

## aproximações: pinturas, desenhos e cerâmicas

UMA VISITA AO ATELIÊ DE GRAVURA EM METAL ORIENTADO POR EVANDRO CARLOS JARDIM, JUNHO DE 2010

As fotos a seguir foram feitas num encontro na oficina de gravura em metal ministrada pelo artista e professor Evandro Carlos Jardim, no SESC Pompéia, num dia em que fui fazer uma visita e apresentei alguns trabalhos recentes, presentes nesta pesquisa. Evandro conduziu a atividade de apreciação de trabalhos que sempre acontece em suas oficinas, para a montagem de uma exposição, para que pudéssemos ver e sentir o seu universo em conjunto de uma perspectiva mais adequada que propiciasse também uma conversa envolvendo os participantes da oficina. De fato, fomos estabelecendo aproximações que me pareceram importantes incluir neste trabalho (figs. 118 e 119). Este registro fotográfico foi feito pela aluna Maria Regina da oficina que possuía uma câmera no momento.



118



## considerações iniciais

Nas pinturas apresentadas no início deste recorte de trajeto, a imagem pintada a partir de uma foto, era o ponto de partida do trabalho, acompanhando o seu desenvolvimento. Tempos distintos, isto é, compassos de tempo na fatura, se davam num mesmo quadro, que assim procurava integrar, sem intervir, esta imagem, preservando-a em essência. As relações tinham que se dar por ressonâncias, que em algum momento buscava fazer emergir uma unidade precária desta “fratura”, desta situação de relativa incomunicabilidade, incongruência, que assim se colocava em questão a ser enfrentada em termos de composição, de construção da espacialidade e da luz nas pinturas e gravuras.

Nos trabalhos mais recentes procurei abraçar a materialidade numa percepção a partir do corpo, mantendo esta conexão na ação do fazer, direcionando os gestos como movimentos do corpo como uma estrutura íntegra, no seu desenvolvimento. Seja qual for a posição com relação aos materiais, (não imagino o que seja estar “dentro” de uma pintura, como ouvi algumas vezes, mas sim diante de ou sobre ela), me parece importante estarmos “dentro de si mesmo”<sup>4</sup>, no sentido de presença, e ter a pintura, desenho ou modelagem como consequência destes movimentos conscientes e dirigidos não só pela visão, mas por uma percepção ampla dos sentidos, numa conversa entre estruturas físicas de corpos (uns vivos, outros inertes). Que podem e devem inclusive ser percebidos pela inteligência enquanto faculdade aqui necessariamente não dissociada de um aspecto intuitivo ao levar adiante uma ação.

Venho assim, visando a expressão de uma determinada presença ligada a uma duração, que pode ser limitada em seu tempo, mas que se integra – a partir da respiração em cada movimento de inspirar, expirar. Ritmos variáveis, repetições incontáveis, pausas – passagens, o imensurável de uma continuidade. A presente pesquisa tem apontado a meu ver para o aprofundamento dessas possibilidades a partir de uma atenção mais voltada para o corpo, que se percebe e se sente na ação, tendo a imagem e a forma dos trabalhos como consequência. Percepção que se dá no momento mesmo do contato entre as partes, como condensação e que envolve um antes e um depois. Continuidade formada por momentos igualmente importantes e ao mesmo tempo diversos de um processo.

---

<sup>4</sup> “Perspectiva e impressionismo foram tentativas de lidar com o mundo da aparência causada pelo medo de olhar dentro de si mesmo. Os impressionistas tinham a idéia da dissolução; eles queriam representar a luz, não corpos e não sombras, mas a luz por si só. Frequentemente acho isso um tanto vazio, mas há uma idéia atrás disso: a atomização é uma idéia moderna...” Anselm Kiefer (1985), in STILES, Kristine, and Peter Selz. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1996



Durante o mestrado, tive oportunidade de refletir sobre meu trabalho, sobre minha formação e quanto ao papel do artista como educador, atividade a que venho me dedicando atualmente. A seguir coloco algumas destas reflexões, através de um texto escrito para a disciplina “Professores de Arte: Formação e Prática Educativa”, ministrado pela Prof. Dr<sup>a</sup> Sumaya Mattar Moraes.

“ O Evandro Carlos Jardim há muito tempo atrás, certa vez num ateliê que ele criou no MAC disse uma coisa que eu gravei por muito tempo: que arte não se ensina, mas se aprende e que como professor primeiro é importante simplesmente não atrapalhar... algumas vezes conseguindo mostrar aquilo que o próprio trabalho da pessoa estiver dizendo (percebendo o trabalho plástico e a pessoa como unidade) para que ela mesma possa encontrar seu caminho, isso seria já uma grande conquista. Ele sabia fazer isso muito bem, diga-se de passagem.

A questão principal da minha busca nasce da tomada de consciência de uma forma de estar na matéria, viver nela através da arte. Poder silenciar na Terra, ouvir o silêncio da terra. A minha busca como artista é uma busca como pessoa num sentido geral e tem a ver com a transmissão de uma essência espiritual da matéria. Não sei até que ponto essa busca me levou à pintura e a gravura, ao desenho ou se foi o contrário, mas agora numa pesquisa voltada para a cerâmica, a experiência dessa busca é a de um fazer na matéria e na gestualidade como ação do corpo. Pela atuação do fogo associado ao tempo na cerâmica, a matéria pode se transformar e identificar, criar correspondências entre a vontade do fazer como “desenho interno” e os processos pelos quais podemos concretizar algo que vai além de um domínio puramente técnico mas que envolve o acaso movido por uma intencionalidade. As questões da técnica servem sobretudo como possibilidade de se iniciar um processo que possa se converter em ato de invenção poética e de descoberta de novos significados, encontro com o inesperado. Mas tendo as técnicas como meio através do qual podemos viver as aventuras do fazer com a possibilidade de sair daí com alguns resultados que deixem acesa a curiosidade e a vontade de explorar novos territórios, articular experiências, conhecimentos e informações, aliado de seus princípios básicos. Partindo daí acredito na possibilidade de transmissão dessa experiência no contato direto com o outro no espaço onde essas trocas possam se realizar, isso é, no ateliê como espaço e momento de aula.

E sobretudo ter em mente que um exemplo vale mais que mil palavras.”

No mestrado, procurei refletir sobre as questões com que lida o meu trabalho. Me senti na posição de interrogador que se pergunta quais as conexões possíveis com o seu universo poético, algumas afinidades que pudessem ajudar a compreender melhor aonde podem apontar. De certa forma procurei me guiar muito pelo intuitivo e pelas possibilidades concretas de disciplinas para optar, acabei me voltando para estudos mais teóricos nas aulas. Mas não pude antes de mais nada me perguntar qual o propósito de tudo isso, e aos poucos fui percebendo que quanto mais penso sobre estas questões, o processo desta pesquisa e de seu significado, mais claro fica em verdade aquilo que ele conduz como consequência de deixar o trabalho assumir sua feição mais própria. Assim estas reflexões e a frequência nas disciplinas poderiam criar uma permeabilidade com o processo do fazer, a relação com a materialidade dos trabalhos, que me parece fundamental para pensar esse processo.



## artistas de referência



120 Iberê Camargo, *Ciclista*, 1990 | óleo sobre tela, 200x155cm  
fonte [www.iberecamargo.org.br/images/acervo/ciclistas/ft\\_01.jpg](http://www.iberecamargo.org.br/images/acervo/ciclistas/ft_01.jpg)

### IBERÊ CAMARGO(1914-1994)

Apreendi a ver a matéria pictórica como o elemento próprio da construção de uma linguagem, e me identifiquei com a vertente expressionista na pintura, e depois na gravura. Luz e opacidade, como os opostos que provocam o jogo de embate do pintor com os meios, são elementos que influenciaram a minha pesquisa no tocante à construção da cor e do espaço por uma experiência direta da matéria que é também um componente fundamental da maneira como venho buscando praticar a pesquisa plástica/poética na cerâmica, pela composição das massas cerâmicas e dos esmaltes e engobes onde a luz se dá também no vítreo que trás o brilho.

