UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Costurando a distância: a artesania na construção e partilha de universos

Adriana Maria Motta de Siqueira

São Paulo

2021

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Área de Concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem de Arte

Orientadora: Profa. Dra. Sumaya Mattar

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Siqueira, Adriana Maria Motta de
Costurando a distância : a artesania na construção e partilha de universos / Adriana Maria Motta de Siqueira; orientador, Sumaya Mattar. - São Paulo, 2021.
643 p.: il. + O volume físico do trabalho é composto por três livros apresentados dentro de uma caixa..

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Arte-educação. 2. Pedagogia artesã. 3. Artesania. 4. Encadernação artesanal. 5. Desenho. I. Mattar, Sumaya. II. Título.

CDD 21.ed. - 700.7

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

LIVRO I

SUMÁRIO

LIVRO I

Sumário 06

Dedicatória 10

Agradecimentos 11

RESUMO 12

ÍNDICE DE IMAGENS 14

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS 16

PRÓLOGO 17

INTRODUÇÃO – Diário de uma pesquisa reestruturada em meio a um contexto de transformações mundiais – ou quando nada será como antes amanhã, num amanhã que se redesenha a cada dia de novas formas 18

Sobre o corpo físico da dissertação: dos diálogos com a matéria 26

Livro I 27

Livro II 28

Livro III 29

Algumas palavras sobre as coisas e os fazeres – e sobre ancorar no mundo 31

Perguntas geradoras/ centrais , outras, trazidas pela pesquisa e algumas reflexões: sobre desenhar mapas 32

CAPÍTULO 1 – Sobre o mundo que se desejava construir e que se construía antes da pandemia 41

1.1 – Memorial 1: Sobre minhas raízes 42

1.2 – Memorial 2: Sobre jardins 47

CAPÍTULO 2 – Alguns conceitos importantes: Sobre artesania/ ateliê/ Oficina – maneiras de se transmitir, preservar e construir conhecimentos em forma de tradição..... 56

2.1 – Ponto de partida: a artesania – integridade, fragmentações, reuniões 57

2.2 – Cultura e tradição – sobre tecidos, fios, identidade e invenção 63

2.2.1 – Sobre a Palavra – sobre o Todo 66

2.3 – O ritual – a tradição trazida para o corpo 70

2.4 – Caminhando dentro: A oficina somos nós – Sobre o trabalho do artífice …..... 73

2.5 – Ainda sobre diálogos e construções: a fala da obra. ……... 79

2.6 – Uma ponte entre o dentro e o fora: sobre os sonhos da mão ……...……81

2.7 – A caminhada pela história: sobre oficinas, mestre artesãos e construção do conhecimento tácito no contexto medieval ……..…… 83

2.7.1 – Início das oficinas – organização, apogeu: apontamentos históricos e inspirações ……..... 84

2.7.2 – Das pedras produzidas e colocadas no caminho: sobre a separação social entre cabeça e mãos – a diferenciação histórica entre oficina e ateliê ……..... 89

2.7.3 – Uma avalanche sobre a oficina: a fábrica, a velocidade, a fragmentação e a massificação ……..... 93

2.8 – Reorganizando as pedras do caminho e o caminhar: sobre olhares para a pedagogia artesã hoje ……..……... 97

CAPÍTULO 3 - O artífice no mundo …… 106

3.1 – Sobre o narrador, uma experiência, falta de experiência e mitos - a vida fragmentada e sem tempo ……..... 108

3.1.2 – Sobre o cidadão de bem …… 116

3.1.3 – Sobre a boa vida …….. 120

3.1.4 – Sobre o bom trabalho …….. 121

3.2 – Do cidadão de bem ao artífice – Sobre o cultivo de si: construção de identidade e edificação de resistências ……..……. 123

3.2.1 – Sobre a escrita de si: o caderno e a carta ……... 124

3.2.2 – Sobre a escrita de cartas ……..... 125

3.2.3 – Sobre desenho, caderno, gravura: diálogos ……..... 127

3.2.4 – Sobre o livro e a escrita da cultura ocidental …….. 133

3.3 – Sobre a vida como obra de arte - o livro de artista e a arte correio ……..... 140

3.3.1 – Sobre o livro de artista ……..... 141

3.3.2 – Sobre a arte correio ……..... 147

Sobre bases, voos, resistências ……..…… 150

Sobre raízes e artistas da arte correio 151

Sobre as exposições de arte correio na América Latina e no Brasil 153

3.4 – Do bom trabalho à missão de vida – o professor, o mestre, o cultivo do outro e a aula como artesania 158

3.4.1 – Sobre libertar a educação da prisão do mito – uma revolução da escola pelo sonho e pela poesia 158

3.4.2 – Sobre a importância política do professor-artista-pesquisador na escola ... 161

3.4.3 – Sobre o professor artífice e o espírito do mestre no cultivo de olhares e jardins 163

CAPÍTULO 4 – O presente em obras: construções durante a pandemia 168

Carta convite 173

4.1 – Encontro 1 – Sobre um mar de fogueirinhas 175

4.2 – Encontro 2 – Sobre cartas 186

4.2.1. O começo 186

4.2.2. Abrindo os trabalhos 187

4.2.3. Partilha de trabalhos e impressões sobre o primeiro encontro e a primeira correspondência 190

4.2.4. Fechamento do encontro e proposta para o encontro seguinte 213

4.3 – Encontro 3 – Sobre avós, cultivos, viagens 214

4.4 – Encontro 4 – Sobre espirais: histórias que carregam imagens; imagens que carregam histórias 231

4.5 – Encontro 5 – Sobre a memória nos corpos; sobre a memória dos corpos 254

4.6 – Encontro 6 – Sobre laranjas, domingos, universos em espiral 274

Carta-instrução para sétimo encontro 282

4.7 – Encontro 7 – Sobre encontros, vitrais, despedidas 284

Carta convite para último encontro 297

4.8 – Encontro 8 – Sobre reencontrar 298

Carta lida no oitavo encontro 302

4.9 – Sobre florir – ressonâncias e novos universos possíveis a partir das vivências com o grupo 327

4.9.1 Costurando a distância 327

4.9.2. Sobre conversar com mais pares 337

4.9.3. Sobre costurar histórias, sentidos e um livro 344

ÚLTIMAS PALAVRAS – Sobre olhar a paisagem pela janela do trem 348

EPÍLOGO 352

BIBLIOGRAFIA GERAL 353

ANEXOS 367

- ANEXO 1 - Lista de materiais para confecção de cadernos à distância 368

- ANEXO 2 - Questionários sobre a mini oficina de encadernação artesanal respondidos pelos estudantes da disciplina Fundamentos da Aprendizagem Artística 370

LIVRO II

Diário gráfico da pesquisa, constituído por estampas em xilogravura e reproduções de desenhos realizados por mim e por meu filho, Diego 372

LIVRO III

Oito livros dedicados aos participantes do grupo artesanias 409

Dedico este trabalho a todas as professoras e a todos os professores que, com espírito de mestras e mestres vivem a integridade do ser, transbordam arte, inundam e revolucionam vidas, ainda que em tempos sombrios.

Agradecimentos

Agradeço a meus pais, Tereza e José Eduardo, por serem meus mestres primeiros e eterno porto seguro.

Agradeço a minha irmã e a meus irmãos, Andrea, Carlos e Marco, por fazerem parte dessa rede familiar de apoio incondicional.

Agradeço a Diego, meu filho, por me presentear a cada dia com toda a poesia, maravilhamento e desafios do novo.

Agradeço aos participantes do grupo artesanias, sem os quais essa pesquisa não teria acontecido: Adriana Bento, Alexandre Sequeira, Claudio Garcia, Ednan Calza, Elias de Andrade, Isabela Costard, Nara Isoda, Talita Xavier e Vinicius Azevedo. Muito obrigada, a cada um de vocês, por toda a disponibilidade, inteireza e beleza na construção e partilha de universos!

Agradeço às professoras Ana Angélica Albano e Hercília Tavares de Miranda pelo olhar cuidadoso e apontamentos precisos e preciosos na banca de qualificação.

Agradeço aos colegas do GMEPAE: nossas reuniões e diálogos fortaleceram – e fortalecem – muito minha pesquisa.

Agradeço a Maria Beatriz Pacca, pela generosidade, prontidão, e olhar respeitoso e atento na revisão deste texto.

Agradeço a Jacqueline Sasano, pelos ensinamentos preciosos, pela sabedoria e sensibilidade no olhar e na técnica e pela extrema dedicação na parceria para a diagramação dos livros que compõem o livro III.

Agradeço à professora Sumaya Mattar, minha eterna orientadora, guia e mestra pelos caminhos da artesania docente. Obrigada, Sumaya, por me ajudar a edificar e firmar esse compromisso ético-estético-político em habitar o mundo enquanto professora-artista-pesquisadora.

Agradeço às muitas professoras e professores que me formaram ao longo da vida, e também àquelas e àqueles com quem trabalhei e trabalho, partilhando possibilidades de mundos novos.

Agradeço a todas as alunas e alunos que já passaram pelo meu caminho, e que muito me ensinam sobre ser professora artífice.

RESUMO

O presente trabalho pretende tecer reflexões teóricas, poéticas, teórico-poéticas acerca dos fazeres artesanais e sua importância fundamental na estruturação do indivíduo e da sociedade como um todo, bem como suas potências especificamente no âmbito da arte-educação. Entendemos esses fazeres pensantes como forma de resistência diante do sistema político-econômico vigente, que pretende acelerar tempos, uniformizar desejos, pensares, sentires, e anestesiar mentes críticas, questionadoras e criativas.

O contexto da pandemia da Covid-19 que vivenciamos escancara a urgência pela mudança de paradigmas nas relações sociais, políticas, econômicas. Esta pesquisa parte desse lugar, e nele se constitui, tecendo reflexões acerca de aspectos anteriores ao do contexto pandêmico, e imagina possibilidades para o momento que o seguirá.

Os quatro capítulos que constituem esta dissertação percorrem trajetórias teóricas – pela conceituação e história da artesania e da maneira como foi forjada nas oficinas dos mestres artesãos medievais; pela contextualização do atual cenário sócio-político-cultural-educacional, e os impactos da pandemia sobre ele; pela apresentação de artistas e história de algumas práticas artísticas, tais como encadernação artesanal, gravura, livro de artista e arte correio – e adentram práticas de educação e arte – apresento minha vivência prévia com esses fazeres, motivadores desta pesquisa, a experiência dos encontros remotos com o grupo artesanias, formado por nove artistas-professores-pesquisadores, residentes em diferentes cidades do Brasil, e algumas ressonâncias desses encontros em práticas educativas que propus e vivenciei.

O fazer artesanal reintegra a fragmentada natureza humana do sujeito – e, estendida essa experiência para o contexto social, pode ser inspiração para o conserto social, como aponta Richard Sennett (2013). O objetivo dessa pesquisa é, portanto, viajar por essas paisagens práticas, teóricas e poéticas e, a partir delas, apontar novos possíveis desenhos de mapas.

Além do volume com o texto da pesquisa – Livro I –, esta dissertação será composta por mais dois: um, apresentando um diário gráfico da pesquisa, constituído por estampas e reproduções de desenhos e de bordados realizados por mim – Livro

II –; outro, com reproduções de trabalhos realizados pelos participantes do grupo artesanias, durante e após nossos encontros – Livro III.

Palavras-chave: Artesania; Artífice; Encadernação artesanal; Ensino de Arte; Formação Docente.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 – Histórias com o avô 15
Figura 2 – Mapa da pesquisa 16
Figuras 3 a 6 – Cadernos contando sobre as paisagens que os estudantes habitam 20
Figuras 7 a 14 – Cadernos pessoais de alunos 21
Figuras 15 a 18 – Cadernos de correspondência 22
Figura 19 – Encontro de missivistas 23
Figuras 20 a 22 – O corpo físico da dissertação 28
Figuras 23 a 30 – Abrindo o mapa da pesquisa 34
Figuras 31 e 32 – Mapa da pesquisa e Mar dos Afetos 35
Figuras 33 a 40 – Páginas de Documentos de Identidade 39
Figura 41 – Livros produzidos coletivamente pelo grupo livre de estudos do livro 47
Figuras 42 e 43 – Turma da Biblioteca da Zona Norte 48
Figuras 44 e 45 – Turma do projeto *Pesquisar é Aprender* 49
Figuras 46 a 48 – Turmas de Idosas da Zona Oeste 50
Figuras 47 e 48 – Turma dos Grandes/ 2019 51
Figuras 49 a 52 – Meu ateliê de gravura em casa 129
Figura 53 – A Caixa Verde 142
Figura 54 – Livro-objeto *Museum* 143
Figura 55 – *Fluxkit*, 1964/65 143
Figura 56: Livro *Poemóbile* 144
Figura 57: Livro-objeto de Paulo Brusky e Daniel Santiago 144
Figura 58 – Sacola de entregas da RICAI (*E.A.M.I.S.*) 148
Figuras 59 a 61 – Trabalhos de arte correio de Paulo Brusky 153
Figura 62 – *Mail Art Technics* 154
Figura 63 – Parte do espaço dedicado a arte correio na 16ª Bienal Internacional de São Paulo/ 1981 155
Figura 64 – Planta baixa do segundo andar do pavilhão da Bienal durante sua 16ª edição 154
Figuras 65 a 94 – A artesania das cartas e cadernos, do planejamento ao correio 180
Figura 95 – Mosaico 1 188
Figuras 96 e 97 – Alexandre compartilha fotos no segundo encontro 190
Figuras 98 e 99 – Alexandre e sua correspondência 191
Figura 100 – A correspondência de Vinícius 192
Figuras 101 e 102 – Adriana Bento e sua correspondência 194
Figuras 103 a 106 – A correspondência de Isabela 198
Figura 107 – Desenho de Isabela 199
Figura 108 a 111 – O caderno de Isabela 200
Figura 112 – A correspondência de Elias 202
Figuras 113 a 116 – O caderno e a parede de Elias 204

Figura 117 – A correspondência de Nara 207
Figuras 118 a 127 – O *happening* de Claudio 209
Figura 128 – Mosaico 2 213
Figuras 129 e 131 – Bordados de Vinícius 216
Figura 132 – Páginas do livro sobre o amor 218
Figuras 133 a 136 – As cartas à avó no caderno de Claudio 221
Figuras 137 e 138 – Adriana Bento e a tinta mágica 226
Figuras 139 a 141 – Espirais 229
Figura 142 – Desenho de Nara 230
Figuras 143 e 144 – Desenhos de Elias 232
Figura 145 – Desenho de Nara 234
Figura 146 – Desenho de Isabela 235
Figura 147 – Mosaico 3 237
Figuras 148 e 149 – Abertura da proposição de Alexandre e Mosaico 4 242
Figura 150 – Mosaico 5 260
Figura 151 – Mosaico 6 265
Figura 152 – Mosaico 7 276
Figura 153 – Tela do computador: a proposição de Claudio 284
Figura 154 – Mosaico 8 290
Figura 155 – O oitavo encontro 296
Figura 156 – Mosaico 9 299
Figuras 157 e 158 - Claudio, seu quintal e seus bichos de estimação 309
Figura 159 – A professora Sumaya, durante a banca de doutoramento de Vinícius 159
Figuras 160 a 163 – Vídeo contando um processo de Elias 315
Figura 164 – Encontro com turma de Fundamentos da Aprendizagem Artística 325
Figuras 165 e 166 – O caderno de Carmen 328
Figuras 167 a 170 – O caderno de Nike 329
Figuras 171 e 172 – O caderno de Talita 330
Figura 173 – Momentos da aula da disciplina de pós graduação *Arte, Experiência e Educação, Cartografias de Si: Processos Criativos e Percursos de Formação de Professores* 332
Figuras 174 a 176 – Cadernos de colegas 333
Figuras 177 a 180 – Cadernos e processos 334
Figuras 181 e 182 – Encontro no EnreFAEB – SE/ 2020 341
Figura 183 – Desenho de J. 342
Figura 184 – Bordado de meu caderno 350

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CAP – ECA – USP – Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
CAPS-I – Centro de Atenção Psicossocial para Infância e Adolescência
CECA – UEL – Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina
CRAS – Centro de Referência da Assistência Social
DF – Distrito Federal
EF II – Ensino Fundamental II (sexto ao nono ano)
EI – Educação Infantil
Embap – Unespar – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, da Universidade Estadual do Paraná
EMEF – Escola Municipal de Ensino Fundamental
EnreFAEB – Encontro Regional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil
FE Unicamp – Faculdade de Educação da Universidade de Campinas
GMEPAE – Grupo Multidisciplinar de Estudo e Pesquisa em Arte Educação
IA Unicamp – Instituto de Artes da Universidade de Campinas
ICA – UFPA – Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará
PGEHA – USP – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo
PL – Proposta de Lei
PML – Prefeitura Municipal de Londrina
PROMIC – PML – Programa Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina
PSL/ SP – Partido Social Liberal de São Paulo
PUCRJ - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
SEED – PR – Secretaria de Estado da Educação e do Esporte do Estado do Paraná
TCC – Trabalho de Conclusão de Curso
T.O. – Terapia Ocupacional
UEL – Universidade Estadual de Londrina
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais
UFPA – Universidade Federal do Pará
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Unespar – Universidade Estadual do Paraná
Unicamp – Universidade de Campinas
USP – Universidade de São Paulo

PRÓLOGO – Uma primeira carta antes de começar a leitura

À leitora e ao leitor deste trabalho, faço um pedido-instrução antes que siga para as próximas páginas: que disponha e que se entregue ao tempo Kairós – da experiência.

