONGRESSO INTERNACIONAL
DESLOCAMENTOS NA ARTE*, n., 2009, Ouro Preto:
Editora. Disponível em: <http://abrestetica.org.br/deslocamentos/deslocamentos.html>.
Acesso em: 21 set. 2009
- FERREIRA, G. (Org.) *Trilogias: conversas entre
Nelson Félix e Glória Ferreira*. Rio de
Janeiro: Pinakothke, 2005
- FERREIRA, G; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de
Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro:
Editora Jorge Zahar, 2006
- FIGUEIREDO, L. C. A Questão da
Intersubjetividade: Uma Falsa Questão -
A contribuição de Max Scheler. In: *MESA
REDONDA "INTERSUBJETIVIDADE E PSICOLOGIA"*,
n., 1991 PUC - SP
- FLUSSER, V. Criação Científica e Artística. In
Ficções Filosóficas. São Paulo: Edusp,
1998, p.171-176.

- FONSECA, T. G.; PELBART, P. P.; ENGELMAN, S. (Org.) *A cena contemporânea, criação e resistência*. In: *SOBRENOME, Nome. A vida em cena*. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2008, p. - .
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. *Estudos Avançados*, Local: Editora, v. 17, n. 49, p. 197-208, mês 2003
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. O Sorriso da Loucura: a Propósito dos Vestígios de Arthur Bispo do Rosário. In: MEDINA, Clemilda (org.). *Seminário Transdisciplinar: A Crise de Paradigmas*. São Paulo: ECA/USP, 1991. p. 170-184
- GENET, J. *O Ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2000
- GLEICK, J. *Caos: a criação de uma nova ciência*. Lisboa: Gradiva, 1994
- GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 2012
- HACKETT, Pat. *Diários de Andy Warhol (1976-1981)*. (trad. Celso Loureiro Chaves). v.1, Porto Alegre: L&PM, 2012
- HACKETT, Pat. *Diários de Andy Warhol (1982-1987)*. (trad. Celso Loureiro Chaves). v.2, Porto Alegre: L&PM, 2012

- HUSSERL, E. *Meditações Cartesianas*. São Paulo: Madras, 2001
- KAFKA, F. *Antologia de Páginas Intimas*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996
- KASTRUP, V. *Autopoiese e subjetividade: sobre o uso da noção de autopoiese por G. Deleuze e F. Guatarri*. *Revista do Departamento de Psicologia da UFF*, v.7,n.1, 1995.
- KRAKAUER, J. *Into the Wild*. Sydney: Anchor Books, 1997
- LÉVY, P. *O que é o virtual?* São Paulo: Ed. 34, 2003
- LIMA, E. A.; FERREIRA NETO, J.; L.; ARAGON, L. E. (Org.). *Subjetividade contemporânea: desafios teóricos e metodológicos*. Curitiba: Ed. CRV, 2010
- MATISSE, H. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- MORAIS, F. *Arte é o que eu e você chamamos arte*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1998
- MUÑOS, A. H.; PESSOA, A. P. S.; OLIVEIRA, V. S. O Inconsciente, a criação artística e uma experiência de arte-educação com psiquiatrizados em Salvador. *Revista Ohun*, Local: Editora, ano 3, n. 3, p. 136-152, set. 2007

- NICHOLSEN, S. W. O sujeito mutilado extinto na arena da experiência estética. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DESLOCAMENTOS NA ARTE. , n., 2009, Ouro Preto: Editora. Disponível em: <http://abrestetica.org.br/deslocamentos/deslocamentos.html>. Acesso em: 21 set. 2009
- OBRIST, H. U. *Entrevistas 1*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009
- OBRIST, H. U. *Entrevistas 2*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009
- OBRIST, H. U. *Entrevistas 3*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010
- OBRIST, H. U. *Entrevistas 4*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011
- OBRIST, H. U. *Entrevistas 5*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011
- OBRIST, H. U. *Entrevistas 6*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012
- OBRIST, H. U. *Ai Weiwei Entrevistado por Hans Ulrich Obrist*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013
- OSTROWER, F. *Criatividade e Processo de Criação*. ed. 24. Petrópolis: Vozes, 2009
- PAREYSON, L. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989
- PELBART, P. P. *Vida Capital: Ensaio de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011
- PICHON-RIVIÈRE, E. *O Processo de Criação*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

- RANCIÈRE, J. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012
- ROLNIK, S. O Caso da Vítima: Para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência. *ARS*, São Paulo: Editora, v. 1, n. 2, p. 78-87, 2003
- ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre, Ed. Sulinas e UFRGS, 2011
- ROMAGNOLI, R. C. A cartografia e a relação pesquisa e vida. *Psicol. Soc.*, Florianópolis, v. 21, n. 2, Agosto 2009
- SAFRA, G. *A Face Estética do Self*. São Paulo, Idéias e Letras, 2005
- SALLES, C. A. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. ed. 3. São Paulo: Annablume, 2007
- SALLES, C. A. *Redes de Criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.
- SALLES, C. A. *Arquivos de Criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.
- SYLVESTER, D. *Um Olhar Sobre Giacometti*. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- VALÉRY, P. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- VAN GOGH, V. *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 2002
- WEIWEI, AI. *Ai Weiwei*. New York: Prestel, 2011

Vídeo

Ai Weiwei: Sunflower seeds

<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/ai-weiwei-sunflower-seeds> Acesso em: 13 junho 2012

Paul Klee - O Diário de um Artista

<http://www.youtube.com/watch?v=tI-mW8mZfjU>
Acesso em: 25 maio 2013

Pierre Lévy - O que é o virtual?