“Por uma necessidade quase tátil minha pintura é pastosa. Não se creia, entretanto, que emprego relevos ou texturas preestabelecidas, como fazem alguns pintores. A espessura resulta da superposição de camadas que coloco no afã de encontrar a cor ou o tom exato”.<sup>5</sup>

A palavra “exato” aqui me parece que deve ser entendida como condensação de uma experiência complexa, plural e exacerbada.



121 Evandro C. Jardim, *Jaraguá, Sinais, manchas, e Sombras*, 1979

gravura em metal, 46x59cm

fonte [www.itaucultural.org.br/bcodeimagens/imagens\\_publico/002659089019.jpg](http://www.itaucultural.org.br/bcodeimagens/imagens_publico/002659089019.jpg)

#### EVANDRO CARLOS JARDIM (1935-)

Nos vários momentos em que tenho tido contato com o artista Evandro, muitos são os ensinamentos que a sua presença e fala, transmitem. Aqui, também procurarei colocar um pouco da minha experiência diante de suas obras (gravuras, pinturas e esculturas), que apresentam uma grande coerência com a pessoa e as palavras.

Os acontecimentos durante o fazer, fatos que se sobrepõem, criando ressonâncias, engendram uma construção que se dá como pensamento no ato da gravação, na pintura e na escultura, constante reciclagem que vai adensando as experiências.

---

5 SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo, Cosac & Naif, 2003.



As imagens vão se configurando no tempo. Uma luz que penetra, uma profundidade que escapa nas dimensões do suporte, nas gravuras: suas figuras são constantemente repensadas, se refazendo pelas relações na imagem. Nas esculturas em madeira, o material vai se agregando por partes que mantém uma independência, mas que formam um volume construído solidamente, onde se identifica a presença da figura. Nas pinturas, afastando-nos dos detalhes, o todo se exalta. Pedem para olhar de perto, onde mostram-se ao mesmo tempo delicadeza e solidez de um (milenar, anônimo) artesanato - apropriado: o detalhe legitima-se na construção e o todo se revela articulado na visão que integra as especificidades. O espaço se percebe caminhando (se constrói como percepção), e composição é algo que se dá por “cordialidade”. No fazer, a dificuldade se torna qualidade<sup>6</sup>.

Citando uma passagem de John Dewey<sup>7</sup>, queria ressaltar algo de “lição” que a meu ver possuem os trabalhos de Evandro Carlos Jardim:

“As relações devem ser notadas não apenas com respeito umas às outras, duas a duas, mas ligadas ao todo em construção; são exercidos tanto na imaginação quanto na observação. Surgem irrelevâncias que são distrações tentadoras; sugerem-se digressões disfarçadas de enriquecimento. Há momentos em que a apreensão da idéia dominante se enfraquece e o artista é inconscientemente levado a preenchê-la, até seu pensamento voltar a se fortalecer. O verdadeiro trabalho do artista é construir uma experiência que seja coerente na percepção, ao mesmo tempo em que se mova com mudanças constantes em seu desenvolvimento.”<sup>8</sup>

---

6 “Assim a matéria nos revela as nossas forças. Sugere uma colocação de nossas forças em categorias dinâmicas. Dá não só uma substância duradoura à nossa vontade, mas também esquemas temporais bem definidos à nossa paciência. De imediato, a matéria recebe de nossos sonhos todo um futuro de trabalho; queremos vencê-la trabalhando. Desfrutamos de antemão a eficácia de nossa vontade. Não se espantem pois, de que sonhar imagens materiais – isso mesmo, simplesmente sonhá-las – é imediatamente *tonificar* a vontade. Impossível ficar distraído, ausente, indiferente, quando se sonha uma matéria resistente nitidamente designada. Não se poderia imaginar gratuitamente uma resistência”. BACHELAR, Gaston. Op. Cit. p. 19.

7 John Dewey nasceu em Burlington, Vermont, EUA em 1859 e faleceu em 1952, naquele país. Foi um dos mais influentes filósofos “junto ao grande público. (...) A chamada ‘nova escola’ de pedagogia deve a John Dewey parte essencial de seus fundamentos teóricos. (...) As dualidades matéria-espírito, exterior-interior, pensado-pensamento constituem falsos problemas para Dewey. Todos esses falsos problemas decorreriam de considerar-se a consciência como contemplação. A tal modo de conceber a consciência, Dewey opõe seu ‘instrumentalismo’ ou ‘funcionalismo’, segundo o qual o conhecimento não é mais do que atividade dirigida e parte funcional da experiência.” in John Dewey. **Experiência e natureza; Lógica: a teoria da investigação; A arte como experiência; Vida e educação; Teoria da vida moral/** John Dewey; traduções de Murilo Otávio Paes Leme, Anísio S. Teixeira, Leonidas Gontijo de Carvalho. - 2 ed. - São Paulo: Abril Cultural, 1985 (Os pensadores).

8 DEWEY, John (1859-1952), em **Arte como Experiência**, cap. III, 1934. (Os pensadores). São Paulo, Abril Cultural, 1985.





122 Claudi Casanovas, *Aürt n°3*, 2005 | porcelana e materiais cerâmicos, 50x77x54cm  
fonte [http://galeriebesson.com/casanovas\\_CC286.jpg](http://galeriebesson.com/casanovas_CC286.jpg)

#### CLAUDI CASANOVAS (1956-)

Nos seus procedimentos encontrei afinidades importantes com o que eu vinha buscando, principalmente na combinação entre construção e destruição; nas possibilidades do uso dos materiais da cerâmica, em especial na queima como momento de transformação da matéria e pela liberdade e rigor onde os processos da cerâmica são levados aos seus limites.

Cada peça é um silêncio  
Se eu fosse um poeta, inscreveria palavras ali  
Para trazer-nos mais próximos da verdade  
Que preme em nós desde dentro  
Se eu fosse um filósofo, um escritor, eu inscreveria palavras tais  
Que o coração transbordasse em conhecimentos  
E o sentido de clareza  
Se eu fosse um monge eu inscreveria preces nas quais todo espírito pudesse encontrar repouso  
E glória num mesmo Ser  
Mas sou um simples mortal  
Envolto em simples obscuridade  
E inquebrantáveis silêncios  
Cada peça é um silêncio  
Que é preenchido com os sons do seu olhar

Claudi Casanovas





122a Claudi Casanovas, *Observatori*, 2004 | cerâmica de alta temperatura, 80x60x37cm  
fonte <http://galeriebesson.com/claudi3ex21.jpg>

“Casanovas trabalha no diálogo entre construção e destruição. Este diálogo é visto através do material que se mostra entre diferentes superfícies – aplainadas, angulares, duras e fortes – que delimitam exteriormente a forma, a sólida irregularidade da massa interna. Há uma tensão interna entre a massa total e a superfície. Desta tensão e diálogo, brota a estrutura unitária da forma final.”<sup>9</sup>

#### Afirmações do artista:

“Eu esqueci a aparência da roda, (do torno) com seus movimentos hipnóticos, fazendo perfeitas revoluções em torno do centro, ouvindo apenas ao ritmo e sua cadência. Eu esqueci como minhas mão dançavam em torno da argila, tão dúctil, e quanto minhas mãos entendiam-se mutuamente... Eu esqueci o método, a precisão e o método comparativo. Eu não sei a diferença entre um resultado satisfatório e um completo engodo. Eu não sei quantos experimentos são necessários para atingir um resultado. Eu não sei mais se o modelo precisa ser feito em pequena escala ou se no tamanho do resultado final.

A argila deixa de ser apenas um meio para a água e se torna um registro do fogo; isto é tudo de que se trata a cerâmica. Eu fui e ainda sou atraído pelo fogo, com o cheiro da lenha



queimando, com a fumaça saindo da fornalha, e o zumbido de turbinas e labaredas subindo pela chaminé. E o fogo, expandindo, tomando posse de todas as coisas, agora apenas luz e vibração, criando um país, um domínio, até mesmo um outro tempo.