Cada uma dessas muitas páginas que se apresentam a suas mãos e olhos foi concebida nesse tempo alongado e qualitativo: o tempo da artesania.

Este texto-tecido nasceu desse alongar-se e aprofundar-se necessário à artesania do conhecimento, do afeto, do vínculo, da experiência significativa. Sua forma, configurada nessas muitas páginas, fala sobre esses processos artesanais.

Convido, pois, a uma viagem por esses caminhos artesanalmente construídos ao longo de uma pesquisa de vida. Traga em seu espírito o peregrino, não o turista.

Alongue seu corpo, relaxe. Xícaras com chá quente serão bem vindas.

Caminhemos. Que tenhamos uma boa viagem.

Abraços que pousam[1],

Adriana

Figura 1 – Histórias com o avô



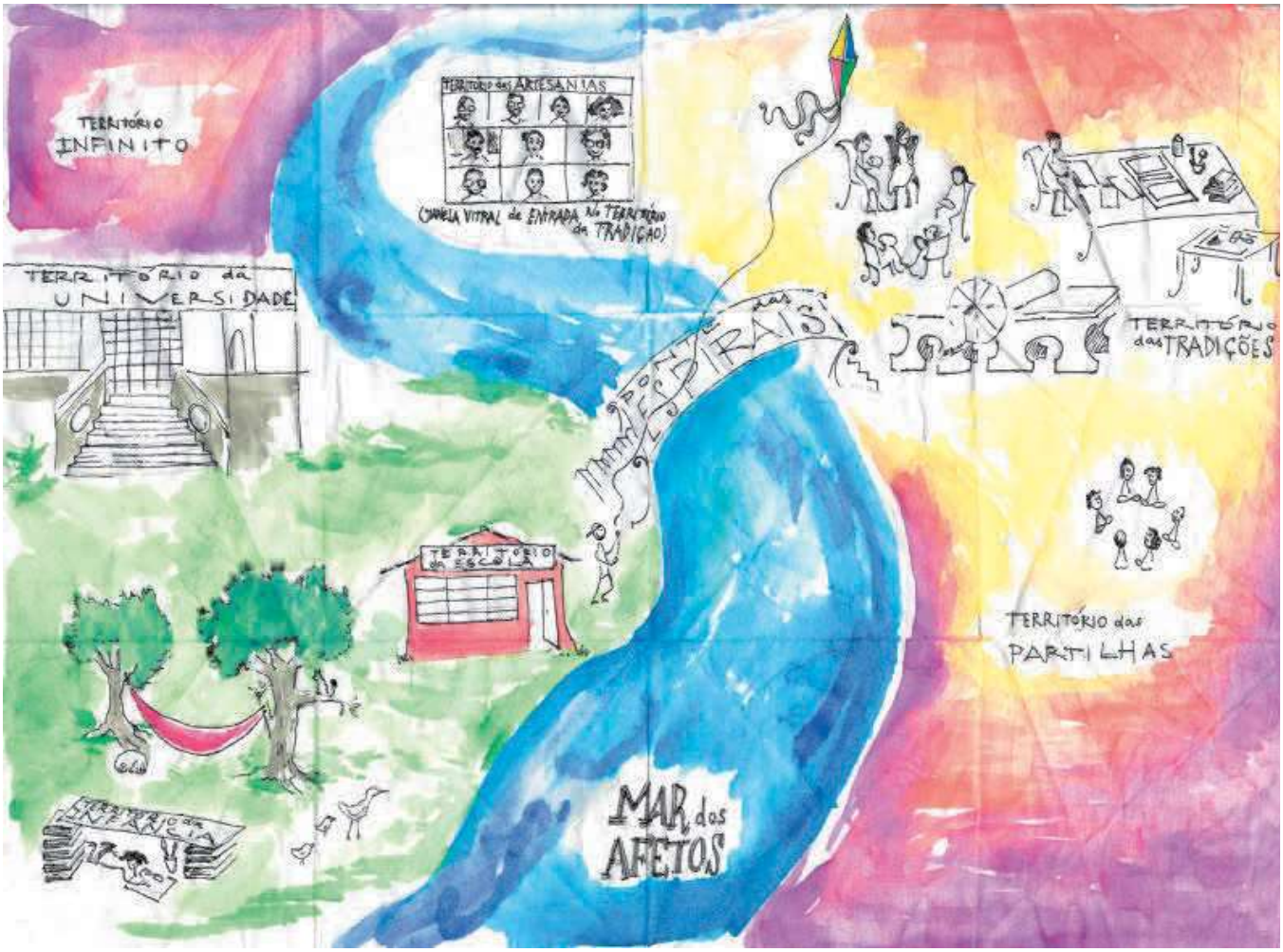
Estampa de xilogravura sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); 15,2 x 21, 5 cm (imagem); 2021. Fonte: acervo pessoal. Imagem digitalizada.

[1] Aprendi essa linda forma de se despedir em uma mensagem com a amiga Mayara Floss, que tive a oportunidade de conhecer durante a disciplina *Arte, experiência e educação, cartografias de si: processos criativos e percursos de formação de professores*, ministrada pela professora Sumaya Mattar, cursada no primeiro semestre de 2021.

INTRODUÇÃO

Diário de uma pesquisa reestruturada em meio a um contexto de transformações mundiais – ou quando nada será como antes amanhã, num amanhã que se redesenha, a cada dia, de novas formas

Figura 2 – Mapa da pesquisa



Na página anterior: Adriana Siqueira; Ato Cartográfico número 2 - Mapa da Pesquisa; ano 2021; aquarela e caneta nanquim sobre papel oriental; 15,2 x 21, 5 cm. Fonte: acervo pessoal. Imagem digitalizada.

Cadernos e livros sempre me foram objetos muito caros. Não por acaso, foram meu objeto de pesquisa durante toda a graduação e, coerentemente, de meu Trabalho de Conclusão de Curso, *Guardadores de memórias, construtores de sonhos: o caderno*, elaborado em 2009, também sob orientação da professora Sumaya Mattar e coorientação do professor Marco Buti.

O caderno como ferramenta de pesquisa, de construção do olhar-pensar-fazer o mundo, para posicionar-me ética, política e esteticamente no mundo – e apreciá-lo, questioná-lo, inventá-lo –; o caderno como objeto de pesquisa; como suporte de trabalho; o livro de artista como linguagem; o pensar narrativas visuais através de páginas e dessas materialidades: essas são as paisagens que eu habito e que me habitam. Paisagens vivenciadas e criadas em ateliê, na sala de aula da educação formal em seus diversos níveis, em oficinas, palestras e seminários da educação não formal, em exposições. Ao longo da caminhada de uma vida. Meu comprometimento com essa jornada me trouxe de volta à universidade, para este programa de pós graduação.

Apresento nas páginas a seguir o relato de minhas peregrinações durante o programa de mestrado, nesse contexto histórico tão particular que vivenciamos. Essa caminhada – que não termina com a obtenção do título de mestra – tem-me fortalecido e firmado, reafirmado e sustentado meu chão, minha base de ação. Olhar e pensar meus fazeres de artista-pesquisadora-professora, dialogar com minha orientadora, com os autores, com os artistas-pesquisadores-professores do grupo artesanias foram – e são – ações que me ajudaram a me localizar num lugar de ação mais amplo: o Território da Artesania[2]. Percebi que não falo especificamente de encadernação artesanal, mas do conjunto de fazeres e posturas que a sustentam enquanto prática poética, de criação, de crítica, de resistência, de re-existência.

Costurar os cadernos que compõem um livro[3], numa construção ponto a ponto; uni-los para constituir uma narrativa. Olhar para cada parte em particular e em sua relação com o todo; aprender sobre ferramentas específicas; identificar que

[2] Apresento e defino o termo *artesania* no Capítulo 2 desta dissertação.
[3] Em encadernação, o termo *caderno* define cada grupo de folhas dobradas ao meio; livro define o conjunto final, protegido pela capa.

ferramenta usar para cada demanda acionada pela prática; entender a melhor maneira de manejá-la (a ferramenta); dialogar com as matérias; aprender, através da relação com as matérias, as melhores maneiras de ação sobre elas; aprender sobre o uso da resistência mínima (SENNETT, 2009); utilizar-se da repetição como exercício de construção de rituais, de incorporar práticas, técnicas, processos, raciocínios, reflexões na ação e pela ação. Costura de universos. Tecer o Todo. Re-unir. Ações que falam sobre todo fazer artesanal. E sobre a artesania enquanto postura ética, estética e política no mundo: o artífice[4] transpõe as práticas acima elencadas para suas relações socias, com o ambiente, com a vida no geral (SENNETT, 2009, 2013). Não por acaso, nomeei o grupo formado para esta pesquisa de grupo artesanias: nossos fazeres se encontram nesse território; as especificidades das práticas seguem os pressupostos acima elencados, e promovem diálogos muito potentes.

Esclareço que minha escolha pelo estudo e vivência de práticas manuais não se configura como negação das tecnologias contemporâneas que nos cercam. O que seria deste trabalho se eu não tivesse meu computador pessoal e se não houvesse nuvens e dispositivos físicos para guardarem em suas memórias meus relatos e reflexões? Não fosse a internet e suas plataformas de encontros virtuais, a parte prática desta pesquisa não existiria, dado o contexto de confinamento social. As redes sociais agilizaram grandemente a comunicação com esse grupo. Além dele, os diálogos estabelecidos nas aulas remotas também configuraram preciosos momentos de respiro e da lembrança de que, citando a fala do psicólogo Yves de La Taille em uma *live* (AULA inaugural, 2021)[5], confinamento social não deve ser sinônimo de confinamento intelectual. Enfim, ao propor esta incursão pelo universo da artesania, ao contrário de negar os aparatos tecnológicos, valho-me deles para concretizar minha pesquisa.

Pode, sim, haver uma *nostalgia do mestre artesão* (RUGIU, 1998) – mas não como retrocesso: como sonho. Como possibilidade de habitar o mundo com uma qualidade mais humana, porque integradora de corpo, mente e espírito.

---

[4] O termo *artífice* é aqui usado segundo a definição de Richard Sennett (2009), e será abordado ao longo desta pesquisa, de maneira mais específica no capítulo 2.

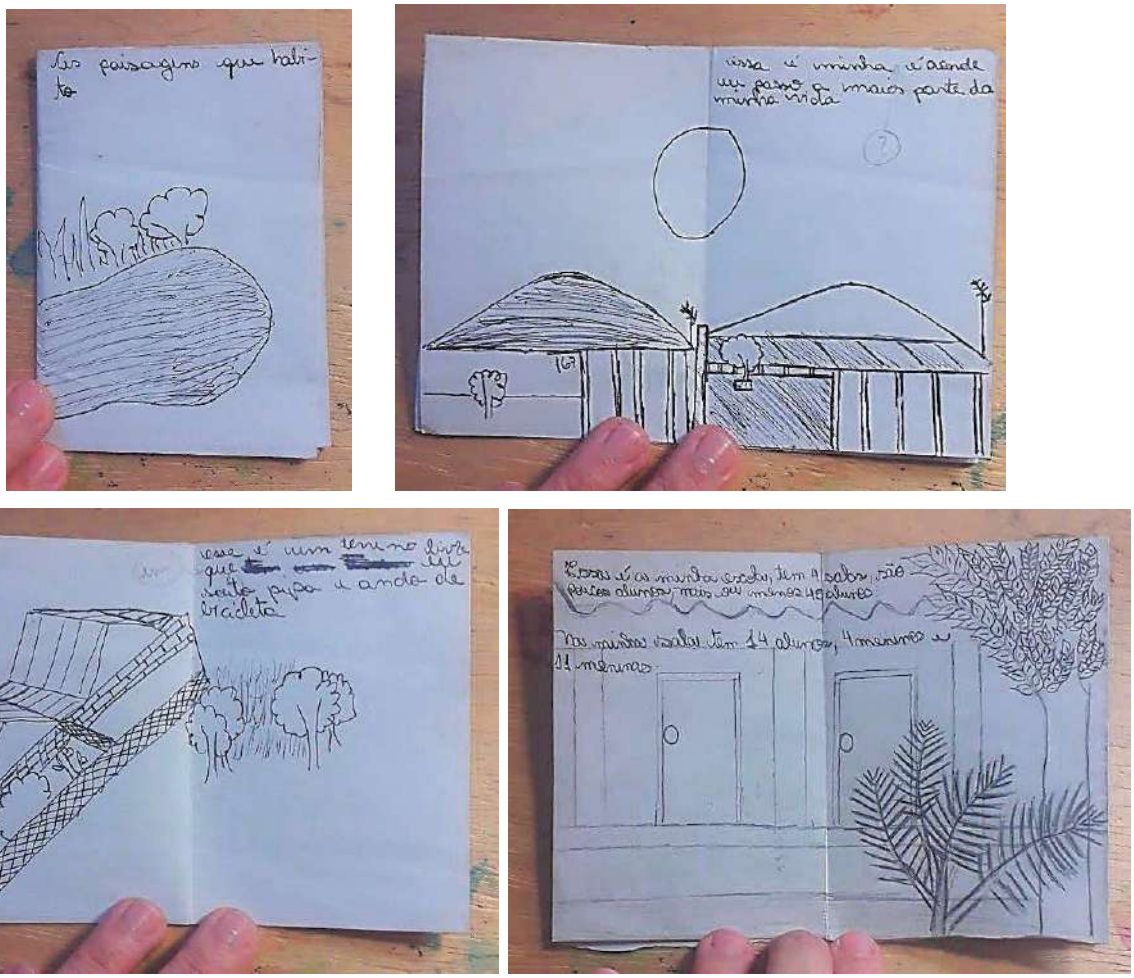
[5] *Live* que se deu no dia 26 de março de 2021, intitulada *Aula inaugural da pós-graduação As Relações Interpessoais na Escola, com Yves de La Taille (2021).* Acesso pelo canal de YouTube do Instituto Vera Cruz, na cidade de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YNA-ArbVtmE. Acesso em 8 abr. 2021.

***

A pesquisa-ação sempre foi a metodologia com que mais me identifiquei para a construção, costura e movimentação de saberes teóricos e práticos. O projeto que inscrevi quando dos exames para ingresso no programa de mestrado era o desenvolvimento de uma proposta que levo a meus alunos da escola estadual desde 2015, ano em que iniciei minhas atividades na Secretaria de Educação e Esporte do Estado do Paraná (Seed/PR). Até 2018, trabalhava em duas escolas: uma, de distrito rural e outra, do centro ou da periferia de Londrina/PR, cidade em que vivo. Eu convidava aqueles que quisessem se comunicar com alguém da outra escola por via do que chamei de cadernos correspondência: em aula, juntávamos folhas diversas com a técnica da costura oriental[6]. Essas páginas seriam habitadas por cartas trocadas entre os adolescentes de uma região e de outra. Em tempos de ansiedade gerada pela supervelocidade – mas também superficialidade – na comunicação, o exercício da espera é essencial. Assim, uma regra básica que determinei para esta proposta é que a comunicação entre as duplas se desse exclusivamente através dos cadernos, fora de redes sociais e telefones celulares.