<https://www.youtube.com/watch?v=sMyokl6YJ5U>
Acessado em: 27 outubro 2013

Os caminhos de Serra

<https://www.youtube.com/watch?v=-veHMP3Cpco>
Acesso em: 7 julho 2014

RIBEIRO, M. *A Obra de Arte*. TV Imaginária
Produções (DVD)

Lista de Imagens

fig. 01 - Representação do diagrama da criação

fig. 02 - Ai Weiwei, *Sunflower seeds*, 2010,
cerâmica

fig. 03 - Marcel Duchamp, *A Fonte*, 1917, mictório

fig. 04 - Coletivo Preguiça reunido
Foto: arquivo pessoal

fig. 05 - João no Coletivo
Foto: arquivo pessoal

fig. 06 - Milton no Coletivo
Foto: arquivo pessoal

fig. 07 - Nara no Coletivo
Foto: arquivo pessoal

fig. 08 - Camilo no Coletivo
Foto: arquivo pessoal

fig. 09 - Tarcio no Coletivo
Foto: arquivo pessoal

fig. 10 - Letícia no Coletivo
Foto: arquivo pessoal

fig. 11 - Antônio no Coletivo

Foto: arquivo pessoal

fig. 12 - Rafael no Coletivo

Foto: arquivo pessoal

fig. 13 - Eu no Coletivo

Foto: arquivo pessoal

fig. 14 - Coletivo Preguiça reunido

Foto: arquivo pessoal

fig. 15 - Obra em marchetaria do Coletivo
Preguiça

Foto: arquivo pessoal

fig. 16 - Projeto Postais

Foto: arquivo pessoal

fig. 17 - Tarcio desenhando

Foto: arquivo pessoal

fig. 18 - Desenhos enquadrados do Tarcio

Foto: arquivo pessoal

fig. 19 - Montagem com livros de artista de
Frida Kahlo, Leonardo da Vinci, Artur Barrio
e Paulo Bruscky.

fig. 20 - Nara Isoda, Sem Título

fig. 21 - Aline Freitas - Capa de Chuva
Foto: Aline Freitas

fig. 22 - Rirkrit Tiravanija, Sem Título
Foto: New Museum

fig. 23 - Liz Hirooka, Pílulas de Conforto
Foto: Marília Othero

fig. 24 - Lida Abdul, Video Performance
Foto: arquivo pessoal

fig. 25 - Yurika Nakano, Liquidificador
Foto: Aline Freitas

fig. 26 - Arthur Amador, Raku, 2014, cerâmica
Foto: arquivo pessoal

fig. 27 - Garagem antes da reforma
Foto: arquivo pessoal

fig. 28 - Projeto para construção de ateliê
Foto: arquivo pessoal

fig. 29 - Projeto para construção de ateliê
Foto: arquivo pessoal

fig. 30 - Vista externa do ateliê

Foto: arquivo pessoal

fig. 31 - Vista interna do Ateliê

Foto: arquivo pessoal

fig. 32 - Eu no Coletivo

Foto: arquivo pessoal

fig. 33 - Arthur Amador, Sta. Efigênia, 2004,
lápiz sobre papel

Foto: arquivo pessoal

fig. 34 - Christo, 380 Wrapped Trees (Project
for Avenue des Champs Elysées in Paris), 1969,
lápiz, polietileno, barbante, crayon, mapa e
fita adesiva, 72 x 112 cm

Foto: Muriel Aussens

fig. 35 - Stil do filme Jurassic Park

fig. 36 - Estrutura de um fio de cabelo, site:
www.pantogar.com acessado em: 15/03/2014

fig. 37 - Envelopes

Foto: arquivo pessoal

fig. 38 - Desenho do paralelepípedo

Foto: arquivo pessoal

fig. 39 - Molde de Silicone

Foto: arquivo pessoal

fig. 40 - Experimento sem lixar

Foto: arquivo pessoal

fig. 41 - Página do diário de ateliê

Foto: arquivo pessoal

fig. 42 - Experimento polido

Foto: arquivo pessoal

fig. 43 - Novo teste do paralelepípedo

Foto: arquivo pessoal

fig. 44 - Diário de Ateliê e Diário do Coletivo

Foto: arquivo pessoal

fig. 45 - Caderno de desenho

Foto: arquivo pessoal