É também um silencioso momento de transformação. Talvez a sensação de silêncio e paz que emana da cerâmica esteja enraizado neste fenômeno.”<sup>10</sup>

## PER KIRKEBY

“Eu creio que a pintura, na nossa visão, é estrutura. Cada aplicação de tinta à uma superfície é uma estrutura. Isto é, obviamente, auto-evidente, mas uma supra-estrutura significativa pode surgir. Pode-se ter diversas motivações para que isso seja feito. E aqui entra aquela motivação difícil. Eu creio que uma acumulação sem roteiro de estruturas retrabalhadas levam ao encontro de motivações próprias. O próprio motivo vital, por assim dizer. Aquele que se tem e não se sabe que tem. Um tipo de geologia, como quando, num constante processo, sedimentação e erosão fazem da Terra em que nós vivemos aquilo que ela é agora, sem nenhum significado em si num sentido racional, mas aceito como aquele no qual nós vivemos nesta vida...”<sup>11</sup>

## ANSELM KIEFER (1945-)

“As estruturas não são mais válidas. A classe que estabeleceu as estruturas se foi. Isto faz a nossa profissão tão difícil: nós temos que fazer ambos; estabelecer as regras e simultaneamente lutar contra elas...”

De um lado a Europa perdeu sua categoria estrutural e por outro uma transformação em processo tomou lugar devido à influência americana na Europa após a II Guerra Mundial, no domínio da mídia e tecnologia. Kounellis diz que a América não tem cultura, mas eu creio que ela tem e que sua cultura está baseada na mídia: uma tradição da mídia e informação. A Europa tem uma cultura com tradição na História...

Perspectiva e impressionismo foram tentativas de lidar com o mundo da aparência causada pelo medo de olhar dentro de si mesmo. Os impressionistas tinham a idéia da dissolução; eles queriam representar a luz, não corpos e não sombras, mas a luz por si só. Frequentemente acho isso um tanto vazio, mas há uma idéia atrás disso: a atomização é uma idéia moderna...

(...) O passado está posto numa moldura porque se confrontar com ele traz recusas e desgostos.

---

9 **Claudi Casanovas' Blocks** in *Ceramics: Art and Perception* n° 49, 2002; Sydney, Australia. Artigo de Miquel Jimenez; pp 45-47.

10 in **Claudi Casanovas**, catálogo de exposição, 1996, Galerie Besson/ Marston House publishers.

11 STILES, Kristine, and Peter Selz. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1996, p. 60.



Eu não compartilho com Beuys da consciência ou da esperança que todas as pessoas se movem para um certo ponto onde todos se tornam artistas. Eu sou da opinião que há artistas e não artistas. Eu penso que esta é a maneira que sempre foi e sempre será. Eu não acredito que nós estamos no centro do mundo. É possível que haja deuses que não se relacionam com o humano. Eu sei que pode parecer absurdo dizer que o homem possa perceber alguma coisa, prencuniar forças que não se relacionam com ele. Mas talvez o artista, ao contrário dos não artistas seja capaz exatamente disso.

(...) Arte e vida não são reinos separados, mas mudaram de compasso um com o outro...

(...) Por que nosso critério caiu tão baixo? Por que temos todas essas coisas feias de que ninguém necessita? A manufatura industrial e os novos materiais levaram a possibilidades realmente ilimitadas de formas. Não há mais nenhum impedimento natural que dependa de materiais como madeira ou pedra. Nós simplesmente manufaturamos tudo que seja tecnicamente possível e nos faltam novas estruturas nas quais basear nossas decisões... enquanto o artista não estiver morto, nós não somos capazes de determinar seu trabalho em todas as suas dimensões.”<sup>12</sup>



123 Anselm Kiefer, *Seraphim*, 1983–84 | óleo, palha, emulsão, e resina sobre tela, 320,7 x 330,8 cm  
fonte [http://emuseum2.guggenheim.org/media/full/84.3216\\_ph\\_web.jpg#TB\\_inline?height=657&width=525&inlined=full-image](http://emuseum2.guggenheim.org/media/full/84.3216_ph_web.jpg#TB_inline?height=657&width=525&inlined=full-image)

---

12 **ANSELM KIEFER**/ Apres. Robert Littman; texto de Alberto Tassinari. Catálogo; exp. Realizada de 25 de março a 24 de maio de 1998. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998.

## JOSEPH BEUYS

“Como pode o ser humano conquistar o materialismo? Como podem os homens ser trazidos ao ponto onde eles estão tão fortemente, por assim dizer, em contato com a terra, em contato com a matéria? Isto é um processo de encarnação. Materialismo é – neste sentido – um método Cristão. Sem Cristo, não há materialismo. Mas não se pode permanecer parado aí. Há apenas um processo de emancipação, para se chegar à individuação e não continuar apegado às velhas coletividades. Assim era antes de Platão e Sócrates. As pessoas se deixavam guiar por um alto sacerdote, por uma autoridade. Materialismo é uma técnica para liberar-se disso... mas então o ser humano desperta e se coloca como um individualista e egotista que só pensa em si mesmo.

Agora é importante que ele saia deste isolamento de novo, que lhe foi sistematicamente ensinado com o desenvolvimento do materialismo no ocidente. Como se pode sair deste isolamento? Esta é a próxima questão. E não é insolúvel. Ela já repousa na essência do materialismo, para aqueles que entendem o materialismo. Não se pode condenar o materialismo. Primeiro é preciso que se veja que o materialismo é uma elevada realização do desenvolvimento humano. É preciso que se estabeleça sua unilateralidade. Então é preciso que se caracterize essa unilateralidade como a mais importante unilateralidade no curso da História. Isto significa que ela é o que fez do homem um indivíduo. Ela põe à parte todo o coletivo, e então cada pessoa surge com seus interesses como membro de um grupo ou como um indivíduo, mas em todo caso, um indivíduo livre. Materialismo contribuiu em grande medida para o conceito de “liberdade” - isto também deve ser considerado. Sem o materialismo a liberdade não é possível.

Mas o materialismo não depende também das correntes que se deve descartar depois que o processo esteja completo?

Sim, naturalmente, mas a corrente tem de ser caracterizada de forma muito precisa. Isto é um conceito de conhecimento que chegou a esta condição através do desenvolvimento total por redução. Você tem de colocar à parte de tudo que é de natureza espiritual. O que se refere à consciência, à alma, às emoções e até ao princípio da “vida”. Tudo foi reduzido à conformidade com a matéria. Aí o materialismo consente. Aí está a metodologia genial para analisar a matéria; assim, por exemplo, para desenvolver disso uma tecnologia avançada. Se este estreito conceito de conhecimento se torna limitado enquanto um conceito cultural, a cultura agoniza e morre porque este é o princípio da morte. Materialismo tem sucedido em realizar o princípio da morte. Quando se olha para isso como um mistério, isso não é nada mais que uma repetição do mistério de Gólgota (calvário, suplício sem fim). Neste ponto o homem primeiro encarnou. Ele pisa com seus pés na Terra e aí se coloca firmemente. Dessa forma se pode dizer: através do materialismo primeiro o homem se tornou um homem da Terra. Antes disso ele titubeou sobre ela. Ele desceu lentamente e se fincou no meio da matéria: então ele teve de partir de sua conformidade com a matéria. E nada tal como forças espirituais ou altos sacerdotes ou druidas poderiam ajudá-lo, ele teve que fazê-lo por si mesmo.

Agora o homem caminha por si mesmo e tudo que ele faça no futuro e no sentido de expansão será feito a partir desta concepção de conhecimento, deve originar-se de suas próprias capacidades.”<sup>13</sup>

---

13 ADRIANI, Götz / KONNERTZ, Winfried / THOMAS, Karin, **Joseph Beuys, Life and Works**, translated by Patricia Lech. Photographs by Ute Klophaus. Barron's Educational Series, Inc., New York, USA, 1979. pp. 273-74

## DANIEL RHODES

Sobre as questões técnicas fundamentais apontadas por Rhodes:

“A capacidade de desenhar, construir e operar um forno é aceita atualmente como uma competência necessária do ceramista. A constância de tantos êxitos dissipou em grande parte o medo de que um forno ‘feito em casa’ pudesse não funcionar bem (...). Apesar da engenharia que se tem aplicado, o forno continua sendo um instrumento fascinante e temperamental. A relação com o fogo é ainda um elemento essencial para quem deseja realizar suas visões com argila queimada”.<sup>14</sup>

## EDUARDO CHILLIDA E ANTHONY CARO

Os artistas, orientados por Hans Spinner no trabalho com a cerâmica, expõem:

“Hans Spinner apontou que as Terras chamoteadas são esculturas em grês contendo 60% de chamote e óxido de ferro: terra queimada moída mais ou menos fina, desengordurando a massa, limitando sua retração, e aumentando sua resistência ao fogo. Estas peças foram queimadas em atmosfera de redução a 1350°C, em um forno a lenha, a queima em redução permite consumir o oxigênio ligado à massa, e reencontrar o natural e a cor específica do metal: o que dá uma coloração de ferro avermelhada”<sup>15</sup>



124 Eduardo Chillida, *Lurra*, 1983 | cerâmica, 30,7x30x20,5cm  
fonte <http://www.arcspace.com/exhibitions/archisculpture/6archisculpture.jpg>

---

14 RHODES, Daniel. *Kilns: design, construction and operation*. Chilton Book Co., New York, 1968.  
15 *La Revue de la céramique et du verre*, numéro 152/ jan.-fév. 2007, p.36.