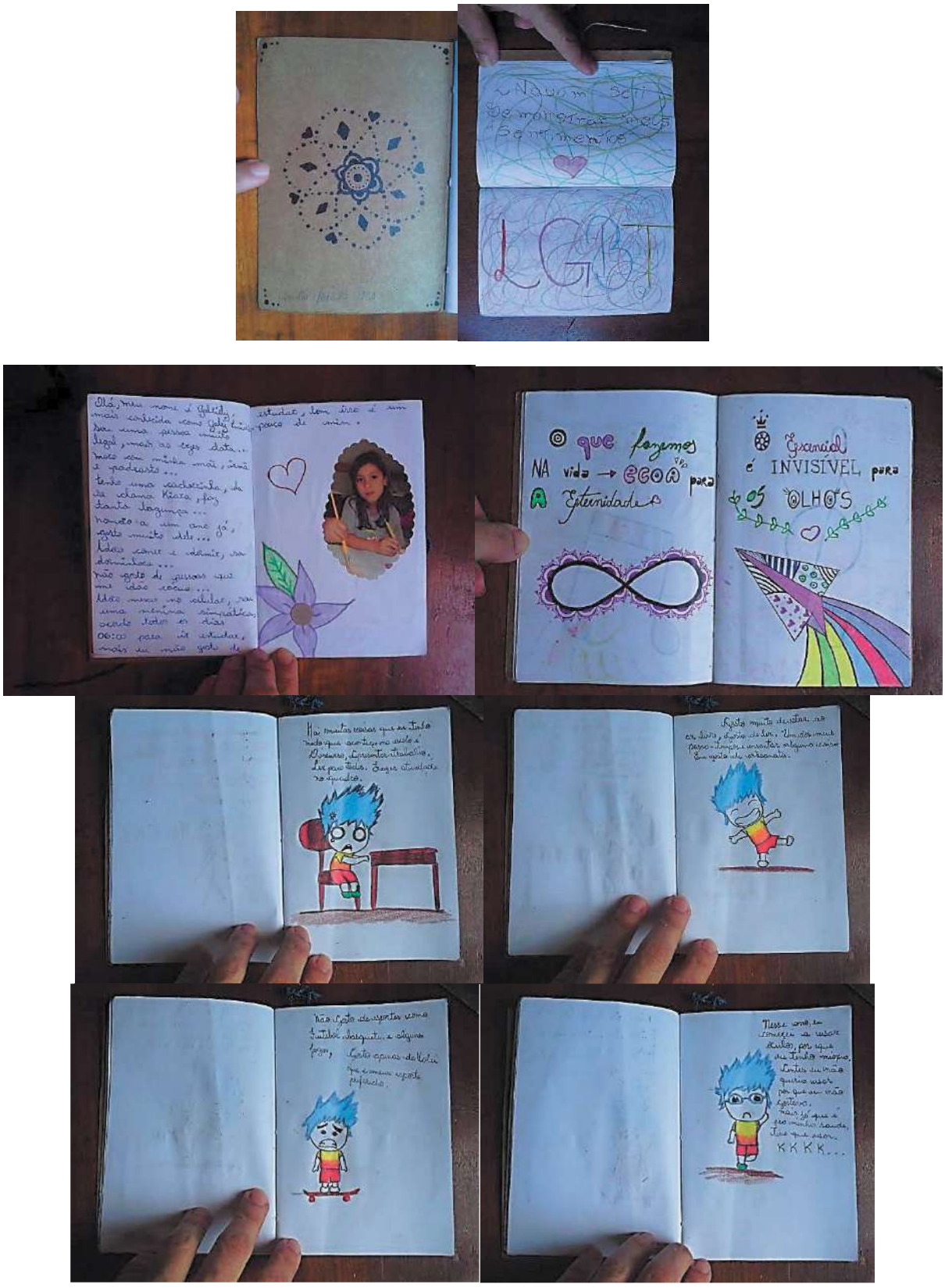
[6] Essa costura consiste em juntar folhas soltas – e não dobradas ao meio – por costura em uma de suas laterais. O desenho formado por furos e linha usados pode variar. A encadernação em espiral segue essa lógica de união de páginas.

Figuras 3 a 6 – Cadernos contando sobre as paisagens que os estudantes habitam



Páginas de mini livros de estudantes do Distrito Rural de Maravilha. Esta proposta integrou os cadernos correspondências; mini livros feitos a partir do tema *As paisagens que habito*; ano 2015; lápis grafite sobre papel sulfite; 10,5 x 7,4 cm (livro fechado); 10,5 x 14,8 cm (livro aberto). Fonte: acervo pessoal. Fotos: Adriana Siqueira.

Figuras 7 a 14 – Cadernos pessoais de alunos

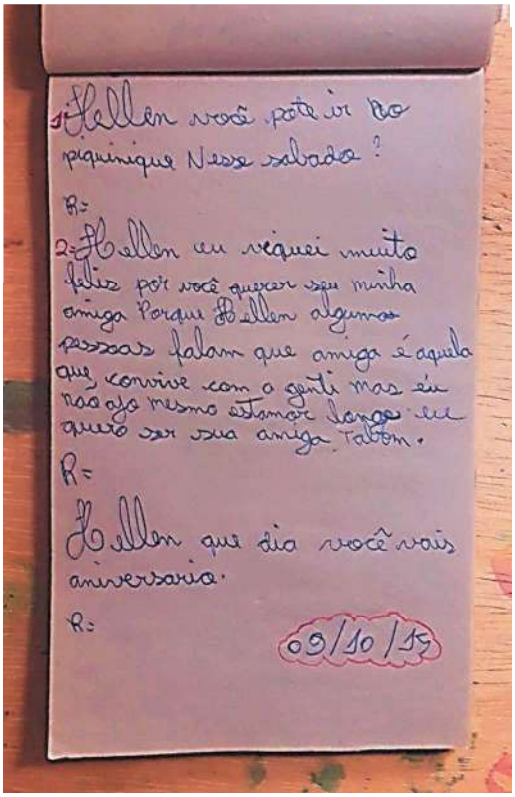


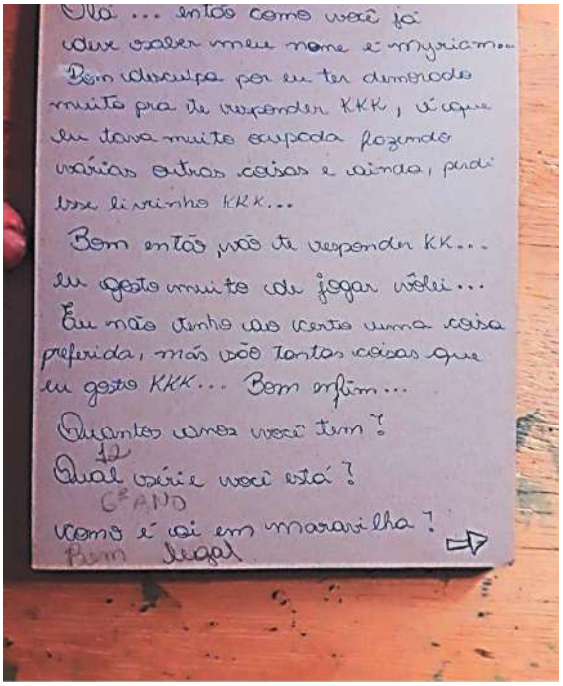
Páginas de cadernos pessoais de estudantes do Colégio Estadual Ana Molina Garcia; ano 2015; técnica mista; 14,8 x 10,5 cm (livro fechado); 14,8 x 21 cm (livro aberto). Fonte: acervo pessoal. Fotos: Adriana Siqueira.

Figuras 15 a 18 – Cadernos de correspondência









Nesta página, de cima para baixo e da esquerda para a direita; materiais e ferramentas para a construção dos cadernos correspondência; capas de dois desses cadernos; páginas de cadernos correspondência; ano 2015; técnica mista. Fonte: acervo pessoal. Fotos: Adriana Siqueira.

Figura 19 – Encontro dos missivistas



Encontro de alguns dos estudantes do Colégio Estadual de Maravilha (distrito rural de Londrina/PR) e do Colégio Estadual Willie Davids (região central de Londrina/PR) que participaram da proposta cadernos correspondência, depois de quatro meses de troca de cartas; quadra esportiva do C. E. de Maravilha; ano: 2015. Fonte: acervo pessoal. Foto: Zenilda La Paz.

Quando ingressei no projeto, no primeiro – e único – atendimento presencial com minha orientadora, já levantamos a possibilidade de repensar a parte da pesquisa-ação, sendo essa endereçada a professores. Na semana seguinte a esse encontro, a pandemia da Covid-19 impôs a suspensão das atividades presenciais em todos os estabelecimentos de ensino do país.

Diante do contexto que nos assaltou, Sumaya e eu redesenhamos o projeto de modo a pensar na urgência ainda maior da artesania enquanto prática estruturante de indivíduo e comunidade. Levantamos algumas possibilidades de profissionais do campo do ensino da arte com quem eu gostaria de dialogar para a construção da pesquisa. O isolamento social paradoxalmente foi o responsável pela união de artistas de diferentes lugares do Brasil.

Os convites foram feitos via correio eletrônico (a pouco lembrada tradução de *e-mail*) depois de estruturarmos o campo de intenções para os encontros. Partimos do pressuposto da artesania enquanto caráter estruturante para cada um dos

convidados – potencialidade que pode ser estendida à sociedade de maneira geral. A ligação com o fazer educacional comprometido também foi um ponto em comum entre os participantes.

Assim, o grupo artesanias foi formado por: Adriana Bento, encadernadora; Alexandre Sequeira, fotógrafo; Claudio Garcia, gravador; Edinan Calzas, desenhador; Elias de Andrade, marceneiro; Isabela Costard, ceramista; Nara Isoda, desenhadora; Talita Xavier, desenhadora; Vinícius Azevedo, bordador[8]. O relato dessa experiência compõe o quarto capítulo desta minha pesquisa.

Os capítulos que o antecedem foram, em certa medida, por ele estruturados – principalmente o segundo e o terceiro, mais marcadamente teóricos. A vivência prática de nossas conversas e trocas de proposições, remeteram-me a questões essenciais a esta pesquisa, e também trouxeram novas hipóteses. Assim como se dá no trabalho artesanal: prática convocando teoria; fazer e pensar em constante diálogo e consonância.

Sobre o corpo físico da dissertação: dos diálogos com a matéria

Esta dissertação está organizada em três volumes, que chamamos de livro I, livro II e livro III: a simplicidade de seus nomes fala da artesania da encadernação. Eles são encadernados manualmente, com técnicas, formatos e dimensões distintas. O volume físico desta dissertação convoca mais diretamente o corpo da leitora e do leitor para o contato com esta pesquisa e seu tema. Nele, os livros são devidamente apresentados em sua materialidade, e convocam o conhecimento pelas mãos. Trata-se de uma caixa, com dimensões proporcionais às da tela de meu *laptop* – via de encontro para as reuniões do grupo artesanias, unido para a pesquisa – com algumas repartições. Assim como abro meu *laptop*, essa caixa é aberta de frente para trás. A tampa da caixa aberta tem oito divisões – oito bolsos – que abrigam os oito pequenos livros que compõem o livro III, e um envelope com o índice das imagens. A intenção é reproduzir o mosaico da sala de reunião virtual. Na base da caixa, estão os livros I

[8] Para reforçar a importância da artesania nessa pesquisa, escolhi fazer essa primeira menção aos convidados identificando-os apenas por esse aspecto – o da artesania, apontando aquela que considero mais marcante em cada um deles. Posteriormente, haverá apresentações e descrições mais detalhadas e aprofundadas.

e II. Peço que a leitora e o leitor que tomar contato com essas páginas através de uma tela mergulhe no sonho de sua materialidade, convocando sua memória, sabedoria e imaginação tátil.

Trata-se de uma estratégia para respeitar as particularidades do discurso verbal – teórico e narrativo – e do plástico – visual, tátil, olfativo. Minha intenção não é sugerir que uma e outra linguagem não se comuniquem – tal ideia iria de encontro ao pressuposto central desta pesquisa, que pretende discorrer justamente sobre a íntima e necessária conexão e complementaridade entre uma e outra. Justamente por acreditar no profundo diálogo entre abstração – expressa nas palavras escritas – e materialidade – presente nas texturas de papéis e imagens impressas, nos vestígios dos gestos, etc. –, vejo que a preservação e evidenciação das naturezas de uma e de outra fala promovem um contato mais aprofundado com suas particularidades. Ao evidenciar a natureza de uma e de outra parte, elas podem falar mais fluentemente, em suas *línguas natais* (BOSI, 2013, p. 26), seja por palavras devidamente costuradas, seja pelo papel que convida ao toque. São posturas e tempos diversos, mas complementares. Em suma, pretendo, com os três volumes de minha dissertação, convidar a leitora e o leitor a uma incursão metalinguística pelo universo da artesania. Diálogos entre forma e conteúdo.

Esclareço essa configuração e a natureza de cada livro com mais detalhes:

Livro I - Teórico-poético

Os quatro capítulos que compõem o livro I partem da artesania enquanto fazer e postura política no mundo. No Capítulo 1, apresento um memorial dos fazeres que, ao longo de minha formação, conduziram minhas pesquisas – o desenho, a gravura, a encadernação artesanal, a escrita de cartas, o cultivo do universo interno através de cadernos, e a articulação desses elementos com minha ação educativa no ensino formal e não formal.

Os Capítulos 2 e 3 conferem à dissertação a contextualização histórica e conceitual. No Capítulo 2, partimos da palavra-chave *artesania*: definimo-la e a inscrevemos cultural e historicamente, inserindo-a na tradição e na cultura humana – mais marcadamente a de origem europeia, mas também com breve referência à tradição oral africana. Acompanhamos a trajetória histórica dos fazeres artesanais

com maior proximidade a partir das oficinas dos mestres artesãos medievais, seu desenvolvimento ao longo da história e suas inspirações e influências no fazer pensante artístico, educacional e no contexto das escolas de arte no ensino superior.

O terceiro capítulo da dissertação aborda o contexto sociocultural de maneira mais ampla, inserido nas especificidades do sistema político-econômico vigente. Então observamos as relações sociais e as maneiras como se foram configurando de modo geral, e na educação, especificamente, bem como o impacto da pandemia da Covid-19 sobre esse contexto. Abordamos a artesania e algumas de suas práticas de resistência: a encadernação – o livro; o caderno e o livro de artista – e as cartas – e sua apropriação artística através da arte correio.

Finalmente, o quatro capítulo apresenta a prática do diálogo entre os pontos acima elencados. Trata-se do relato reflexivo dos oito encontros virtuais do grupo artesanias, sendo sete entre 17 de junho e 15 de agosto de 2020, e o oitavo, no dia 27 de março de 2021 – a pesquisa qualitativa, parte prática da dissertação. O grupo foi formado por nove artistas-professores-pesquisadores convidados, residentes em diferentes cidades do Brasil. Nas reuniões remotas, conversamos, partilhamos proposições e refletimos sobre nossas experiências com o fazer artesanal e questões a ele ligadas – o tempo da experiência, os rituais cotidianos e específicos do fazer artístico, a importância do fazer coletivamente, bem como o cultivo do tempo de solidão, entre outras. Esse último capítulo apresenta, também, algumas ressonâncias das experiências com o grupo artesanias em minha prática docente e de pesquisa – a experiência com encontros remotos com os estudantes de graduação em Artes Visuais, na disciplina *Fundamentos da Aprendizagem Artística*, e de pós-graduação, na disciplina *Arte, experiência e educação, cartografias de si: processos criativos e percursos de formação de professores,* a convite da professora responsável, minha orientadora, Sumaya Mattar; minha participação em mesa no Encontro Regional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil, da Região Sudeste (EnreFAEB – SE/2020), em parceria com o agora doutor Vinícius Azevedo; e algumas aulas *online* que ministrei para o Ensino Fundamental II, pela Secretaria de Estado da Educação e do Esporte do Estado do Paraná (Seed-PR).

Livro II – diário gráfico da pesquisa

Inspirada no atlas visual inacabado que o historiador e teórico da arte Aby Warburg (1866-1929) constituiu entre 1924 e 1929 – ano de sua morte –, apresento essas folhas soltas, a serem apreciadas e postas em relação conforme o olhar e a intenção daquela e daquele que as tiver em mãos. Mais do que uma sequência cronológica ou temática, percebe-se no atlas de Warburg a infinidade de relações que se pode estabelecer entre as imagens reunidas – assim como fazemos com nossas referências pessoais.

Trata-se de um diário gráfico de pesquisa em tempos de quarentena: um livro construído com imagens desenhadas – por mim e por meu filho, Diego – e gravadas (xilogravura); registros diversos de meu cotidiano – reflexões sobre a rotina, as transformações, minhas referências artísticas e teóricas, planos de fuga para viagens imaginárias em tempos de pandemia, e os muitos diálogos que decorrem desses encontros e presenças constantes.

Livro III – livros dos convidados

Este não consiste em um, mas em oito pequenos livros, cada um dedicado a um artista convidado para a pesquisa – como foram ouvintes[9],Talita e Edinan ganham um mesmo volume. Essas páginas são constituídas por trabalhos que os artistas-professores-pesquisadores envolvidos desenvolveram ao longo dos encontros e posteriormente, trocas de correspondências, capturas de tela das reuniões... pelas lentes e fazeres do afeto, da memória e da imaginação, organizo cada conjunto.

Cada pequeno livro tem um tipo de encadernação artesanal diferente, dependendo do convidado: considero que os desenhos de dobras e costuras, bem como suas histórias, conversam com os fazeres de cada artista.

Assim, os livros destinados a Adriana Bento e Elias têm suas páginas reunidas pela costura oriental, dada a imersão desses meus amigos nessa cultura; o fluir do sonho ancora Nara, e Alexandre constrói sua ação de poeta da fotografia na fluidez das relações: por essa qualidade marcante de presença no mundo, seus livros recebem a encadernação concertina, que consiste numa grande faixa contínua de papel dobrada; Claudio estrutura seu fazer-pensar arte na tradição do livro de horas: não poderia ganhar outro formato senão o códice – construído com a costura

[9] Esclareço o contexto de participação desses convidados no capítulo 4.

comercial; discípulos do mestre Claudio Garcia, e ligados a mim pela tradição do livro e seu formato histórico, Talita e Edinan também tem esse formato de corpo no volume a eles dedicado; artífices do bordado, Vinícius e Isabela ganham em seus livros a costura copta, que fica exposta, evidenciada na lombada, lembrando o ponto corrente.