125 Anthony Caro, *Juízo Final*, 1999 | Instalação Bienal de Veneza  
fonte <http://t2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQHs6z2Q7VfwXHG0uSuYMfqCg7hvpd3fuwxH9xGDY-ZMCbNfgfx7w>

## desenlaces

A pesquisa atualmente tem apontado para aproximações dos trabalhos com o universo do humano. Depois de uma exposição realizada em julho de 2010, percebi que as peças tinham curiosamente identidades, isto é, tornava-as distintas de uma maneira que me remetem a personalidades, há algum tipo de elemento pessoal que as distinguem.

A vida é um processo e não se opõe à morte, mas a incorpora como parte de um ciclo, em que na posição oposta e complementar está o nascimento e a transmissão; a passagem de uma coisa à outra se dá como continuidade.

Assim, cada peça se forma como passagem de energia para e pela matéria, metáfora de transformação, existência que não tem consciência de si para além da experiência na ação e na materialidade, naquilo que se move na concretude das coisas – essa é a visão do humano.



126 Forno semi-desmontado e um trabalho feito em várias partes, montado após a queima

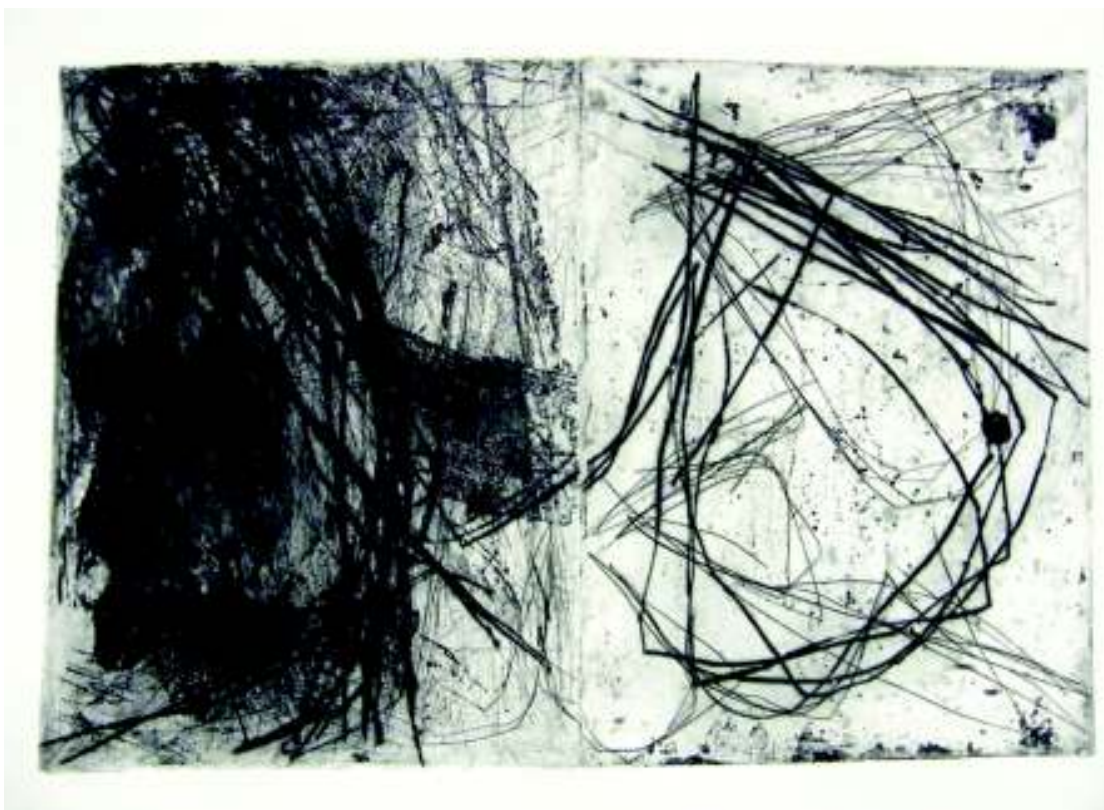




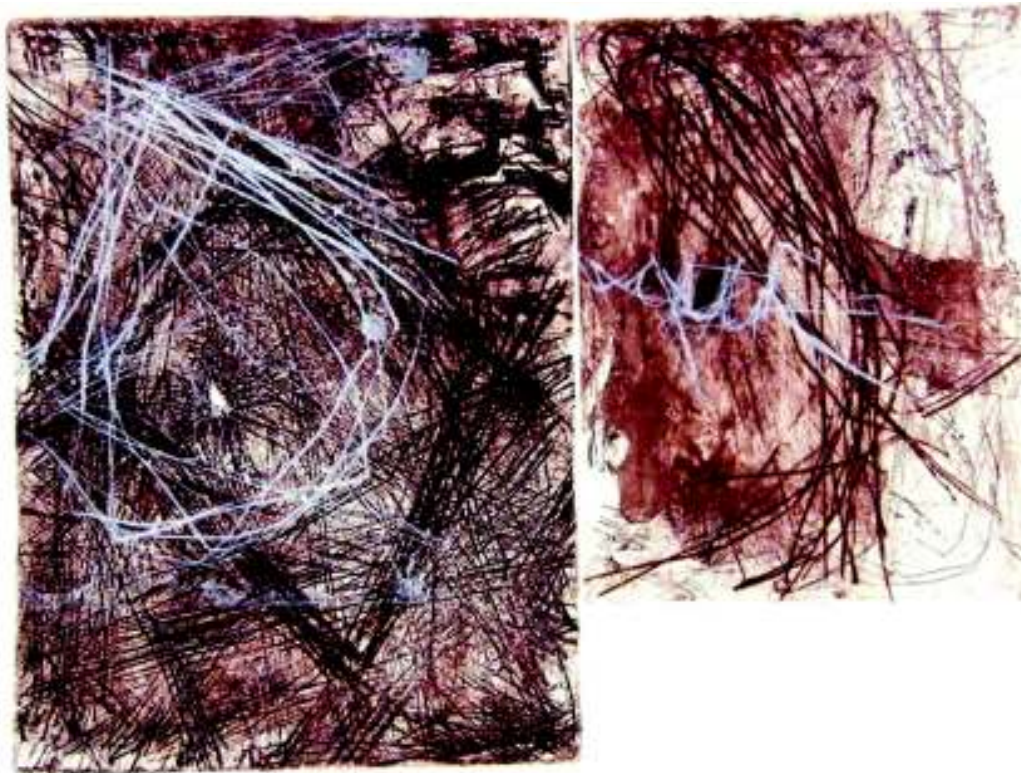
127 *Tótem*, 2010 | cerâmica, 112X45x43cm