Figuras 20 a 22 – O corpo físico da dissertação







De cima para baixo, e da esquerda para a direita: a caixa que comporta a versão física final desta dissertação; detalhe de um dos livros que compõe o livro III; a caixa aberta e seus componentes. Ano: 2021. Fonte: acervo pessoal. Fotos: Adriana Siqueira.

Algumas palavras sobre as coisas e os fazeres – e sobre ancorar no mundo

Considero que os objetos, assim como diz Ecléa Bosi (2013), nos ancoram no mundo, contam nossa história – objetos biográficos –, montam, constroem, reconstroem, inventam memórias regidas por afetos, essenciais e do contexto em que se vive quando se retomam memórias. Porém, para meus alunos do EF II, por exemplo, o sentido já não é esse. A parcimônia no descarte de objetos por eles é bem menor; o descartável é muito mais presente; a obsolescência é muito mais rápida – lembro-me de pedir a alunos para ver os cadernos que havíamos construído em aula havia dois anos, e uma estudante me perguntou: "Por quê? Ele é velho, já faz tanto tempo! Talvez eu já o tenha jogado fora"...

O cultivo de artesanias também nos ancora no mundo, nos confere identidade e sentimento de pertencimento a um contexto mais amplo que o nosso, pessoal. Os fazeres ligam-nos a nossa comunidade, a uma tradição.

Objetos, fazeres e relações interpessoais são menosprezados e deixados de lado pela lógica neoliberal: dissolvem-se raízes. A busca infinita pela novidade torna coisas – e também relações pessoais – obsoletas em cada vez menos tempo. Essa carência do inédito nos afasta do que nos é essencial – a elaboração de perguntas de fato importantes e a busca por respondê-las, através da observação atenta de nós mesmos e do mundo a nosso redor.

O diário, o caderno, o livro, o fazer artesanal são diametralmente opostos ao *modus operandi* neoliberal: eles vão ao encontro da manutenção dinâmica – porque significativa – da tradição, considerada aqui como forma de resistência: de identificação e fortalecimento de raízes; de reconhecimento de pertencimento a um grupo – familiar ou praticante de um mesmo fazer – enfim, o direito humano à identidade (BOSI, 2013, p. 16). Vão ao encontro da reafirmação e sustentação da presença daquele que o fez – preservação de ideias, histórias, fazeres, práticas.

Nesses tempos de pandemia, vejo-os como tábua de salvação, como reafirmação de nós mesmos, de nossa essência. Essa foi a tábua primeira que usei para construir o barco de minha peregrinação pelos mares desta pesquisa. Apresento abaixo outras placas e ferramentas que estruturaram meu veículo e viagem.

Perguntas geradoras/ centrais, outras, trazidas pela pesquisa e algumas reflexões: sobre desenhar mapas

Como e em que medida a artesania – o trabalho comprometido, cultivado através do tempo e de prática constante – pode modelar relações sociais e educativas? Qual o impacto subjetivo da formação através da pedagogia artesã e da artesania?

Essas questões, formuladas de maneira ora mais, ora menos direta, apresentadas de modo ora mais, ora menos consciente, sempre foram centrais em minhas práticas em ateliê e na docência. Foi delas que parti para estruturar esta pesquisa de mestrado.

Entendo que o espaço do ateliê começa com o cultivo dos espaços-tempos internos – da subjetividade. Assim, a experiência artesanal se dá, em primeiro lugar, em nosso próprio corpo, nesse contato físico mesmo com a matéria e sua transformação – seja essa matéria uma ideia, um sentimento, um papel, pena, nanquim, linhas de bordado... e seus encontros, embates e diálogos.

O prazer intelectual da pesquisa teórica e com materiais – em que prático e intelectual estão sempre juntos – é mesmo físico. E transcende o físico e o intelectual, construindo pontes com o outro, com a tradição, com a ancestralidade, entre o *o que sou eu* e o *como sou constituída por meu ambiente e por minha comunidade* – entendendo comunidade também como todos os que vieram antes, cujas tradições, conhecimentos, histórias, fazeres, ideias, sensações, sentimentos permanecem em cada um de nós (em mim, em cada indivíduo). Trata-se de uma colcha de retalhos interna que nos estrutura, com a flexibilidade, resistência e aconchego próprios do tecido. O cultivo desses tecidos e de costuras internas pode garantir outra qualidade ao convívio presencial no ateliê – território de encontros de subjetividades e materialidades, e, consequentemente, terreno para o cultivo de infinitos territórios possíveis.

O contexto pandêmico reforçou a importância e a urgência dessas reflexões. Ele nos obrigou ao contato e exigiu uma reflexão sobre nossas primeiras cascas: o corpo, a mente – subjetividade, universo interno, nossos ruídos e silêncios –, e a casa – universo particular, nossa primeira referência de relação com o outro. Segundo Hannah Arendt (2007), podemos entender a família como uma preparação para o espaço público.

Minha prática docente é pautada na importância do reconhecimento, observação e cultivo do ateliê interno. O que me move no mundo? Qual é minha ação poética no mundo[10]? O olhar e a reflexão chamam o fazer: acredito que o desenvolvimento de práticas artesanais em sala de aula – na educação informal e formal, em todos os seus níveis – permite que o estudante crie, desenvolva e aprenda a autorregular seu envolvimento prático com seu fazer; permite, também, que ele estabeleça relações significativas entre teoria e prática, e entenda que esses não são aspectos separados – como nos faz supor nossa lógica ocidental –, mas complementares.

O fazer artesanal se dá a partir de rituais que demandam e estabelecem disciplina, frequência e ordem, o que ajuda na estruturação e identidade de indivíduo e comunidade – e pressupõem uma postura (auto)consciente e (auto)crítica do sujeito. O comprometimento que se desenvolve no trabalho de ateliê pode ser estendido para as relações sociais e com o ambiente em que se vive, como bem nos aponta Richard Sennett (2009, 2013).

Desenhando os mapas desta dissertação e caminhando por eles, outras questões, mais específicas, surgiram:

- Qual o impacto da arte e da pedagogia artesã no contexto da pandemia e do isolamento social?

- É possível manter a prática do ateliê em tempos de isolamento social e perigos invisíveis de contágio através do contato com pessoas e objetos? Como? Será uma manutenção apenas enquanto ideia, mantida, também, à distância, com eventuais trocas remotas?

- Que impacto trará a experiência educativa à distância nas relações pessoais, com os materiais, com as práticas, com os espaços compartilhados? Em que medida o isolamento social imposto nos faz (re)pensar e (re)avaliar a presença?

- Que configurações o trabalho coletivo poderá adquirir após o impacto do isolamento social e da experiência com as plataformas de comunicação remotas acionadas nesse contexto?

---

[10] Em aula da disciplina da pós-graduação que cursei no primeiro semestre de 2021, *Arte, Experiência e Educação, Cartografias de Si: Processos Criativos e Percursos de Formação de Professores*, ministrada por Sumaya Mattar, o colega Giuliano M. Ronco nos contou sobre como essa pergunta, feita por um professor de cinema que teve, foi transformadora para ele. Coincidentemente, eu também costumo trazer esse mesmo questionamento, dessa mesma forma, a meus alunos.

Penso que, no contexto de isolamento social, o cultivo desse ateliê interno – constituído da maneira que acima descrevemos – e de práticas artesanais podem ser estruturantes para o sujeito, conferindo-lhe sustentação, resiliência, e a constante lembrança daquilo de que se é constituído.

O tempo síncrono de reuniões/aulas remotas pode promover um ambiente de ateliê – senão em sua fisicalidade, na possibilidade do encontro dos ateliês internos dos participantes. Para tanto, há que se respeitar tempos, silêncios, pausas; vivenciar o fazer junto, ainda que à distância. O que também nos possibilita repensar a ação presencial a partir da remota.

O olhar para o cenário atual e as experiências nele vivenciadas pediram um aprofundamento histórico e epistemológico: o estudo da base sobre a qual está edificada uma importante tradição, referente a um fazer-pensar-estar no mundo, que molda o artífice. Mais perguntas surgem no caminhar:

- O que é artesania, artesanato, arte? Como se definem esses termos, histórica e culturalmente? O que/quem marca suas diferenças?

- Quais as definições – históricas e etimológicas – de ateliê, oficina, corporação de ofício, academia? O que diferencia esses espaços, e o que eles têm em comum?

- Como se dá a relação ensino-aprendizagem nesses espaços? Como se constituíram historicamente?

O mapa que aparece na introdução deste relatório foi produzido a partir da proposta intitulada *Ato Cartográfico 2*, da aula da disciplina da pós graduação que cursei no primeiro semestre de 2021, *Arte, Experiência e Educação, Cartografias de Si: Processos Criativos e Percursos de Formação de Professores*, ministrada pela professora Sumaya Mattar. A intenção era que indicássemos nossos caminhos – percorridos e/ ou a percorrer – ao longo da pesquisa. Sua materialidade é muito importante para relatar meu caminhar e a história de meu trajeto: trata-se de um papel oriental guardado há nove meses[11]. Ele foi dobrado quando da proposição de Adriana Bento para o grupo artesanias[12]. Sem maiores especificações, ela nos pediu que fizéssemos diversas dobras no papel que tínhamos separado para o encontro. E finalizou desafiando-nos a usar nosso papel dobrado como um livro. Michel Melot (2010) nos diz que a dobra é o que define o livro. A lógica ocidental nos faz pensar na

[11] Entre agosto 2020 e maio de 2021.
[12] Tal proposição será relatada no Capítulo 4 desta dissertação.

dobra do livro feita de uma maneira especifica; do livro em formatos específicos. Como seria subverter essa lógica e sonhar outras dobras, outras formas de livros – e, afinal, outras formas de habitar o mundo?

Esse mapa, desde sua construção enquanto possibilidade de livro, é fruto de uma espiral: formular as perguntas, vivênciá-las para poder respondê-las e, assim, formular hipóteses, respostas e novas questões, na infinitude de meu caminhar de pesquisadora. Vejo nesse mapa tempos e territórios convivendo e estruturando uns aos outros – como na constituição de um tecido. Lembro aqui a distinção que o antropólogo Tim Ingold (2012) faz entre rede e tecido: enquanto a primeira apresenta encontros e comunicações em pontos determinados e estáticos, o tecido se configura enquanto um todo, em que as partes são todas interligadas e interdependentes. Tudo – na trama da vida, segundo Ingold, e no mapa desta pesquisa – é devidamente irrigado e nutrido pelo Mar dos Afetos. Pesquisar para habitar poeticamente o mundo. Continuar tecendo e costurando.

Figuras 23 a 30 – Abrindo o mapa da pesquisa



Figuras 31 e 32 – Mapa da pesquisa e Mar dos Afetos





Nesta página e na anterior; Adriana Siqueira; Ato Cartográfico número 2 - Mapa da Pesquisa; ano 2021; aquarela e caneta nanquim sobre papel oriental; 15,2 x 21,5 cm. Fonte: acervo pessoal. Fotos: Adriana Siqueira.

* * *

Em um debate via *internet* no início da pandemia, o pesquisador da infância Paulo Fochi e a psicóloga Bianca Stock[13] falaram sobre a importância de manter fios de continuidade entre escola, crianças e famílias, e na delicadeza necessária para realizar essa tarefa. Estamos todos aprendendo a lidar com essas linhas, inventando formas de fiá-las, de tecê-las, de criar tecidos com elas, de costurá-los: manufaturar, enfim, agasalhos para proteger sensibilidades e sentidos de vida.

No ateliê, aprendemos sobre a importância de partilhar: um mesmo espaço, equipamentos, tempos de trabalho junto, vestígios de trabalhos feitos em tempos diferentes, conversas, silêncios, práticas, técnicas, projetos, referências, impressões, opiniões, materiais... É possível reinventar o ateliê – ou ao menos a experiência dele advinda – ao vivenciá-lo remotamente? Juntos buscamos essas novas maneiras dentro das limitações e possibilidades do contexto. Mas não é justamente o que é a vida: o que de significativo se consegue produzir com o que se tem?

O fazer artesanal ajuda-nos a ancorar: constituir e ter consciência da própria identidade, reconhecer-se como parte de uma comunidade, que partilha uma tradição. Richard Sennett (2009) vê o engajamento como qualidade essencial do artífice. Sua capacidade relacional e organizacional o torna, consequentemente, um bom cidadão.

A essência do artífice foi forjada nas oficinas medievais, pela pedagogia artesã do aprender fazendo. Olhar para esse recorte da história nos ajuda a conhecer e entender as raízes de nossa tradição na prática artística, bem como imaginar alternativas ao modelo econômico neoliberal, que, com sua velocidade extrema de produção e consumo impede o cultivo de si, a organização de comunidades, o questionamento etc.

Pretendemos, com esse trabalho, apresentar essas discussões e reflexões nesse contexto específico que nos obrigou ao distanciamento social. Não se trata, entretanto, de uma apologia pura e simples à educação à distância como modalidade a ser adotada em quaisquer circunstâncias. Entendemos que nada substitui a

[13] *Crianças, pais e educadores em isolamento: questões para pensar,* com Paulo Fochi e a psicóloga Bianca Stock, *live* que se deu em 01 de abril de 2020, não mais disponível para visualização.

presença física, o contato interpessoal, as partilhas, os diálogos; podemos mesmo ver o estar junto como uma das bases da pedagogia artesã[14] – a aprendizagem através da observação do outro, tanto mestre quanto colegas aprendizes, o contato com materiais e ferramentas, a convivência em um espaço comum, o aprendizado e exercício dos rituais específicos do ateliê. Mas podemos olhar para o isolamento social imposto pela pandemia através do prisma de comprometimento próprio do artífice: essa condição pode ser um estímulo a pensar o cultivo do ateliê interno e das possíveis ações coletivas – remotas ou presenciais – a partir dele.

Os relatos e reflexões presentes no Capítulo 4 desta dissertação apontam algumas ações advindas e geradoras desse cultivo e engajamento consigo mesmo e com o coletivo. O olhar para si alimenta o olhar para o outro e vice-versa, e universos são criados coletivamente. Os momentos mais alongados de solidão e de silêncio adquirem, através da perspectiva do artífice – de engajamento e de costura do todo – , a qualidade de períodos de maturação, de elaboração das experiências vividas. Cada sujeito incorpora[15] a importância e a necessidade do tempo distendido da prática artesanal partilhado no fazer junto. Incorpora-se a importância da construção ponto a ponto, cumulativa, que constitui a continuidade e integridade de *uma* experiência[16] (DEWEY, 2010). Incorpora-se a importância do fazer junto, ainda que à distância. O silêncio é vivenciado, e tomado como estruturante e gerador de vínculos. Entende-se o fazer junto e o silêncio de uma maneira mais ampla, que acolhe a distância e, eventualmente, prescinde a presença física – como, por exemplo, na escrita, espera e leitura de uma carta ou de um livro: o interlocutor/ destinatário não partilha do mesmo tempo-espaço do remetente/ escritor, mas é ele – interlocutor/ destinatário – quem define e justifica a escrita da carta ou do livro.

Miche Melot (2010) aponta que a tela e as novas tecnologias digitais fizeram com que a forma do livro passasse a ser mais profundamente estudada e pensada.

---

[14] Discussão a ser desenvolvida no capítulo 2 desta dissertação.

[15] Utilizo aqui o verbo “incorporar” em detrimento de “entender” para salientar a integridade dessa compreensão, que se dá pelo corpo e pelo intelecto. Segundo Dewey (2010), quando vivenciamos uma experiência significativa, é com o corpo todo que o fazemos. Desenvolvo ao longo desta pesquisa esse pressuposto: de que somos seres biopsicossociais e espirituais e, consequentemente, configuramos nossa presença e entendimento no/ do mundo através desses diversos âmbitos. Seguindo esse raciocínio, fazer e pensar caminham sempre juntos.

[16] Referimo-nos, aqui, à definição do filósofo pragmático John Dewey (2010) para *uma* experiência. Abordaremos tal definição de maneira mais aprofundada no Capítulo 2 desta dissertação.

Entendo o contexto pandêmico – e esta pesquisa – como uma oportunidade de pensar a presença – sua importância, suas qualidades – em tempos de ausência. E, assim, ressignificar a presença.

O fazer artesanal reintegra a fragmentada natureza humana do sujeito – e, estendida essa experiência para o contexto social, pode ser inspiração para o conserto social, como aponta Richard Sennett (2013). O objetivo dessa pesquisa é, portanto, viajar por essas paisagens práticas, teóricas e poéticas e, a partir delas, apontar novos possíveis desenhos de mapas.