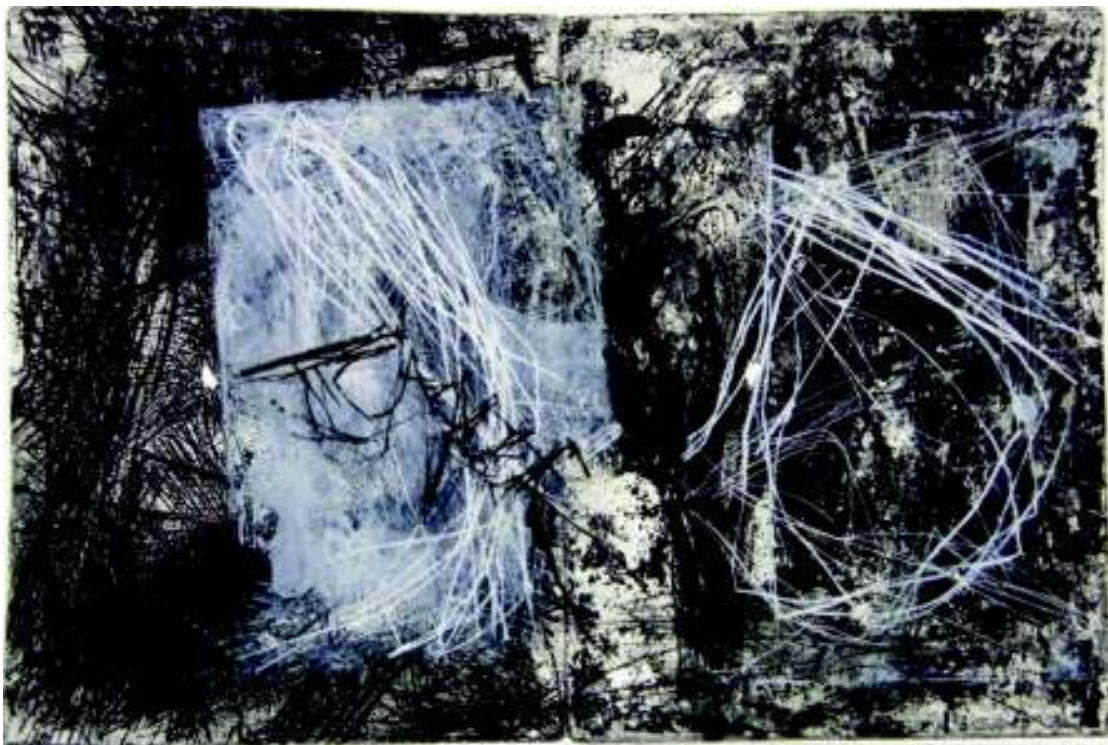
127a Outro ângulo



128 Lá, 2010 | gravura em metal, 39x50cm



129 *Aqui*, 2010 | gravura em metal, 50x70cm



130 *Aqui e lá*, 2010 | gravura em metal, 49x74cm



131 *Lá e aqui*, 2010 | gravura em metal, 49x74cm



132 *O lá no aqui*, 2010 | gravura em metal, 49x74cm



133 *Casal*, 2011 | cerâmica de alta temperatura, 89x40x40cm e 76x60x38cm



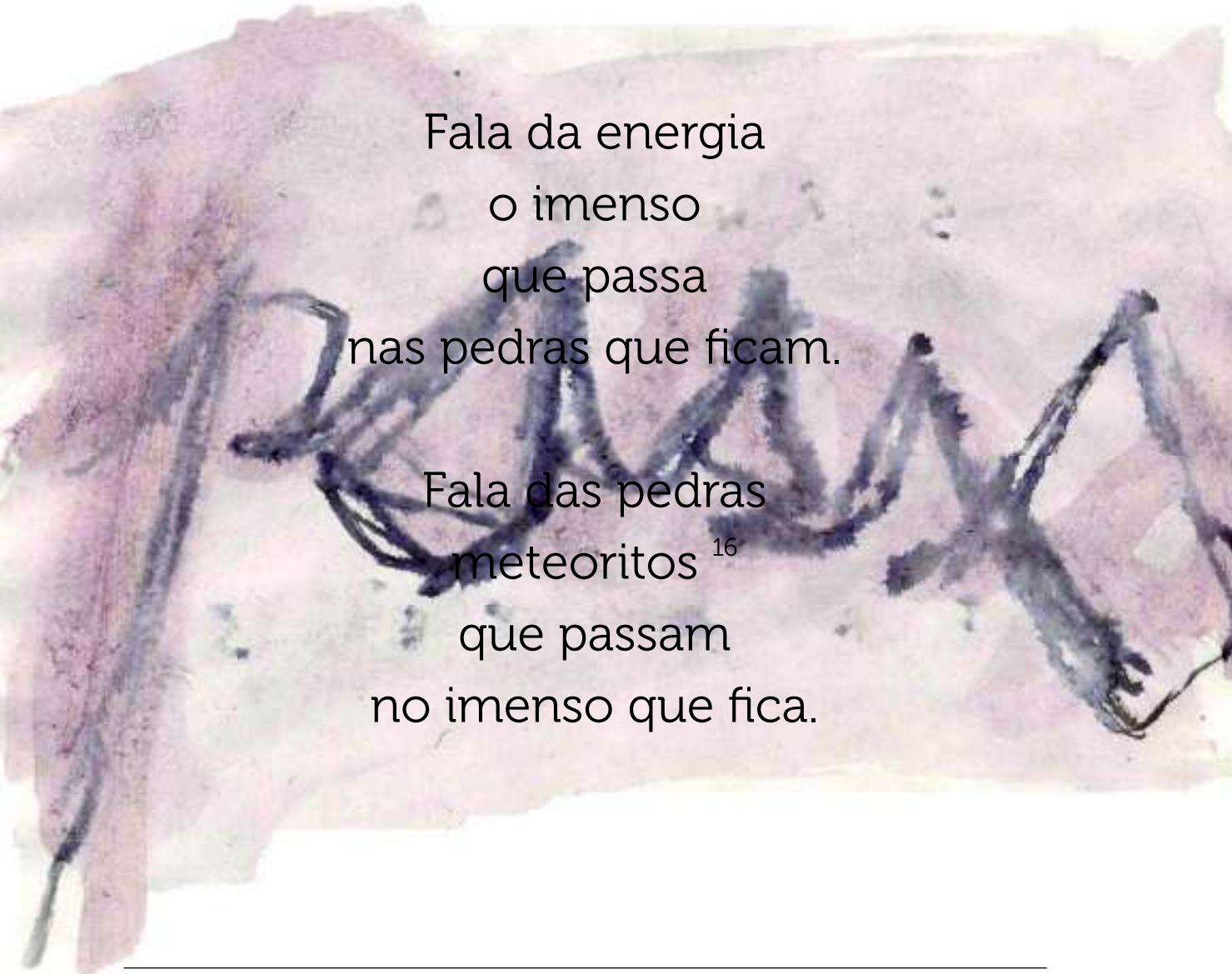


134 *Figura com mão*, 2011 | cerâmica de alta temperatura, 77x60x40cm



134a Outro ângulo

# PASSAGENS



Fala da energia  
o imenso  
que passa  
nas pedras que ficam.

Fala das pedras  
meteoritos <sup>16</sup>  
que passam  
no imenso que fica.

---

<sup>16</sup> “Um meteorito é a denominação dada quando um meteoróide (corpos no espaço que não entraram em contato com a atmosfera) formado por fragmentos de asteróides ou cometas ou ainda restos de planetas desintegrados, que podem variar de tamanho desde simples poeira a corpos celestes com quilômetros de diâmetro alcançam a superfície da Terra; pode ser um aerólito (rochoso), siderito (metálico) ou siderólito (metálico-rochoso)”. SANTOS, Prof. José Carlos. Meteorito de Bedengó. Folheto; Universidade Estadual de Feira de Santana/ Observatório Astronômico Antares. Imprensa Gráfica Universitária. Feira de Santana, Bahia. 2009.