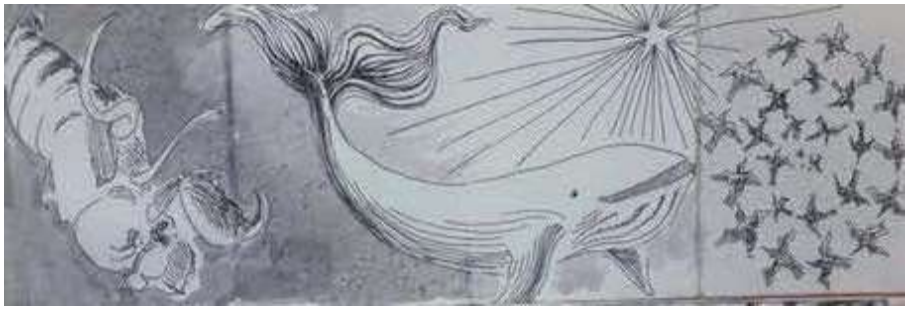
CAPÍTULO 1 - Memorial - Sobre o mundo que se desejava construir e que se construía antes da pandemia

Figuras 33 a 40 – Páginas de Documentos de Identidade

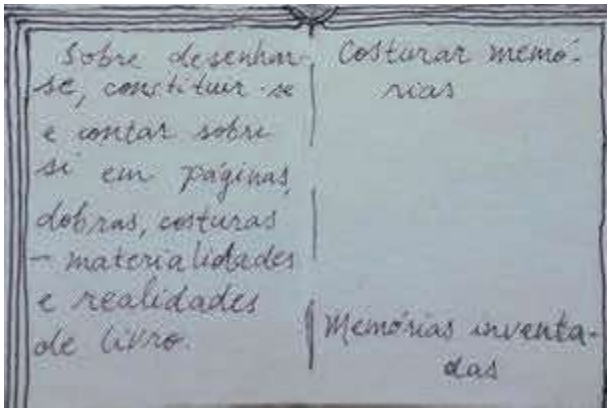












Na página anterior: Adriana Siqueira; páginas do livro *Documentos de Identidade*; ano 2021; caneta nanquim sobre papel; 3x4 cm (livro fechado). Fonte: acervo pessoal. Fotos: Adriana Siqueira.

1.1 – Memorial 1: Sobre minhas raízes

É sobre elas – as raízes – que edificamos a construção de nós mesmos. Sobre as bases das lembranças, vivências, sensações das primeiras experiências do/ no mundo. O afeto nos protege e estrutura o que nos faz sentido.

Meu uso do caderno começa com a escrita antes do desenho. Eram diários e cadernos de poemas e histórias, que, sim, continham ilustrações, mas para os quais a escrita era o motor. O cuidado de minha mãe, Tereza, com a memória material de nossa família propiciou a preservação desses documentos de meus fazeres, de minha identidade. Olhar para esses pequenos cadernos da pequena Adriana através de minhas lentes atuais, mostram minha constante predileção por essa forma de guardar e de contar sobre mim mesma, sobre minhas memórias.

Minha mãe guarda e documenta tudo muito bem. O cuidado das fotos da família, que remontam a seus bisavós, foi em grande parte confiado a ela. Em cada livro, disco, CD que compra, escreve data, hora, descreve a situação da compra ou de como ganhou, e os nomes dos envolvidos. Toda essa descrição detalhada sempre me pareceu um exagero. Hoje, vejo o quanto ela ajuda a remontar a memória de uma determinada situação, de um contexto, de uma época. E ajuda na estruturação de si. É como se fosse um diário em objetos. E os objetos ancoram nossa história, nossas experiências, nossas memórias.

Meu pai, José Eduardo, é médico cardiologista de formação, e professor universitário há mais de cinquenta anos. Junto a alguns amigos, fundou o curso de Medicina da Universidade Estadual de Londrina, em 1970, e da Pontifícia Universidade Católica, em 2012, abrindo caminhos a gerações de médicos da cidade. Ele é um acadêmico desde sempre, considerando que sempre o que conta sobre si são histórias de questionamentos inteligentes, criação de histórias que reuniam os amigos em torno de si, leituras – literárias e de mundo, buscando experiências significativas, como da vez em que quase foi para a Rússia estudar teatro com dois amigos.

Ele é uma pessoa da escrita, das palavras organizadas lógica e/ ou poeticamente em textos acadêmico-científicos ou em histórias e poesias – principalmente poesias. Seus textos acadêmico-científicos ganham um crescente tom de poesia, desde que meu pai começou a se dedicar mais a fundo na leitura e estudo de filósofos – hoje, ele se dedica a aulas e eventos ligados à Bioética[19]. Na minha infância, mais do que seu conteúdo ou forma, o que me conectava com a escrita de meu pai era o afeto: tanto porque essa sempre foi para ele uma forma de demonstração de afeto, como porque ele tem – sempre teve – muito apreço pela escrita e pela leitura: esse seria, então, um ponto comum entre nós, e essa possibilidade deve ter animado muito meus impulsos para a escrita.

Nossa casa sempre teve muitos livros e muita leitura. E livros que, desde muito cedo, me encantavam por sua materialidade – capas duras revestidas com couro, cheiros, papéis amarelados, marcas de tipografia, ilustrações, dimensões… Então, aprender a escrever foi um fato muito importante para mim, muito desejado. Lembro-me de um desenho que fiz na pré-escola, em que havia uma bandeira onde juntei algumas letras aleatoriamente e, feliz, dei-me conta de que havia escrito a palavra *paz*. Lembro-me, também, de ter ficado feliz por ter tido a consciência de ter conseguido escrever e ler o que havia escrito.

A palavra sempre me foi muito importante. Por isso, dou muitos exercícios de escrita a meus alunos: para mim, a palavra escrita é uma ferramenta de reflexão, de autoconsciência, de catarse.

Há pouco tempo achei um diário de infância, provavelmente o meu primeiro, pois tinha entre sete e oito anos. Nele, já aparece organização, sistematização, disciplina: escrevia uma página diariamente, colocando ao fim do texto a hora – geralmente, antes de dormir. Fazia o cabeçalho, como nos cadernos da escola, e desenhava uma animal mamífero fofinho – cachorro, gato, carneiro... –, um que voasse – pássaro, abelha, borboleta... – e flores. Posteriormente, passo a escrever mais do que uma página por dia, ou menos, conforme fosse minha necessidade.

Lembro-me de alguns momentos, de alguns fatos. Eu pude perceber que registrava mais fatos do que sentimentos por eles provocados, e que não registrava

[19] Bioética é o estudo transdisciplinar entre Ciências Biológicas, Ciências da Saúde, Filosofia, e Direito que investiga as condições necessárias para uma administração responsável da Vida Humana, animal e ambiental. Descrição disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bio%C3%A9tica. Acesso em 19 mai 2021.

meus sentimentos "ruins" – medo, tristeza... Os relatos desse diário são do período entre a semana anterior às férias de julho e a semana posterior a seu fim, aproximadamente. Como acontecia em quase todas as férias, encontrei-me com meus primos de Sorocaba/SP, Nino e Raquel, que são os mais próximos da minha idade, filhos da irmã com quem minha mãe tem mais afinidade. Relato o dia em que meu pai foi levá-los à rodoviária quando da partida. Lembro que esses eram momentos de extrema tristeza e dor para mim, que eu ficava chorosa durante todo o dia seguinte, talvez por mais tempo. E em meu relato desse dia, descrevo como se fosse um fato corriqueiro, com o qual eu não ficara em nada abalada. Descrevo que comecei a ver um filme de terror, inclusive – ato falho?

Relendo e refletindo sobre alguns de meus diários de infância e adolescência, acredito que escrevemos para nos conhecer melhor. Mas, às vezes, é também para conhecer um eu que queremos construir de maneira idealizada – por vaidade ou por desejo de inventar para nós mesmos uma realidade mais interessante do que a que temos. Ou se trata de uma mistura das duas coisas.

***

Escrever uma carta é como partilhar um diário e construí-lo à distância, com páginas que habitam um tempo-espaço outro: do afeto, da memória do que se escreveu e que agora está com o outro, do reinventar esses “capítulos” que estão com o destinatário pela leitura das respostas que se recebeu. Um diário fragmentado, costurado pela distância, pelo afeto, pelo sonho e desejo da presença.

Minha mãe sempre escreveu muitas cartas para suas amigas, irmãs, irmão e pais. Eu sempre admirei essa prática, e me inseri nela desde muito pequena. Todos os finais de semana, aos domingos – pelo menos essa é a sensação que essa lembrança me traz – escrevia cartas para minha prima Raquel, quatro anos mais velha que eu e meu maior modelo. Não lembro quando começamos nossas correspondências, nem quando, como e por que elas pararam.

Até eu aprender a escrever, minha mãe era minha escriba: sentávamos à mesa de passar roupa na lavanderia e eu ditava a ela minha carta. Acho que, antes, líamos as cartas que havíamos recebido... acho que, na verdade, a volta da escola tinha uma

emoção a mais, porque eu devia passar pela caixa de correio para ver se havia algo para mim. Se estivesse lá, a carta era lida de imediato, ou depois do almoço, talvez. Daí, talvez relêssemos a carta no domingo, antes que eu ditasse ou escrevesse minha resposta.

Guardar as cartas também era uma prática por si só: tínhamos caixas especiais para elas, desenhadas, revestidas, especialmente preparadas para receber esses tesouros, devidamente organizados por data, e relidos com prazer nas horas de mais saudades – ou mesmo nas horas felizes, nas horinhas à toa, que eram tantas, tão deliciosas e recheadas de cuidados de si, invenções na forma de desenhos, escritos, organizações, reorganizações...

Lembro-me de colocar desenhos nas cartas, talvez eu sempre as terminasse com um.

Quando fui morar em São Paulo, em 1999, para realizar o curso de Cinema e Vídeo, me correspondia com minha melhor amiga, Christiane, ainda residente em Londrina. Também não lembro por quanto tempo mantivemos essa comunicação. Recentemente, para comemorar seu quadragésimo aniversário, em dezembro de 2020, essa minha querida amiga, hoje residente em Jundiaí, fez uma espécie de festa muito especial e íntima, conversando com cada convidado à distância. Não, não foi através de um encontro via plataforma digital, mas via postal: Christiane enviou uma caixa para cada pessoa significativa que cruzou seu caminho até hoje, com uma carta e um presente que conversasse intimamente com cada amiga e amigo. O fato de eu não ter comentado anteriormente com ela sobre essa mesma prática que desenvolvi meses antes em minha pesquisa faz-me pensar, mais do que numa feliz coincidência, na coerência do tecido de afetos, sensibilidades e parcerias que construímos e cultivamos ao longo da vida.

***

A primeira vez que vi um caderno artesanal – ou que o vi com olhos mais atentos, mais desejosos dos caminhos dessa artesania – foi no ano de 2003, nas mãos de Silvana Roxo, uma jovem de espírito muito velho, estudante do primeiro ano de Artes Plásticas do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAP-ECA-USP). Com ela, entendi que cadernos

poderiam, também, ser diários de desenhos, e que a forma é tão importante quanto a ideia.

Assim, ver que se pode registrar sobre fatos, objetos, sentimentos através do desenho – e de um diário de desenhos – foi literalmente revolucionário em minha vida. Junto a essa revolução, coerentemente vem outra: aprender a construir cadernos – ofício que chegou a mim também pelas mãos de Silvana, em 2004, quando ela me ensinou a técnica do ponto corrido, ou costura comercial[20]. A partir desse momento, passei a colocar para mim mesma – e àqueles que ensino técnicas de encadernação – as questões:

- O que quero e vou colocar nesse caderno?
- Onde pretendo usá-lo?
- Em que momentos?
- Por quê?

Tendo essas perguntas respondidas, faço outras:

- Que dimensões e formato ele vai ter?
- Que materiais usar – papel de miolo, material de revestimento, técnica de costura; a costura será anterior ou posterior ao uso das folhas do miolo?
- Sendo anterior: decidir o número de páginas a se colocar;
- Sendo posterior, consideramos um processo de edição: tudo o que for feito integrará o volume final? A ordem será cronológica ou seguirá outro critério? Considero interessante pensar o processo de trabalho e cada página tendo em mente a edição, o produto final.

Minha proximidade com livros passou a se dar, então, pela forma e pela narrativa – e principalmente pela narrativa que a forma traz. Sempre digo que aprender a encadernar foi das grandes mudanças em minha vida. Apropriação de uma forma que diz muito sobre como minha alma deseja se expressar. Uma profissão. Trazer conhecimento a outras pessoas – abrir essas, que são portas tão significativas para mim – verdadeiros portais – a outros que compartilhem desse universo sensível, ou que busquem algum universo sensível, de expressão, de espelho.

Rever cadernos, cartas, anotações de aulas, de viagens, de sonhos, planejamentos para exposições, notas de exposições, desenhos de aulas, de trabalhos, desenhos de cantos de cadernos, organizações de páginas de aulas. Como

[20] Essa técnica de costura é que é mais comumente encontrada: o formato códice – grupos de folhas dobradas ao meio (cadernos) e costuradas entre si.

guardar memórias? Como olhar para elas de novo? Olhar para uma página de caderno é lembrar também através de sua diagramação – remontar nossa lógica de organização. O grafite de algumas páginas se apagou; a caneta hidrocor manchou outras devido à umidade; a fita crepe oxidou e manchou folhas, além de ter se desgrudado. Vestígios. Vestígios sólidos em que possamos nos apegar. E nos lembrar de nós mesmos. (Re)conhecermo-nos, segundo a artista Shoko Suzuki (SHOKO, 2007)[21]. Nossa história pessoal configurada em papéis, gestos, vestígios. E todas as reinvenções que essas nossas gavetas de guardados permitem, e que abraçam nossa totalidade e nossas transformações.

1.2 – Memorial 2: Sobre jardins

Olhar para minhas gavetas de guardados conduziu-me a desejos de partilha. Levei um tempo para assumir para mim mesma que sempre trouxera latente o impulso pela relação via educação. Meus pais são professores, assim como minhas tias, minhas primas... estudar, para mim, sempre foi um prazer – das coisas a que mais me dedicava, e por vontade própria. Sempre gostei muito de explicar as coisas detalhadamente, ir a fundo nelas. A síntese me é difícil e trabalhosa –muito pelo prazer que sinto com os detalhes todos, por burilá-los um a um, elencá-los todos em páginas infinitas – concretas ou mentais –, em imaginar as possibilidades de combinação prováveis e improváveis... Então, reformulo: chegar a uma síntese que me seja significativa só acontece depois de uma longa caminhada por todas as estradas e esconderijos que eu ache necessário trilhar dentro de determinado assunto. E por minha escolha. Escolho deliberadamente traçar mapas longos, cheios de voltas, desvios que desembocam em paisagens totalmente diversas da inicialmente vislumbrada, e retomar o caminho principal. Pela beleza do caminhar. Pela emoção de me encantar com o microscópico que intuí em uma pedra que estava no meio do caminho – e que não estava planejada, mas que me convidou amorosamente a olhá-la, apesar da necessidade de continuar o caminhar. Se sou chamada pela pedra no meio do caminho, pelo microscópico que nela intuo, pelos encantos que eu nem tinha repertório para imaginar, então a pedra já faz parte do mapa. É muito comum para

[21] Trecho de fala da ceramista presente no vídeo *Shoko: expressão do cosmos,* com direção de Sumaya Mattar. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UW6TjNcs9W8. Acesso em 26 mar. 2021.

mim, então, planejar percorrer um mapa em uma hora e levar um dia inteiro para fazê-lo – e, não raro, levar mais tempo... Estudar me emociona. Faz-me sentir viva. Alimenta minha caminhada pelos mapas que traço, nem que parte dela seja feita com exaustão. Percebo isso muito claramente agora, com a escrita deste texto. E, claro, com o processo de construção e escrita de minha pesquisa de mestrado. Partilhar com o outro essas minhas incursões pelos assuntos que me são caros, das maneiras como gosto e me divirto em olhar para eles, é uma experiência que, por si só, já enche meu coração de alegria. Como negar a educação tendo essas informações no coração e no corpo todo? Não há como fugir ou negar o que nos é essencial – ao menos, não há como fazê-lo sem adoecer.

Construindo, assim, minha ação a partir de minha essência, a poética visual e a docente sempre caminharam paralelamente em minha prática profissional, dialogando, alimentando-se mutuamente, costurando, tecendo. Desde que aprendi uma técnica de encadernação artesanal com Silvana Roxo, em 2004, pesquisei e aprendi outras, e multiplico o conhecimento em espaços formais e não formais de educação, para diversos públicos, de diversas idades, explorando diversas formas de propor investigações acerca desse suporte tão generoso.