Entra

o ar

sai

o ar

tátil

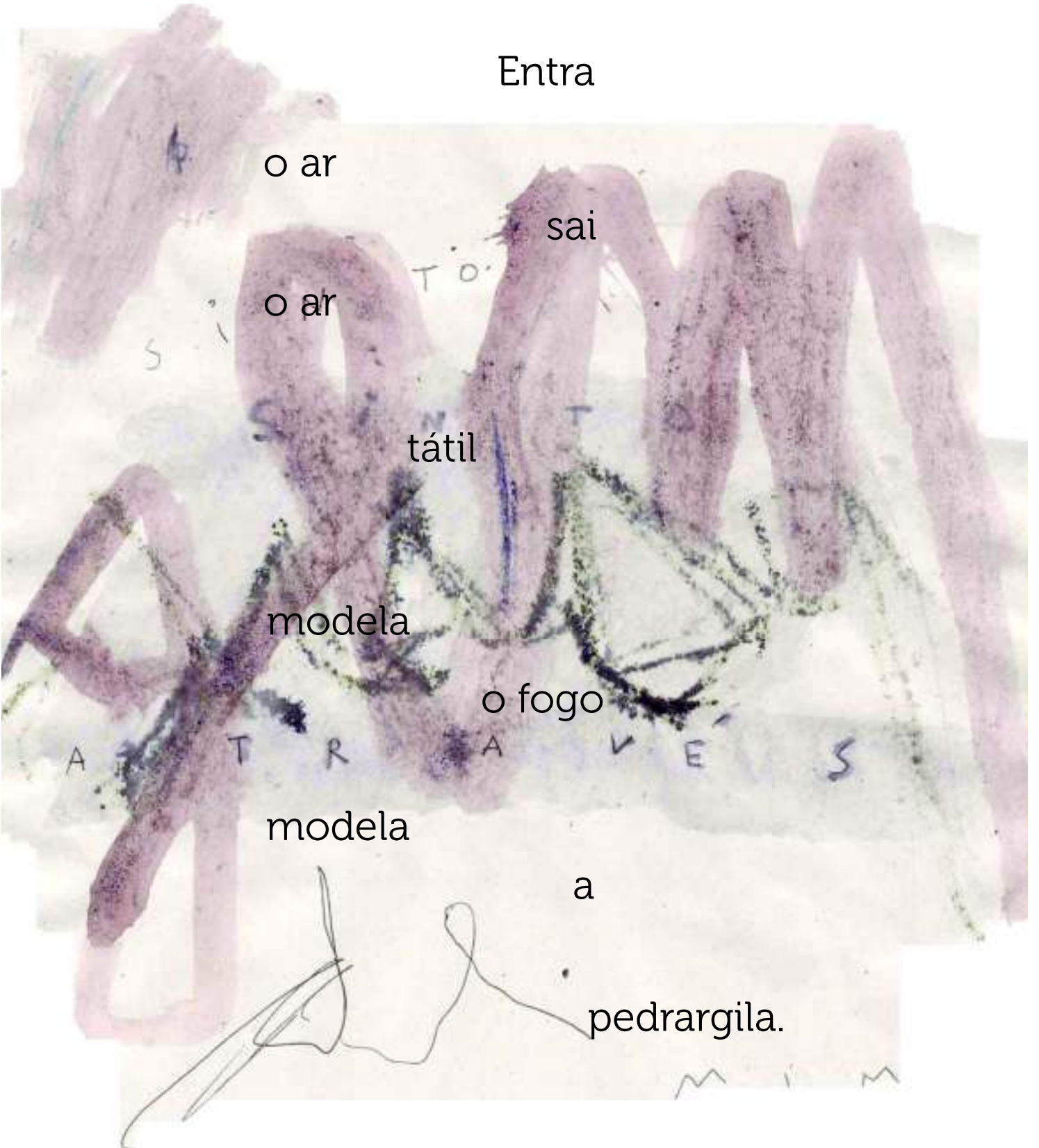
modela

o fogo

modela

a

pedrargila.



## considerações finais

“As transformações que a cerâmica trouxe em minha vida imediata fizeram com que eu refletisse, em primeiro lugar, sobre a cerâmica como um processo de transmutação, onde participam os quatro elementos que constituem o universo: Terra, Água, Ar e Fogo. Em seguida, o processo foi dividido em três etapas: a preparação da argila (Terra), a conformação do objeto (Homem) e a queima (Fogo).”<sup>17</sup>

No meu processo, as condições exteriores que tem um papel importante na minha abordagem do fazer, que ainda gostaria de destacar, além de tudo que já foi dito.

A utilização de galhos de árvores estava ligada naquele momento ao local onde podia utilizar com facilidade este material, assim como várias matérias-primas; inclusive a argila, que eram recolhidas diretamente da fonte, próximo a rios e matas.

Desde o início do mestrado, quando vim morar numa área urbana de São Paulo, numa casa pequena cercada de outras casas, com uma fábrica nos fundos, e próximo a uma igreja evangélica que distribui na vizinhança seus jornais semanalmente, não só as matérias-primas como também a conformação dos trabalhos mudou. O material que passou a interagir com a argila na modelagem é material de descarte, predominantemente o papel de jornais, caixas de embalagem, que também é de origem vegetal, portanto, mas com uma configuração bem diferente, processado industrialmente. Depois, na etapa da queima, esse material também desaparece deixando de sua ausência o vazio que reflete na forma externa, aproximações com o humano que nascem desta ação. A cerâmica para mim é um diálogo com os processos da terra, e a experiência humana.

Uma das referências que destaquei, nas últimas pinturas de Iberê, densamente materiais, em várias camadas de ação (ver fig. 120), uma luz feita de grosso empaste de branco, carregando várias cores, se acentua nos rostos em que no olho mostra-se apenas o preto, uma grande escuridão que vem de trás da massa amalgamada que dá forma ao corpo de suas figuras. A matéria que vibra nesse corpo que se evidencia, contrasta com a ausência, o vazio ou Nada, que carrega em suas camadas mais profundas, consciência que está enterrada por uma infrapintura que a apagou, que a isola da reserva de luz que vem do fundo do quadro.

Criar é dar forma, que por sua vez é comunicar algo, como dizia a artista Fayga Ostrower<sup>18</sup>. Comunicar, pressupõe uma passagem e um receptor, que recebe e neste caso suporta uma mensagem. O suporte estando em *quem* recebe a imagem e para onde ela vai, que caminhos faz a percepção e que consciência pode despertar.

---

<sup>17</sup> NAKANO, Katsuko. **Terra. Fogo. Homem**. Aliança Cultural Brasil-Japão, ed. Palas Athenas, São Paulo, 1989.

<sup>18</sup> OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 3. ed., Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 1983.

Nesta pesquisa, voltar-se a si no corpo, que respira e é a própria vida em seu contato mais próximo é buscar uma essência que vive na matéria, é sua consciência mesma, camada onde habita algo no vazio que revela e dá sentido à forma... humana.

## referências bibliográficas

ADRIANI, Götz; KONNERTZ, Winfried e THOMAS, Karin. **Joseph Beuys, Life and Work**. Traduzido em inglês por Patricia Lech. Fotografias por Ute Klophaus. Barron's Educational Series Inc., New York, USA, 1979.

**ANSELM KIEFER**, catálogo de exposição realizada de 25 de março a 24 de maio de 1998. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Apresentação de Robert Littman; texto de Alberto Tassinari.

AUPING, Michael. **Susan Rothemberg: paintings and drawings**. Albright-Knox Art Gallery. Rizzoli International Publications, inc. New York, USA; 1992.

BACHELAR, Gaston. **A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. Martins Fontes Editora. Original de 1948, tradução de Paulo Neves da Silva, São Paulo, 1991.

BECQUART, Geneviève. **Anthony Caro: Le Choeur de lumière**. La Revue de la céramique et du verre. N° 164/ Jan.-fév. 2009; pp 38-48. France, 2009.

BIRKS, Tony. **Claudi Casanovas**, catálogo. Marston House Publishers, U.K. British Library Cataloguing-in-Publication Data, 1996.

CLARK, T. J. **Modernismos**. Organização Sônia Salzstein, tradução Vera Pereira. São Paulo, Cosac & Naif, 2007.

DEWEY, John (1859-1952), in **Arte como Experiência**, cap. III, 1934. (Os pensadores). São Paulo, Abril Cultural, 1985.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007. 21ª ed. – (Estudos, 85).

FRICKE, Johann, **A Cerâmica**. Tradução de Maria do Carmo Cary, 2ª ed., Lisboa, Portugal, Editorial Presença, Ltda, 1981.

FOURNIER, Robert. **Illustrated Dictionary of Practical Pottery**. 3rd edition; Chilton Book Company. Pennsylvania, USA, 1992.

GRINBERG, Norma Tenenholz. **Humanóides: transmutações da forma e da matéria**. Dissertação (mestrado), CAP/ECA/USP 19/05/1994. 78p.:il; São Paulo: NT Grinberg, 1994.

\_\_\_\_\_. **Lugar com Arco.** Tese de doutorado. CAP/ECA/USP, 15/09/1999. Orientador: JARDIM, Evandro Carlos Frasca Poyares. São Paulo, NT Grinberg, 1999.