De volta a minha cidade natal, fui propositora de projetos culturais patrocinados pelo PROMIC (Programa Municipal de Incentivo à Cultura, da Secretaria de Cultura de Londrina), entre 2012 e 2016. Eu era responsável, então, pelo planejamento e execução de oficinas que ensinavam técnicas de encadernação artesanal, desenho, gravura, carimbo em diversos pontos culturais da cidade. Ao longo de 2012, conheci grande parte da cena artística londrinense, e os encontros em um espaço específico – a Vila Cultural AlmA Brasil –, foram adquirindo um caráter mais experimental: montamos um grupo livre de estudos do livro e do caderno enquanto suportes poéticos. Em nossos encontros semanais entre 2012 e 2014, líamos e discutíamos textos, paralelamente à prática de construção de nossos livros. Criamos a proposta de que cada participante do grupo propusesse um material diferente para a construção de livros, que trocariam de mãos a cada semana. Assim, construímos e trabalhamos sobre e com papéis diversos, tecidos, sacos de pão, filtros de café de papel, etc., fazendo uso de diversas técnicas expressivas (escrita, desenho, bordado, pintura, estampa, colagem...). Além dos diversos cadernos pessoais, construímos coletivamente cerca de 20 livros de artista.

Alguns dos artistas desse grupo, como Claudio Garcia, Elias de Andrade e Talita Xavier participaram também do grupo artesanias, criado para esta pesquisa.

Figura 41 – Livros produzidos coletivamente pelo grupo livre de estudos do livro



Alguns dos livros coletivos produzidos pelo grupo livre de estudos nascido da *oficina de construção artesanal de livros*, projeto cultural patrocinado pelo Programa Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina/PR (PROMIC) que coordenei. Anos: 2012 a 2014. Acervo pessoal. Foto: Adriana Siqueira.

Figuras 42 e 43 – Turma da Biblioteca da Zona Norte







Uma das turmas da *oficina de construção artesanal de livros*, projeto cultural patrocinado pelo Programa Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina/PR (PROMIC) que coordenei entre 2012 e 2016. Grupo que se reunia na Biblioteca Municipal da Zona Norte. Ano: 2013. Acervo pessoal. Foto: Adriana Siqueira.

Figuras 44 e 45 – Turma do projeto *Pesquisar é Aprender*





Turma de estudantes de quinto ano do EF I da rede municipal de Londrina, participantes do projeto *Pesquisar é Aprender*; oferecido pela Biblioteca Municipal da Zona Norte: parceria com a *oficina de construção artesanal de livros.* Ano: 2013. Acervo pessoal.

Figuras 46 a 48 – Turmas de Idosas da Zona Oeste







Uma das turmas da *oficina de construção artesanal de livros* oferecidas a idosos; encontros se davam no Centro de Convivência da Pessoa Idosa da Zona Oeste. Ano: 2013. Acervo pessoal. Fotos: Adriana Siqueira.

Figuras 47 e 48 – Turma dos Grandes/ 2019





Escola de Educação Infantil Baobá – Vivências pelo Brincar, em que atuo como atelierista desde 2018. Essas fotos mostram a Turma dos Grandes – crianças entre três e quatro anos de idade – se reunindo em torno de seu caderno coletivo e fazendo desenhos de observação da exposição de seus trabalhos montada no quintal da escola. Ano: 2019. Acervo pessoal. Fotos: Adriana Siqueira.

O ofício da encadernação artesanal me encantou profundamente e faz parte de minha prática docente – na educação formal e não formal; no contato com pessoas entre zero e oitenta e oito anos; na escola particular de elite e nas periferias; na Biblioteca Infantil, no ponto de atendimento do CRAS (Centro de Referência da Assistência Social), junto a pacientes do CAPS-I (Centro de Atenção Psicossocial para Infância e Adolescência), na aula remota com alunos da pós graduação e da Licenciatura do Departamento de Artes Visuais da USP. O livro – esse objeto cultural de milenar importância e lastro histórico – foi e é para mim porta de entrada para muitos universos, inclusive para este, que construo nas páginas desta dissertação. Foi também através dessa porta de entrada que comecei a empreender de maneira mais aprofundada caminhadas reflexivas pelas estradas do fazer artesanal.

Com os fazeres do livro, aprendi que o trabalho artesanal pede compreensão e respeito ao tempo que ele demanda. Há que se ter paciência e persistência para que o corpo aprenda o movimento devidamente. Há que se ter foco para não deixar a ansiedade impedir que se chegue ao gesto correto. Ensinar uma técnica a alguém permite que o mestre se lembre do começo de seu caminhar – de quando ele mesmo era um aprendiz e tinha que aprender a conformar o próprio corpo às exigências de gestos, ferramentas e matéria. Respeitar o tempo do aprendiz é ter-se presente em si mesmo enquanto aprendiz também e assim, ensinar o discípulo a lidar com esses tempos – o tempo individual do aprender, o tempo das matérias, o tempo dos processos, o tempo do assentamento dos conhecimentos. Trata-se de um diálogo silencioso: o mestre que observa seu discípulo, esperando que ele entenda e finalize por si mesmo determinada etapa, fala do respeito a esses tempos, bem como da crença na capacidade do outro e na importância da qualidade subjetiva da experiência, para que ela seja significativa e de fato incorporada pelo artesão. O olhar cuidadoso do mestre também é algo que se vai aprofundando – também é uma artesania: gradual e constantemente o mestre atento aprende a utilizar silêncios e intervenções. Quanto maior for o convívio entre mestre e discípulo – e, consequentemente, de ambos com a técnica, essa ponte que liga um ao outro dentro de determinada tradição –, maior será o silêncio da fala; maior será a eloquência das mãos, olhares e gestos, num entendimento não verbal que se vai instaurando.

Richard Sennett (2009) comenta sobre o uso da força mínima. Em toda técnica ela se apresenta como possibilidade, como aprendizado que se constrói na identificação e escolha do gesto mais apropriado, aquele que demanda menos energia e confere melhor acabamento. Em encadernação, o fluxo do movimento é contínuo; laçadas e arremates seguem-se respeitando a menor distância entre um movimento e outro. Nesse fluxo contínuo, não são dados nós – a não ser quando da necessidade de emendas –: a segurança de determinado ponto é conseguida pela firmeza do todo; o ponto seguinte assegura o anterior. Se houver a necessidade de volta, de desfazer parte do trabalho, o caminho será facilitado.

A artesania da encadernação me ensinou sobre firmeza, flexibilidade e resistência. Ensinou-me, também, a trazer essa sabedoria do corpo do livro para meu próprio corpo, para minha atuação como professora, artista, mãe – para qualquer lugar e situação de minha vida. Também a portabilidade é um atributo histórico que constitui o corpo do livro.

Convido a leitora e o leitor deste trabalho a caminhar para mais além desse meu quintal e dos jardins que fui habitando ao longo de minha jornada afetiva e profissional no mundo dos fazeres do livro. Partiremos para uma peregrinação pelas terras da história da artesania, forjada nas oficinas dos mestres artesãos medievais. Caminhemos.

CAPÍTULO 2 – Alguns conceitos importantes para o caminhar: Artesania, Oficina, Ateliê, Academia – maneiras de se transmitir, preservar e construir conhecimentos em forma de tradição

Diante do cenário desestruturado que vivenciamos, esta pesquisa é um convite para percorrer um caminho que delineie e costure estruturas de identidade e de ação.

Como já apresentado no Capítulo 1, meu campo de ação sempre se constituiu no fazer artesanal. Para construir e estruturar essa pesquisa, parto, portanto, de minha própria vivência nesse universo. Assumo como pressuposto a importância do trabalho e da aprendizagem artesanal na estruturação de fazeres e do sujeito como um todo. Cabe perguntar: em que estrada mais ampla se inserem essas minhas escolhas, posturas, fazeres? Onde e quando, historicamente, inicia-se a construção dessa estrada? A que lugares ela tem me levado, e de que maneira? Este capítulo tem como objetivo apresentar um pouco dessa trajetória humana por esse campo específico da cultura – o fazer artesanal. A pesquisa conceitual e histórica dessas práticas de produção, educação e reflexão me ajudou a ancorar conceitos e olhar de outra maneira para esses meus fazeres.

Apresentamos abaixo o desenho em texto de nossa caminhada por essa longa estrada, cheia de ramificações. Ela se inicia com a apresentação e discussão de um conceito essencial à pesquisa: o termo *artesania.*

Essa pequena e profunda palavra, traz o convite para continuar a viagem conceitual e histórica: seguimos, então, visitando os termos *tradição* e *ritual.* Temos como importantes guias nessa parte do caminho experientes viajantes e seus preciosos relatos desses campos, destacando-se Amadou Hampté Bâ (2010), Fayga Ostrower (2001), Richard Sennett (2013) e Mario Perniola (2010). Nesse trecho da viagem, fazemos uma parada num local que pede uma atenção mais detida de nossa pesquisa: o ateliê, com seus fazeres específicos, habitado pela sabedoria das mãos do artífice[22].

[22] As especificidades e origens dos termos *oficina, ateliê, artífice, artesão* e *artista* serão apresentadas e discutidas ao longo deste capítulo. Adianto, porém, que partilho da postura de minha orientadora, Sumaya Mattar, e, assim como ela, “optei por usar os termos artesão e artista para designar indistintamente aqueles que conhecem, dominam e empregam procedimentos genuínos em seus trabalhos, considerando-se que a técnica, comumente, associada somente ao trabalho do artesão, é também, conforme já alerta Mário de Andrade (ANDRADE, 1975), uma condição do trabalho do artista.” (MATTAR, 2007, p. 22).

A viagem segue. Convidamos Sennett (2009) a continuar nos acompanhando. Chamamos mais guias a fazer parte da jornada, que agora segue pela estrada da história das oficinas de mestres artesãos e suas corporações de ofício: Antonio Santoni Rugiu (1998), Sumaya Mattar (2007), entre outras e outros.

Essas paisagens europeias, da passagem da era medieval para o Renascimento, conduzem nosso olhar e nosso caminhar por terras e tempos mais próximos. Daniel Roberto Vega Torres (2020) junta-se a nossa peregrinação: apresenta-nos e chama-nos a refletir sobre o desmonte dessa estrada, das relações de trabalho e dos ensinos artesanais pelo sistema capitalista.

Finalizamos este capítulo e esse trecho de nossa viagem por conceitos e história adentrando o campo da educação. O que tem a nos ensinar a pedagogia artesã? Que contribuições ela pode trazer hoje, especificamente para o ensino-aprendizagem de arte nos ensinos básico e superior? Conversas com Thierry de Duve (2012), Walter Gropius (*apud* MATTAR, 2007), entre outros e outras, nos trazem algumas reflexões e inspirações, e apontam para a continuação da viagem nos capítulos seguintes.

2.1 - Ponto de partida: a artesania – integridade, fragmentações, reuniões

Para abrir as portas desta pesquisa, usei como chave a palavra *artesania*. Foi uma escolha intuitiva, que, não por acaso, deu nome ao grupo de professores-artistas-pesquisadores que formamos, cujos diálogos e experimentações compõem a parte prática desta dissertação[23].

Minha intuição via na palavra *artesania* uma referência direta à ação, aos fazeres preocupados com técnica, conteúdo e forma[24]. Em minha concepção, a artesania reúne em si e costura esses três elementos a partir e por meio de práticas comprometidas com a integridade do projeto que se quer desenvolver – seja esse

[23] Descrições e reflexões acerca dos encontros do grupo artesanias serão apresentadas no capítulo 4 da dissertação, presente neste relatório.

[24] Agradeço imensamente ao grupo de pesquisa GMEPAE, de que faço parte, e que me ajudou a enxergar e descrever essa minha intuição e me convocou a ir além dela, pesquisando origem e sentidos da palavra. Contribuições dadas no colóquio em que apresentei essa pesquisa, em 29/09/2020.

projeto um texto, um desenho, um bordado, uma fotografia... A artesania, nessa minha concepção inicial, não se reduz à relação com um trabalho específico, realizado em determinado momento, mas caracteriza um contexto mais amplo: para dar vida a uma obra, movimenta-se todo o repertório de conhecimentos práticos e teóricos do artífice[25], acumulados, repensados, postos em relação e, portanto, ressignificados constantemente. Em suma, vejo a artesania como a união entre os saberes e os fazeres práticos e teóricos do sujeito expressa em um projeto, bem como no conjunto de projetos, na produção ao longo da jornada do artífice.

Ao convidarmos dicionários a dialogar com minha intuição, deparamo-nos com o fato de esta ser uma palavra de origem espanhola – *artesanía* –, incorporada de maneira extraoficial a nosso vocabulário – nossos dicionários de significados da língua portuguesa não a apresentam.

O *Diccionario Essencial Santillana de la lengua española* (CEREZO, 1996, p. 94) define o termo da seguinte maneira:

> ARTESANÍA (de artesano, y éste del ital. *artigiano*)
>
> 1. Tipo de trabajo que se realiza de modo predominantemente manual; especialmente, el que se dedica a las llamadas artes menores, como la cerâmica, la orfebrería, etc.
>
> 2. Conjunto de las obras producidas em este trabajo: la artesania andaluza.
>
> 3. Conjunto de las personas que lo realizan.
>
> Sin. 1 y 3. Artesanado[26].

[25] Apresentamos no item 2.4 deste capítulo a definição de Richard Sennett (2009) para artífice.

[26] Para melhor alicerçar a discussão deste capítulo, apresentamos a seguir definições de outras palavras chave, presentes no citado dicionário de língua espanhola:

Artesanado

1. Conjunto de los artesanos de certo lugar.

2. Actividad del artesano. **Sin.2.** Artesania. (CEREZO, 1996, p. 94)

No dicionário online da Real Academia Epanõla:

Artesano, na

Del it. artigiano.

1. adj. Perteneciente o relativo a la artesanía.

Essa definição aproxima-se bastante da maneira como o dicionário Houaiss da língua portuguesa (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p.196) apresenta o termo artesanato:

> ARTESANATO: 1. Arte e técnica do trabalho manual não industrializado, realizado por artesão, e que escapa à produção em série; tem a finalidade a um tempo utilitária e artística. 2. Conjunto de peças de produção artesanal. 3. Conjunto de artesãos de um determinado gênero. 4. Local onde se ensina o artesanato. 5. O produto final do trabalho feito pelo artesão.

Vemos que *artesanía* e artesanato podem ter três significados distintos, mas intimamente ligados: os fazeres referentes ao processo de construção de um objeto artesanal; o produto final; o grupo de profissionais de determinado ofício. Essas diferentes acepções da palavra constituem um todo coerente. Richard Sennett (2009) e Antonio Santoni Rugiu (1998) ajudam a entender e a sustentar essa hipótese: ambos autores apresentam o artesão como um trabalhador que detém todo o processo de execução do trabalho, “desde o projeto ao produto acabado”. (RUGIU, 1998). Complementando nossa argumentação, reunimos aos discursos desses autores a voz de John Dewey: "Não é por uma coincidência linguística que 'edificação', 'construção' e 'obra' designam tanto um processo quanto seu produto final. Sem o significado do verbo, o substantivo permanece vazio." (DEWEY, 2010, p. 133). A ação – o verbo – guia e estrutura o sentido do artesanato. O artesão, mais do que simplesmente realizar, personifica essas ações – define-as e é definido por elas, bem como pelos produtos que cria[27].

Observa-se, entretanto, uma quebra nessa relação tão íntima, para não dizer óbvia, da completude entre substantivo e verbo – entre projetos, produtos e ação –: a cultura ocidental traz ao longo de sua história a desvalorização do trabalho manual. As raízes são profundas, remetendo à antiguidade clássica, e os reflexos são sentidos até nossos dias. Essa ideologia é responsável pelo cisma entre arte e artesanato, colocando o segundo em uma posição hierarquicamente rebaixada em relação à primeira. De um lado, estão as ditas artes maiores, ou liberais; de outro, as menores,

---

> 2. m. y f. Persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico. U. modernamente parareferirse a quien hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril.
>
> https://dle.rae.es/artesano?m=form

[27] Desenvolveremos mais adiante as ideias apresentadas nesse parágrafo.

mecânicas. Configura-se aí, também, a separação social e econômica entre os indivíduos responsáveis por um e outro trabalho: na ponta da pirâmide social, homens livres, nobres; na base, escravos, servos, operários. Dá-se, inclusive, a quebra da integridade do indivíduo, que tem mãos e mente como que colocados em oposição, corpo e espírito conflitantes – porque impelidos a se desconectarem entre si[28].

Essa separação de fazeres supostamente mais nobres e inteligentes daqueles conferidos a servos, que pressupõem ação física e repetição, marca a separação dos produtos também. Do lado "inteligente", temos, por exemplo, obras literárias, pinturas, peças musicais – trabalhos originais, que evidenciam a inventividade, a exclusividade. No lado "servil", encontram-se os objetos utilitários, produzidos em série, que seguem e respeitam regras mais evidentes e rígidas a fim de assegurar a funcionalidade prática. De fato, uma jarra de barro, por exemplo, serve melhor à sua função se tiver uma asa por onde ser segurada; a argila de que é feita precisa ser bem amassada para evitar bolhas de ar e uma possível explosão quando da queima; diminuição no tamanho final do objeto, mudança na cor de argila e esmaltes, temperatura e tempo de queima no forno são elementos que devem ser pensados e calculados para garantir que o objeto seja finalizado conforme foi planejado. Regras e recomendações a serem seguidas. Mas como não perceber os muitos conhecimentos reunidos nessas regras, a inteligência que os concebeu e sistematizou a partir da observação da matéria e suas transformações, a inventividade nas pequenas e nas grandes variações que esses objetos trazem em si ao longo do tempo, nas diferentes culturas, e mesmo ao longo da produção de um mesmo artesão?