\_\_\_\_\_. **Desenvolvimento de massas cerâmicas com características visuais diversas para utilização em trabalhos artísticos.** Coordenação Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Norma Tenenholz Grinberg/ Grupo Terra. Pesquisa com apoio do CNPq. Cópias disponíveis no Departamento de Artes plásticas da USP, 2005.

MIDLEY, Barry, **Guia Completo de Escultura, Modelado y Cerâmica. Tecnicas y materiales.** Tradução de Mari-carmen Ruiz de Elvira Hidalgo. 1<sup>a</sup> ed., Madri, Espanha, H. Blume ediciones, 1982.

MUBARAC, Cláudio; AMARAL Aracy e MARTINS, Alberto; **O desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim.** Apresentação de Marcelo Matos Araújo/ Curadoria de Cláudio Mubarac. Ensaio fotográfico de João Luiz Musa. Pinacoteca do Estado – São Paulo, 2005.

NAKANO, Katsuko. **Terra. Fogo. Homem.** Aliança Cultural Brasil-Japão, ed. Palas Athenas, São Paulo, 1989.

OHNO, Maria Cecília. **A arte no corpo.** Dissertação(mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Orientador: Suzi Frankl Sperber. Campinas, SP, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 3. ed., Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 1983.

RHODES, Daniel. **Kilns: design, construction and operation.** Chilton Book Co., New York, 1968.

SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo.** São Paulo, Cosac & Naif, 2003.

STILES, Kristine e SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings.** University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1996.

VARNEDOE, Kirk, **Cy Twombly: A retrospective,** catálogo, The Museum of Modern Art, New York, 1994.

VENÂNCIO FILHO, Paulo, **Iberê Camargo: desassossego do mundo.** [projeto, edição, coordenação, Sílvia Roesler; ensaio, Paulo Venâncio Filho; Biografia, cronologia, pesquisa, Ana Holk; projeto gráfico 19 design, Ana Luisa Escorel; tradução, Steve Yolen, Peter Warner]. Rio de Janeiro: S. Roesler: The Axis Instituto Cultural, 2001.



## glossário de termos técnicos

### CERÂMICA DE ALTA TEMPERATURA

Um mesmo corpo de argila pode ser usado às vezes para produzir peças de alta sinterização ou peças apenas em estado de biscoito, barro cozido simples, de acordo com a temperatura ou não, de vitrificação, mas em geral, misturas de várias argilas e muitas vezes de outros minerais, são combinadas especificamente para um determinado intervalo de temperatura de queima. A linha divisória entre o barro queimado ou biscoito (*earthenware*), e a cerâmica de alta (*stoneware*) normalmente é na região dos 1200°C. As massas de alta temperatura, de acordo com a nomenclatura de “Brussels” - densa, impermeável e dura o suficiente para resistir ação de atrito com ponta de aço (...) mais opaca que porcelana e normalmente apenas parcialmente vitrificada. Uma porosidade de não mais que 5% e a superfície apresentando uma aparência fechada (compacta) e vítrea, mas que pode ser rústica ao toque. *Illustrated Dictionary of Practical Pottery*. 3rd edition; Chilton Book Company. Pennsylvania, USA, 1992.

### DEFORMAÇÕES PIRO PLÁSTICAS

Podem ocorrer na temperatura em que um corpo cerâmico não pode mais manter sua forma devido à formação de componentes em estado de fusão no interior de sua estrutura. Normalmente se trata de um processo lento e contínuo. Deformação costuma levar à: a) colapso de um pote dentro do forno; b) durante a queima de esmaltes um agravamento destas condições pode ocorrer, devido a perda de apoio ao peso, ou quando este está mal acomodado e apoiado pelas mobílias de forno (pilares refratários e placas de apoio) e sobre-queima das peças retorcendo-as (queima excessiva). *Illustrated Dictionary of Practical Pottery*. 3rd edition; Chilton Book Company. Pennsylvania, USA, 1992.

### MAROMBA

Máquina composta de um tambor, contêiner ou cilindro de metal em posição horizontal, fechada só de um dos lados, através do qual a argila é forçada por lâminas ou pás rotatórias acionadas por motor elétrico, formando uma coluna firme de massa que sai por um bocal no outro lado. A ação das lâminas consiste em empurrar a massa para frente, ao mesmo tempo que vai macerando e mesclando, mas na prática algum tipo de pressão externa é necessária para mantê-la em movimento contínuo.

### MASSAS CERÂMICAS

Na pesquisa com a composição de massas cerâmicas, gostaria de citar o trabalho “Desenvolvimento de massas cerâmicas com características visuais diversas para utilização em trabalhos artísticos”, realizado pelo Grupo Terra no ateliê de cerâmica da USP: “Buscou-se valorizar a vitalidade da própria matéria conformadora, sem precisar usar o esmalte como elemento de acabamento. Nada impede, porém, que estas massas recebam algum tipo de esmalte. (...). Como materiais agregados (cargas e pigmentos, utilizaram-se tanto

matérias-primas minerais quanto orgânicas, as comuns no uso da cerâmica, ou as insólitas, multiplicando a gama de resultados, que foram analisados e selecionados de acordo com requisitos estéticos e técnicos estipulados”. In Desenvolvimento de massas cerâmicas com características visuais diversas para utilização em trabalhos artísticos”. Coordenação Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Norma Tenenholz Grinberg/ Grupo Terra. Pesquisa com apoio do CNPq, 2005.

#### TIJOLOS UTILIZADOS NA CERÂMICA

São feitos em um variado leque de materiais e são dois os tipos principais: 1) Tijolos refratários duros, pesados e compactos, para suportar temperaturas de trabalho de até 1550°C. Materiais refratários são aqueles que resistem à ação do calor e são usados nas partes do forno que precisam agüentar altas temperaturas e redução sem deformar ou romper. Alguns exemplos de materiais refratários são: argilas refratárias e materiais de alta porcentagem de alumina e sílica . 2) Tijolos isolantes, que podem ser desmanchados ou perfurados facilmente, muito porosos, de peso leve e super-isolantes. São feitos em diversas qualidades e graus de resistência ao calor, os tipos mais isolantes são elaborados com materiais cerâmicos de alta pureza, isentos de ferro e tem uma aparência muito branca e aberta, tipo esponjosa, obtida por meios físicos (misturando no material cru pó de serragem, por exemplo) ou por processos químicos.

#### REDUÇÃO

Extração de átomos de oxigênio dos óxidos. As mudanças de cores mais brilhantes na redução são aquelas dos óxidos de ferro e de cobre. Alterações mais sutis acontecem em outros óxidos, nas qualidades do esmaltado e nos corpos cerâmicos. Os óxidos reduzidos são frequentemente instáveis e reverterem para sua forma anterior por recombinação com oxigênio atmosférico se a ação de redução for curta demais, a menos que protegidos por trás de esmaltes. A redução é considerada geralmente como o resultado da interrupção no fornecimento de oxigênio durante uma queima com lenha ou madeira pelo bloqueio na saída das chamas (chaminé do forno) ou nas entradas de ar na base dos maçaricos, criando gases de monóxido de carbono e hidrocarbono. CO é um gás bastante venenoso, e o forno tem que estar num ambiente externo ou muito bem ventilado. Illustrated Dictionary of Practical Pottery. 3rd edition; Chilton Book Company. Pennsylvania, USA, 1992.

## apêndice

### APONTAMENTOS DA QUALIFICAÇÃO

A seguir transcrevo alguns registros que fiz após o exame de qualificação, integrando o processo de pesquisa poética. São trechos, fragmentos que escrevi de memória e que tem influenciado as minhas reflexões e a maneira como vejo esta pesquisa.

**Paulo Barreto:** Uma característica do trabalho do André é uma dimensão monumental, que não tem necessariamente a ver com tamanho. Outra coisa é que são trabalhos que tem uma beleza que não é formosura, que não se revela de maneira fácil, que não nega uma certa rudeza. Tudo isso faz que seja importante perceber que os trabalhos precisam ser vistos por suas sutilezas e então eu não concordei com este título de “Monstros” associado a estes trabalhos. Colocar título me parece sempre uma coisa meio delicada, pois pode dirigir a experiência de ver para interpretações. A coisa fica muito mais rica se deixar para que as pessoas possam ter suas próprias impressões, nestes trabalhos essa percepção é muito complexa, apesar deles terem uma simplicidade, para que este tipo de denominação não acabe atrapalhando.

**Evandro Carlos Jardim:** O que logo deparo nestes trabalhos que as imagens apresentam (pinturas, cerâmicas, de momentos diferentes) ainda que sejam aparentemente coisas diferentes, é uma coerência muito grande, um desenho, uma coesão que vem de uma mesma questão recorrente, algo que perpassa todo este caminho: uma inquietação existencial, desde que eu o conheço, já faz alguns anos. Esta inquietação tem a necessidade de se expressar, e de ser assim compartilhada, que se assume como manifestação e isso é algo muito importante.

Poderíamos, entretanto fazer toda uma leitura em termos de psicologia nesta ação, falar da ação, mas eu prefiro deixar claro um outro aspecto aqui: a forma... é do ponto de vista da forma, quer dizer que eles têm uma interioridade. Analisar só pela ação seria chamar a atenção para um dado mais externo. Se recortássemos estas imagens da folha, mesmo aí podemos ver que elas dão um sentido de sua forma (as esculturas) pelo vazio que elas comunicam, que traz nelas o seu sentido da forma, pois tem uma interioridade.

Também não sei se o título pode ser adequado, concordo com o Paulo neste sentido. As formas trazem uma espécie de antropomorfia pessoal, percebo que surgem aqui feições inclusive, onde o humano se manifesta nesta interioridade e se revela cada vez mais a um olhar atento... O Reale (Miguel), falava de duas formas de conhecimento, que devem estar sempre relacionadas: o intelectual e o intuitivo. O que surgem nestas cerâmicas, onde o trabalho está mais forte a meu ver, é uma forma que é humana: dá para ver perfeitamente aqui, por exemplo, (ver figura 9a) olha só está até olhando para este lado...

**Paulo Barreto:** O que o desenho manifesta pode ir além do que se pensava na hora, algumas

vezes faço desenhos para mostrar uma idéia que quero sugerir para os meus alunos na aula de design, pois acho que querer explicar falando seria impossível e o Evandro sugeriu que eu deveria traduzi-los em gravuras. Tenho dúvidas se os alunos realmente entendem esses desenhos, se são compreensíveis, pois são deste jeito, parecem uns “garranchos”. Mas aí eles (os alunos) traduzem perfeitamente em um desenho técnico, então os desenhos funcionam para eu explicar o que queria. Mas aí o Evandro apontou neles outra coisa...

**Evandro Carlos Jardim:** O que eu digo é que o Paulo faz estes desenhos para demonstrar uma idéia na aula e faz obras de arte. Estes desenhos eu sugeri que fossem trazidos para o cobre, para a gravura, pois eles condensam uma essência do seu trabalho.

Eu acho importante que os trabalhos (André) sejam mostrados, aqui no campus, em espaço público...

**André:** Eu tenho buscado este espaço, mas isso também é um processo, penso que tem que ser um lugar que tenha a ver, mas tenho tido uma certa dificuldade neste processo... espaço para pesquisa, como agora no mestrado para que as pessoas pudessem ter condições para desenvolver suas pesquisas, mesmo assim tenho trabalhado aqui e me sinto bem neste espaço, acho que o espaço do ateliê deve ser mais público mesmo, onde o trabalho possa ser visto e haver essa troca...

**Evandro Carlos Jardim:** O espaço é o espaço do trabalho, que você leva e coloca a disposição para que aqueles que se sintam chamados se aproximem e estabeleçam o diálogo, porque o trabalho aqui oferece essa possibilidade, chama a isso. Mas depende de cada um. O espaço para isto depende de dialogar e aí é um exercício também da política como deve ser, um diálogo profícuo.

O Araújo Porto Alegre quando foi consultado, pelo D Pedro II, questionou os modelos acadêmicos. Ele falou da necessidade de se fazer algo que nascesse da realidade do lugar onde se está, voltada para e seu entorno. Propôs ainda que a formação do artista estivesse voltada para servir a essa realidade local, uma escola de Artes e Ofícios, no sentido de dar uma formação mais ampla. D. Pedro II se mostrou de acordo com isso, mas com a República a Academia conseguiu se articular com a nova estrutura de poder e prevaleceram os modelos acadêmicos que rejeitavam a proposta de Porto Alegre. Porque ele apontou um problema, a ociosidade dessa formação, alheia à realidade local, ele falou da inadequação e de que as pessoas que estudavam lá não encontravam onde utilizar a formação recebida, na vida, no cotidiano à sua volta: a Academia formava ociosos.

**Norma Grinberg:** Porque houve essa oposição e a Academia não ter reconhecido a importância do que ele apontou?

**Evandro Carlos Jardim:** Porque a Academia como apontou Porto Alegre estava ligada a ociosidade e os acadêmicos viviam deste modelo e se sentiram atacados, como representantes dessa ociosidade e preferiam não ter que olhar em volta, pensar essa realidade ou questionar o que estavam fazendo. Aqui se coloca novamente essa questão: na Universidade, pois como



já se apontou várias vezes, a crítica a Academia pode e deve ser vista como questão que não se reduz ao contexto daquela instituição, do nome, pois as palavras mudam...

**Norma Grinberg:** Como orientadora sinto que é importante colocar tudo que possa ser questionado aqui, na oportunidade que é esse momento da avaliação, na presença de pessoas como vocês. O André tem apontado um interesse que está se voltando para a área da educação, inclusive como pesquisa para um possível doutorado, e quero aproveitar esse momento para saber qual a sua opinião.

**Evandro Carlos Jardim:** A educação no sentido da formação do pedagogo, é algo que leva a outros estudos, um envolvimento com outras questões que diferem muito do que estamos vendo aqui, no caminho do seu trabalho, que a meu ver está indo bem. A princípio eu diria para continuar, a minha vontade é ver esse trabalho não ser interrompido. Se for por uma questão de necessidade, de atuar profissionalmente, não me cabe questionar isso, mas avalie se isso é de fato uma coisa que se efetivaria em termos das oportunidades reais, concretas. Quanto à experiência de levar a arte para a escola, tem sido uma questão bastante ainda controversa... não sei se isto é uma opinião que está muito ligada à visão da minha geração, onde esta questão ficou marcada pela uma experiência que eu tive. Mas o fato é que antes de 1964 fizemos algumas experiências que colocava sempre em atuação o artista e o pedagogo como uma parceria, que trazia a presença do artista ligada a atuação do pedagogo na sala com os seus alunos. Parece-me importante perceber que, artista e pedagogo, tem uma formação diversa e o que eu vejo muitas vezes é que o trabalho do artista, o fazer se enfraquece. Mesmo se olharmos para este artista que você cita (Beuys), o que ele consegue dizer muito bem nos trabalhos, fazendo (se olharmos as obras está tudo lá), nos discursos ele se enrola todo, se perde muito. Essa parceria deveria acontecer entre essas duas áreas, mas são coisas diversas que tem universo distinto, e se isso criaria um problema de precisar de mais recursos isso não se justifica; usar recursos para fazer as coisas pela metade e de forma ineficiente só gera prejuízos.

Por outro lado, pensando em termos de uma educação integral, a aproximação da arte e da educação é fundamental. Eu vejo isso nestas pessoas que estão trabalhando atualmente aqui com a educação, como a Cristina Rizzi, e outras que eu não conheço tanto, mas sempre que pude estar próximo destas pessoas senti que há uma consciência da importância em aproximar a arte e a educação.

**André:** A intenção de me aprofundar mais na educação vem do fato que esta aproximação já é uma realidade, venho trabalhando como professor, iniciando um caminho nesta área. A intenção é seguir com o trabalho com a arte. Ocorre que esta experiência de parceria entre o pedagogo e o artista tem a ver com isso, quando pensei neste projeto, possivelmente como doutorado, a idéia era justamente num certo sentido como parceria. Ter um trabalho orientado pela Educação, mas como processo de criação, e a continuidade do que eu venho fazendo, que se alimenta deste universo que o ensino privilegia, a formação das pessoas, o humano nesta relação mais direta, nem sempre visto em sua potencialidade de criação que é o momento da aula...



**Norma Grinberg:** Então você deve formular este projeto, é no projeto que você tem que ter essa intenção formulada para não se perder depois, conseguir colocar de forma determinada, numa elaboração do seu propósito, que será o norte do desenvolvimento.