A longa definição que o Dicionário Houaiss da língua portuguesa traz do termo *arte* apresenta diferenciações pontuadas na história. A distinção social entre intelectual e manual remete ao século I d.C. Nessa época, definiram-se as artes liberais como o

> conjunto dos nove corpos dignos de apreciação e estudo por um homem livre (gramática, retórica, lógica, aritmética, geometria astronomia, música, arquitetura e medicina), em oposição às artes praticadas pelos servos, de caráter manual e artesanal (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p. 195).

[28] Vamos apresentar e explorar as origens, configurações ao longo da história, e consequências dessa separação no decorrer deste capítulo.

Seguindo esse caráter de depreciação da inteligência da mão, do trabalho feito pelas mãos, e de distinção social hierárquica, o mesmo dicionário apresenta que as artes manuais são definidas como “as que são realizadas manualmente mas não envolvem elaboração intelectual, a exemplo da tecelagem, cestaria e assemelhadas” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p. 195). Interessante pontuar que ambos os ofícios citados – tecelagem e cestaria – vêm de uma longa tradição, presente em diversas culturas ao redor do planeta. Como negar a presença da inteligência na elaboração, no desenvolvimento e na manutenção desses fazeres? Como não remeter a cestaria aos índios brasileiros e pensar na depreciação à cultura indígena como um todo?

Sumaya Mattar cita em sua tese a seguinte definição de Sylvia Porto Alegre para artesanato, que carrega a mencionada distinção social, forjada num período histórico mais recente:

> 'Artesanato' deriva do francês 'artisan', que denota artífice. No século XVIII, eram identificados como artífices os trabalhadores que exerciam alguma arte ou ofício mecânico. O termo caiu em desuso no final do século XIX, sendo substituído por *operário* ou *artista*. O primeiro, designava os trabalhadores da indústria fabril, enquanto o segundo, referia-se àqueles que trabalhavam com as artes e ofícios manuais (ALEGRE[29], *apud* MATTAR, 2007, p. 144).

O modelo de produção industrial fragmentou fazeres, processos, tempo. Fragmentou e alienou também o operário – em relação à totalidade da produção, das etapas para se concluir um produto, e em relação a si mesmo. Socialmente, deixou-o em um lugar bem diferente daquele conferido ao artista, e mesmo ao artesão – mais divisões...

Há os pensadores[30] que pretendem resgatar e reconstituir o valor dos fazeres manuais, da sabedoria das mãos; devolver ao artífice a integridade de seu fazer

---

[29] ALEGRE, Sylvia Porto. **Arte e ofídio do artesão: história e trajetórias de um meio de sobrevivência. São** Paulo: F.F.L.C.H. Universidade de São Paulo, 1987 (Tese de doutorado), p. 1, *apud* MATTAR, 2007.

[30] Da mesma maneira que identificamos indistintamente artista, artífice e artesão como “aqueles que conhecem, dominam e empregam procedimentos genuínos em seus trabalhos” (MATTAR, 2007, p. 22), consideramos pensadores não apenas acadêmicos, mas todo aquele que se dispôs a pensar e agir de maneira engajada na busca pelo resgate da unidade perdida – mestres artesãos, artistas populares, brincantes da cultura popular... retomaremos essa questão – da importância desses pensadores que se expressam, por exemplo, através da cultura popular – no capítulo 4 desta dissertação, quando do relato dos encontros do grupo artesanias.

pensante; questionar o quanto de apenas mecânico têm as ditas artes mecânicas; relembrar o operário sobre seu potencial crítico e criativo. Afinal, como pode aquele que chamamos de artista não ser um artesão, se lida com matéria, técnica, transformação? Afirma Mário de Andrade:

> Arte não se ensina, mas técnica, sim. [...] O artesanato é a parte da técnica [de arte] que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. *Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social.* Isto não se ensina e reproduzir é imitação. (ANDRADE, 1975, p. 13, grifos do autor).

A individualidade do gênio artístico, que, segundo Mário de Andrade, não se pode ensinar é, de fato, parte essencial e intransferível de cada sujeito. Mas há que se ter meios e formas de expressar essa parte "inensinável" (ANDRADE, 1975, p. 15) da arte. O saber artesanal – a artesania de que falei no começo deste capítulo – confere ferramentas expressivas à essência individual. Quanto mais exercitados, mais esses saberes possibilitam a proximidade entre a abstração da ideia do artista e a concretude de suas obras. As possibilidades de concretude da obra são ampliadas com o aprofundamento da experiência prática do artista. Não por acaso Mário de Andrade (1975, p. 12) aponta que só se torna um artista aquele que, na mesma medida de aprofundamento, também se torna um artesão. A artesania fala sobre a essência do artífice, expressa nos objetos que produz; ajuda no (auto)conhecimento do sujeito. Diz-nos Fayga Ostrower:

> Todo **perceber e fazer** do indivíduo refletirá seu **ordenar íntimo.** O que ele faça e comunique corresponderá a um modo particular de ser que não existia antes, nem existirá outro idêntico. As coisas aparentemente mais simples correspondem, na verdade, a um processo fundamental de dar forma aos fenômenos a partir de ordenações interiores específicas. (OSTROWER, 2001, p. 26, grifos meus).

Religar polos opostos, recosturar cabeça e mãos num corpo único e harmonioso tem sido uma importante e trabalhosa tarefa para pensadores anteriores, posteriores e contemporâneos a Mário de Andrade. O pensamento cartesiano ocidental, fragmentador, oferece resistência a esse movimento de reconexão. Há, entretanto, culturas que até hoje preservam a integridade entre pensar e fazer, cabeça e mãos, utilitário e artístico, passado e presente. Em vez de enxergar essas

ambiguidades como contrárias e conflitantes, esse modo de pensar e estar no mundo as vê como complementares, como responsáveis pelo equilíbrio de um todo, mantido em movimento e renovação constantes. Assim, as culturas tradicionais mantêm viva, pulsante e significativa sua história. O passado sustenta e confere significado ao presente.

A porta aberta pela artesania traz indicações de outros termos a explorar, novas paisagens a apreciar. Assim, trazemos a seguir algumas palavras sobre cultura e tradição. Seguimos. E então convidamos Amadou Hampté Bâ (2010) para nos guiar na observação da tradição a partir da especificidade da cultura oral africana e, a partir dela, vislumbrarmos – ou relembrarmos – possibilidades de integridade da natureza humana.

2.2 – Cultura e tradição – sobre tecidos, fios, identidade e invenção

> A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes.
>
> Muitos críticos e criadores discutem a questão de que não há criação sem tradição: uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutrir dos séculos passados. Nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho. (SALLES, 2007, p. 42-43).

A natureza do ser humano é relacional. A cadeia artística a que Cecilia Salles se refere nada mais é, portanto, do que o reflexo desse fato – da nossa necessidade e formação através de diálogos. Somos dependentes uns dos outros para sobrevivermos. Esse fato é óbvio quando se pensa na criança recém-nascida, mas podemos também nos considerar, a cada um de nós, como importantes elementos dentro de nossa comunidade – família, vizinhança, rede de amigos, trabalho. Desempenhamos determinados papéis nos meios pelos quais circulamos; temos responsabilidades e laços afetivos. Esses aspectos podem não ser tão imprescindíveis quanto a alimentação de um bebê por um adulto, mas "Simone Weil julga esse vínculo um Direito Humano semelhante a outros direitos ligados à sobrevivência" (BOSI, 2018, p. 16): indiretamente – ou nem tanto – nossa integridade física depende de nossa integridade simbólica. Fazer parte de um grupo nos confere identidade. Através do olhar do outro, definimos quem somos, bem como quem não somos. Assim, associamo-nos ou nos afastamos; complementamo-nos; constituímos

um todo que nos sustenta biológica, emocional e espiritualmente; ajudamos, cada um de nós, a sustentar esse todo. Constituímos o sentido de pertencimento.

Esse pertencer a determinado grupo insere-nos no aqui e agora, mas remete a todos os que vieram antes de nós e aos que ainda estão por vir. Configura nossa cultura, termo que Fayga Ostrower define como “as formas materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte” (OSTROWER, 2001, p. 13). Olhando por esse prisma, podemos enxergar a tradição[32] como o fio – material e espiritual – com o qual é tecida, costurada e alicerçada a trama cultural de determinada sociedade. A tradição mantém e é mantida pela cultura “através de vias simbólicas”, estruturando saberes, fazeres e valores do grupo; ligando o novo ao velho. Podemos até não ter conhecimento das pontas desse fio, cuja origem remete aos primórdios da espécie humana, e que segue rumo ao futuro infinito. Mas, na relação dentro da comunidade, experienciamos “o sentimento de pertencimento a uma realidade apenas adivinhada, maior que a pessoa, a cultura e o tempo datado, [...] que vive perenemente dentro do ser humano”. (MACHADO, 2015, p. 224-225).

Regina Machado ilustra “o estado de assombro” (MACHADO, p. 224) que o vislumbre da totalidade desse tecido cultural pode gerar com uma história relatada a Rachel Remen, presente no livro *Histórias que curam*[33]. Uma moça está com a incumbência de preparar a refeição da Páscoa judaica a seu namorado e mais quarenta amigos do casal. Ela se sente perdida em meio às muitas especificidades desse ritual de preparo, já que, além da grande quantidade de ingredientes, utensílios de cozinha e etapas dessa produção, sua família, apesar da origem judaica, negligenciava as práticas da religião. Até que um acontecimento a assalta:

> De repente eu não estava sozinha. Tive a sensação muito real da presença das muitas mulheres que sempre fizeram essa mesma questão corriqueira, milhares e milhares delas, algumas jovens, outras velhas, em tendas, em aldeias, cidades. Mulheres segurando pratos

[32] O dicionário Houaiss da língua portuguesa indica a etimologia latina de “tradição”: “ação de dar; entrega; transmissão, tradição, ensino”. (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p. 1863).
[33] REMEN, Rachel. *Histórias que curam.* São Paulo: Ágora, 1998, apud MACHADO, 2015.

> feitos de argila, de madeira, de estanho, mulheres vestidas com trajes medievais, com peles, com tecidos grosseiros e em estilos que eu nunca vira. Entre elas estavam minhas avós, que viveram em Varsóvia antes de eu nascer. Naquele instante eu soube também que, se a raça humana continuasse, haveria mulheres vestidas com tecidos que eu nem sequer podia imaginar, segurando pratos feitos de materiais ainda não inventados, que se veriam em pé em suas cozinhas enfrentando o mesmo problema. Num piscar de olhos, sozinha na cozinha de Herbert, eu estava na companhia de mulheres que representavam um período de mais de 5 mil anos [...].
>
> [...] Tive uma perspectiva abrangente. Percebi que eu era um fio de uma grande tapeçaria tecida pelas mulheres em nome de Deus desde o princípio. [...] Eu era um único fio, mas *fazia parte*, e isso era uma coisa que eu nunca vivenciara antes. Por alguns segundos, vislumbrei algo maior, não só sobre quem eu sou, mas *de quem* eu sou [...]". (REMEN *apud* MACHADO, 2015, p. 222-224, grifos da autora).

"De quem eu sou" fala da ligação do sujeito com sua tradição, com as maneiras de constituir cultura próprias de seu grupo.

Pensando na humanidade como um grande e geral grupo, Fayga Ostrower fala das raízes pré-históricas da cultura – da experiência coletiva de agir sobre e de transformar conscientemente o meio ambiente; e, nesse processo, transformar-se, enquanto indivíduo e comunidade. A autora cita o historiador Grahame Clarke, em seu livro *World Prehistory*[34]: na pré-história, um fator decisivo na diferenciação do hominídeo em relação às outras espécies é que aquele se justifica pelas suas obras; os critérios não são mais tão biológicos quanto culturais. A observação da realidade, o relacionar consequência e causa, a identificação de possibilidades de ação sobre o meio – autoconsciência e reflexão, portanto –, "a relação entre mão e nossa capacidade de pensar" (ARTESANOS del medio ambiente, 2020) capacitaram o homem pré-histórico a produzir ferramentas. Manufaturar esses objetos especializados "baseia-se num conhecimento preciso da matéria-prima e, dentro dos limites tecnológicos, em conhecimentos de como manuseá-los mais eficientemente." (CLARKE apud OSTROWER, 2001, p. 13-14)[35].

---

[34] CLARKE, Grahame. *World Prehistory.* Cambridge: Cambridge University Press, 1961. P 26 e 27, *apud* OSTROWER, 2001.

[35] Voltaremos a falar sobre a ferramenta ainda neste capítulo.

Observação, reflexão e invenção foram tornando nossa espécie artífice de si mesma, capacitando-a a uma "apreciação muito maior do fator tempo[36] do que outros primatas". Criamos, então, maneiras de narrar nossas experiências, nossa história: de transcendermos, portanto, a existência física individual; de mantermo-nos em nossos descendentes na forma simbólica – e não mais apenas genética, biológica. Constituímos a memória; definimos o significado de cultura e de tradição. Nas "tradições orais", essas "memórias do passado" atuam "como uma espécie de capital cultural" (CLARKE *apud* OSTROWER, 2001, p.14). É sobre esse patrimônio imaterial que nos debruçaremos a seguir.

2.2.1 – Sobre a Palavra – sobre o Todo

> Pode--se dizer que o ofício, ou a atividade tradicional, esculpe o ser do homem. Toda a diferença entre a educação moderna e a tradição oral encontra--se aí. Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é vivido, enquanto o conhecimento herdado da tradição oral encarna--se na totalidade do ser. Os instrumentos ou as ferramentas de um ofício materializam as Palavras sagradas; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a Palavra a cada gesto. Por essa razão a tradição oral, tomada no seu todo, não se resume à transmissão de narrativas ou de determinados conhecimentos. Ela é geradora e formadora de um tipo particular de homem. Pode--se afirmar que existe a civilização dos ferreiros, a civilização dos tecelões, a civilização dos pastores, etc. (BÂ, 2010, p. 189).

O escritor malinês Amadou Hampaté Bâ (2010) analisa a cultura oral, apoiando-se em sua própria experiência em sua região natal – a savana ao sul do Saara, bem como nos diversos relatos que coletou ao longo de quinze anos. Para validar a confiabilidade do registro oral, o autor conversou com diversos tradicionalistas de diversas regiões em que viveu e que visitou; a repetição exata da narração ao longo de épocas e espaços distantes confirma a eficiência desses arquivos vivos, cuidadores do patrimônio imaterial que atravessa gerações.

---

[36] Aprofundaremos o olhar sobre o tempo e suas diferentes unidades e valores socioculturais de medida no capítulo 3 desta dissertação.

Os tradicionalistas são os responsáveis por reunir, preservar e transmitir a memória e a história da comunidade; são homens que guardam uma impressionante memória. Eles visitam cada batizado e cada funeral da comunidade, conhecem a trajetória de cada família, de cada indivíduo, e têm a capacidade de elencar a qualquer um de seus conterrâneos algo como quarenta gerações de seus ancestrais e seus feitos (BÂ, 2010, p. 203).

As histórias, para serem contadas, devem ser repetidas exatamente como foram aprendidas: cada palavra tem sua importância e seu lugar na fala de quem conta; tem seu lugar mágico e estruturante para aquele que escuta. Pode haver acréscimos na história herdada: "novos elos, vêm, então, enriquecer as palavras dos predecessores". Mas há que se ter um aviso por parte daquele que conta:

> Isto é o que estou acrescentando, isto é o que estou dizendo. Não sou infalível, posso estar errado. Se estou, não se esqueçam de que, como vocês, vivo de um punhado de painço, de uns goles de água e de alguns sopros de ar. O homem não é infalível! (BÂ, 2010, p. 181).

Os chamados *griots*[37] são os artesãos das palavras, das memórias e das histórias de um povo; são eles os responsáveis diretos por recolhê-las, preservá-las, transmiti-las. Entretanto, essa maneira de lidar com a memória, sua construção, preservação e transmissão não é exclusiva dos *griots*: "no antigo Mali, não havia quem não conhecesse pelo menos 10 ou 12 gerações de antepassados", caso contrário, "estaria como que privado de sua 'carteira de identidade'" (BÂ, 2010, p. 203 – 204).

A explicação para tão impressionante capacidade memorativa tem a mesma natureza que qualquer habilidade humana: quanto mais se demanda e se exercita determinada capacidade, mais desenvolvida e incorporada ela se tornará[38].

---

[37] A palavra falada e sua artesania ocupam um lugar de extrema importância na cultura africana. Assim, Hampate Bâ apresenta três diferentes classes de *griots*, cada uma responsável pelo tratamento da palavra de maneira específica. São elas:

> • os *griots* músicos, que tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã etc.). Normalmente são excelentes cantores, preservadores, transmissores da música antiga e, além disso, compositores;
> • os *griots* "embaixadores" e cortesãos, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa;
> • os *griots* genealogistas, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo), que em geral são igualmente contadores de história e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família. (BÂ, 2010, p. 193).

[38] Desenvolveremos mais esse tema ao longo deste capítulo.

Assim, discorrendo sobre a real validade do registro oral, Hampatê Bâ provoca: “O testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem.” (BÂ, 2010, p. 168). E desenvolve sua argumentação:

> Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo os narra. (BÂ, 2010, p. 168).

Cabe a nós, ocidentais, ainda que marginalizados – forçadamente ocidentalizados –, que temos os livros como base de nossa preservação histórica e cultural, antes de questionar a validade da cultura oral, observar como essa nossa capacidade memorativa e descritiva tem sido gradualmente prejudicada, engessada. Seria importante, também, avaliar a desimportância dada à palavra e ao silêncio. Como já apontamos em relação à artesania, podemos dizer que isso se dá devido a propósitos muito bem pensados e planejados, coerentes à lógica neoliberal neoliberal. Sabe-se que é bem mais fácil dominar um povo que desvaloriza e/ou desconhece sua história, cujas raízes e vínculos culturais são fragilizados. Menosprezar a tradição oral é, portanto, parte desse projeto de desvalorização e desmonte de culturas[39].

A palavra, na cultura africana, é considerada um dom divino; o “homem completo” (*Maa*) seria o interlocutor que Deus (*Maa Ngala*) criou para ter com quem conversar e se sentir menos solitário (BÂ, 2010, p.170-173). Literalmente, a palavra nos aproxima e nos liga a Deus.

Ela, a palavra, é matéria – o *griot* é literalmente o artesão da palavra –: dá um corpo próprio às “vibrações das forças” (BÂ, 2010, p. 172), trazendo-as para fora do corpo daquele que as profere. Vale lembrar, também, que a separação entre material e espiritual é típica do pensamento cartesiano ocidental. Conta-nos Hampatê Bâ:

> Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. (BÂ, 2010, p. 169).

[39] Retomaremos e aprofundaremos esse tema neste e no terceiro capítulo desta dissertação.

Essa “Unidade primordial”, que nos conduz à “totalidade”, própria da essência humana, como já foi dito, encontra-se fragmentada na cultura ocidental. A tradição oral dos povos africanos a preserva. “Fundada na iniciação e na experiência”, no vivenciar cada palavra conhecida profunda e compromissadamente, a tradição oral “contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana”. (BÂ, 2010, p. 169).

> Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem. (BÂ, 2010, p. 169).

Veremos mais adiante neste capítulo que um pensador ocidental – John Dewey – considera a dimensão desse “Todo” como *Uma Experiência* – um acontecimento de profunda significação para o sujeito. Teórico do *Learning by doing* – aprender fazendo –, Dewey se inspira na pedagogia artesã para formular seu raciocínio. Também essa é a base da cultura africana: a experiência prática, a sagrada transformação da matéria viva – e tudo o que habita a Terra é vivo – pelos ofícios artesanais – “os grandes vetores da tradição oral” (BÂ, 2010, p. 186).

Transformar a matéria liga o africano a sua tradição, a seu ofício, transmitido de geração a geração. Liga-o também a *Maa Ngala* e ao mistério da criação.

> A tradição bambara ensina, de fato, que a criação ainda não está acabada e que *Maa Ngala*, ao criar nossa terra, deixou as coisas inacabadas para que *Maa*, seu interlocutor, as completasse ou modificasse, visando conduzir a natureza à perfeição. (BÂ, 2010, p. 186).

Cada ofício tem seus rituais de iniciação e de procedimento. Estando ligados ao Todo, sempre há neles “cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais” de agradecimento e homenagem aos ancestrais, que legaram a artesania a seus descendentes, bem como às ferramentas utilizadas. Cada movimento tem seu significado dentro do fazer e liga-se também à totalidade da experiência vital, da criação, da transformação.

> De fato, os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhe é próprio, o mistério da criação primeira, que [...] ligava--se ao poder da Palavra. Diz--se que:

> “O ferreiro forja a Palavra,
> O tecelão a tece,
> O sapateiro amacia-a curtindo-a”. (BÂ, 2010, p. 186).

O universo está em constante movimento; “a vida é eterno vaivém, permanente doação de si” (BÂ, 2010, p. 186) – diz o tecelão à naveta de seu tear antes de iniciar seu trabalho. O ritmo – presente dentro de cada um de nós, com os batimentos cardíacos – marca o movimento da palavra, do canto, do trabalho – do Todo.

Todo ritual, seja de que cultura for, é marcado pelo ritmo, pela repetição ritmada de gestos e/ou palavras. A seguir, visitaremos essa prática – o ritual –, responsável pela transmissão e incorporação das tradições.

2.3 – O ritual – a tradição trazida para o corpo

> [...] o novo não nasce senão de imperceptíveis transformações do velho, mínimos desvios do conhecido, trânsitos "do mesmo para o mesmo". Disso me ficou a impressão de que a vida é um tênue sopro que só pode existir se encontra e toma posse de algum espólio a ser animado, alguma veste a ser envergada, alguma conduta a ser assumida; quando não se depara com nada ou, então, rejeita tudo, talvez esteja condenada a evaporar-se. Por isso, eu me senti sempre completamente estranho à ideia da vida como fonte inexaurível, como infinita força produtiva, como potência irresistível. Ao contrário, pareceu-me que a vida fosse algo extremamente pobre, delicado e frágil, que deve se alienar nas coisas, na realidade, no mundo, para se manter e se desenvolver. No âmbito de tal perspectiva, os ritos, as cerimônias, as instituições não constituem em absoluto um obstáculo à manifestação e ao crescimento da vida, mas, bem ao contrário, são uma condição de sua existência. (PERNIOLA, ano, p. 34).

Os rituais estão presentes em todas as culturas humanas e são, em grande medida, responsáveis pela manutenção das tradições ao longo das gerações. Eles são formas simbólicas, performáticas, de se constituir essa transmissão, de promover trocas. Richard Sennett aponta que os estudos antropológicos veem, inicialmente, o ritual como a representação dos mitos cósmicos, mas, “uma grande mudança ocorreu mais adiante no século XX, quando os antropólogos começaram a explorar mais os rituais como algo autônomo, à parte das representações do cosmos”. (2013, p. 113).

Sennett analisa o ritual em seu livro *Juntos* (2013), e identifica três blocos modulares que o constituem, a saber: caráter simbólico, expressão dramática e repetição.

Para o autor, “os rituais transformam objetos, movimentos corporais, ou palavras inexpressivas em símbolos” (SENNETT, 2013, p. 115): deslocam o praticante de sua realidade cotidiana, criando uma realidade alternativa, que se faz comum a todo grupo.

Esse caráter performativo, separado do cotidiano, aparece também na expressão dramática. Trata-se de “um comportamento que vem de fora de nós, livrando-nos de tudo que possa ser autorreferencial” – capaz, assim, de assegurar o não envolvimento emocional ao realizar o gesto: “nossa atenção fica toda voltada para simplesmente executar bem o ritual”. (SENNETT, 2013, p. 111).

A expressão dramática assegura que, não se referindo particularmente a nenhum sujeito de determinada comunidade, o ritual seja comum a todos, e possa ser realizado de maneira uniforme. A uniformidade possibilita a comunhão de vozes, a coreografia sincronizada dos gestos – o reconhecimento de si no outro e na comunidade como um todo, unida pela repetição.

Este fator – a repetição – é o principal dos três blocos modulares que compõem o ritual. Por meio dela, palavras e gestos são incorporados – o ritual habita o corpo daquele que o pratica, e, com ele, a tradição se perpetua. Mas ela não é simplesmente mecânica. Para que engaje o sujeito, a repetição deve fazer sentido. Sennett identifica três momentos na constituição do significado do gesto e da palavra repetidos. O processo se inicia com a “impregnação” (SENNETT, 2013, p. 114), o que estabelece “um padrão de experiência”. Esse primeiro momento talvez seja o mais mecânico dos três: de início, por não se referir diretamente a ele, o gesto pode não fazer tanto sentido para o praticante. E é justamente pela repetição atenta que as nuances e os significados vão-se configurando.

A partir desse conhecimento impregnado, o sujeito pode identificar determinados pontos que não fazem muito sentido ou que poderiam ser modificados dentro da repetição. Esse exame consciente é a segunda fase do contato com a

repetição. Ele permite que o ritual seja ampliado pelo envolvimento atento de seus participantes.

O terceiro momento traz a nova impregnação, referente ao ritual revisto. Se não fosse assim, se ficasse preso ao “primeiro estágio de aprendizado, o estágio de um hábito”, “o rito seria apenas uma força estática – e os rituais não são comportamento congelado” (SENNETT, 2013, p.111-115). Apesar de lentas e sutis, na maior parte dos casos, as mudanças conferem vida e sentido às palavras e aos gestos repetidos por séculos.

Na introdução de sua obra *Pensando o Ritual – Sexualidade, Morte, Mundo,* o filósofo italiano Mario Perniola, (1941-2018) aborda os quatro pensadores da "repetição diferente" – Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Freud. Perniola afirma que Kierkegaard, no texto *A Repetição* (1843), diferencia esse aspecto da recordação e da esperança e, assim, “expõe a intuição fundamental do pensamento ritual”. Na recordação, “o centro de gravidade encontra-se no passado, de forma que leva à infelicidade”; na esperança,

> o centro de gravidade está no futuro e, portanto, gera o tédio da espera. Só a repetição possui a segurança serena do presente: com a repetição, a existência anterior passa a existir *agora*, mas, exatamente por isso, contém um elemento essencial de diferença que torna experiência, ao mesmo tempo, determinada e única. (PERNIOLA, 2000, p. 30-31).

Perniola reforça a ideia apresentada por Sennett: a repetição confere sentido àquilo que é repetido. O filósofo italiano justifica que “se a novidade se apresentasse no seu espontâneo imediatismo, seria imóvel e indeterminada. Pode-se alcançar uma novidade efetiva só através do caminho indireto da repetição”, para que a informação seja elaborada, posta em relação com o repertório daquele que repete.

O ritual confere o sentido e os laços – afetivos, culturais, históricos, identitários – de uma comunidade ao convocar seus membros à convivência, e assim, proporciona o equilíbrio entre “a competição e a cooperação” (SENNETT, 2013, p. 109). O historiador William McNeill (apud SENNETT, 2013, p.110) constatou que a união de indivíduos por horas a fio nesse “jogo de passar o tempo juntos” criado pelas ocasiões festivas “une mais fortemente a comunidade, facilitando os esforços cooperativos de qualquer natureza”.

Esse aspecto de identificação do sujeito a partir do que lhe é exterior dialoga com e constitui seu universo interno. O artífice também tem seus rituais específicos e, por meio deles, constitui sua oficina interna – seu repertório de fazeres, de referenciais; sua postura ética, estética e política no mundo. Continuamos nossa caminhada adentrando essa paisagem íntima.

2.4 – Caminhando dentro: A oficina somos nós[40] – Sobre o trabalho do artífice

> Não se pode viver toda uma vida com um idioma, vendo-o em sua maior dimensão, explorando-o, alisando-lhe o pêlo e a barriga sem que esta intimidade faça parte do organismo. Assim aconteceu comigo em relação à língua espanhola. O uso do idioma como veste ou como pele do corpo, com suas mangas, suas emendas, suas transpirações e suas manchas de sangue e suor revelam o escritor. (NERUDA[41] *apud* SALLES, 2007, p. 130).

Richard Sennett considera "artífice" tanto um marceneiro, como uma técnica de laboratório, ou um maestro: os três sujeitos trazem em comum o engajamento.

> São artífices porque se dedicam à arte pela arte. Suas atividades têm caráter prático, mas sua lida não é apenas um meio para alcançar outro fim. [...] Com certeza é possível se virar na vida sem dedicação. O artífice representa uma condição especial: a do *engajamento*, [que se dá] de uma forma prática, mas não necessariamente instrumental. (SENNETT, 2009, p.30).

Esse termo, segundo o autor, "representa uma categoria mais abrangente que a do artesão; ele simboliza, em cada um de nós, o desejo de realizar um bom trabalho, concretamente, pelo prazer da coisa benfeita." (SENNETT, 2009, p. 164). Esse comprometimento com o fazer expande-se para a vida do artífice: aprendendo a trabalhar bem, a organizar-se; capacita-se também a ser um bom cidadão. (SENNETT, 2009, p. 300).

Pensando no comprometimento com o trabalho que exerce na sociedade, Sennett também diferencia o artífice daquele que "se vira na vida sem dedicação". O

---

[40] Ao apresentar o início desta pesquisa em colóquio do GMEPAE (Grupo Multidisciplinar de Estudo e Pesquisa em Arte Educação), coordenado pelos professores Sumaya Mattar e Alberto Roiphe, os questionamentos dos colegas nos levaram a reflexões acerca da essência da formação do artista. A interiorização de práticas nos levou a formular a frase "o ateliê somos nós". Neste subcapítulo, por questões históricas que serão aqui abordadas, substituí *ateliê* por *oficina*.

[41] NERUDA, Pablo. *Confesso que vivi.* São Paulo: Difel, 1983, p. 265, *apud* SALLES, 2007.

primeiro, engajado em seu fazer, constrói uma carreira – *carreer*, no inglês antigo, denomina justamente uma estrada bem traçada. Já o descompromissado contenta-se com o *job* – emprego, palavra inglesa que se referia a "um pedaço de carvão ou uma pilha de toras de madeira passível de ser deslocada a qualquer momento". Infelizmente, a sociedade contemporânea

> passa como um rolo compressor sobre a estrada da carreira; prevalecem, hoje, os empregos com o sentido de movimento aleatório; espera-se que as pessoas ofereçam um leque de capacitações, em vez de cultivarem uma habilidade única em suas trajetórias de trabalho. [...] A habilidade artesanal parece particularmente vulnerável a essa possibilidade, já que se baseia no aprendizado lento e no hábito. (SENNETT, 2009, p. 295).

Contentar-se com um trabalho com o qual não se tem um comprometimento não se trata, muitas vezes, de uma escolha. Ou, melhor analisando, podemos pensar nas escolhas que nos são oferecidas. Novamente nos voltamos para a questão social, para a hierarquização socioeconômica. O sistema econômico neoliberal vigente nos impele a construir relações superficiais, tanto com o trabalho como com as pessoas. A imposição é cruel, e é mais cruel com determinada camada da sociedade. Os abismos econômicos que separam as classes sociais contemporâneas criam outros abismos, que se referem a quantidade e qualidade de tempo – dedicado a trabalho, lazer, cultura, educação, descanso –; a possibilidades de escolha de como usar o tempo; a possibilidades de acesso – mais simbólico do que físico – a educação, cultura, lazer, mercado de trabalho. A modernidade líquida (BAUMAN, 1995) dissolve tempos e relações sociais. E o faz de maneira mais ácida para alguns[42].

Tal dissolução, como foi apontado por Sennett, nos afasta do cultivo de um fazer específico e, consequentemente, da habilidade artesanal e da capacidade de criarmos nossa identidade através daquilo que fazemos.

O poeta chileno Pablo Neruda descreve a íntima relação do artífice com sua matéria de trabalho. A vivência com ela ganha significado e profundidade por meio do exercício constante, das práticas estruturadas pelos rituais específicos de determinado fazer. Confere ao sujeito suas vestes: proteção, identidade. Trata-se de

[42] Retomaremos e aprofundaremos essas questões ao longo desta pesquisa, mais especificamente no capítulo 3.

uma relação de duas vias – como é toda a relação equilibrada –: o fazer confere ao artífice seu lugar no mundo, e demanda dele o exercício consciente constante.

Deixada de lado pela velocidade contemporânea, a artesania da palavra de que nos fala Neruda – e, podemos dizer, a artesania de maneira geral – não nos confere mais nossas vestes. Cabe a nós, enquanto privilegiados por mais amplas possibilidades de escolha, sermos críticos, e cuidarmos melhor desse nosso guarda-roupa. Vestindo-nos apropriada e coerentemente, podemos ajudar os outros na escolha e na confecção de suas vestimentas: retomar e exercitar a também desprezada artesania social.

O comprometimento do artífice se dá em caráter prático, e implica o contato e o trabalho com a matéria, com o mundo concreto, com os objetos. Interessamo-nos particularmente pelas coisas que podemos modificar (SENNETT, 2009, p. 138), e a curiosidade guia as relações que se estabelecem com e no mundo material, onde o artífice constrói e desenvolve sua prática e reflexão engajadas. Uma tarefa finalizada – a partitura musical que se aprendeu a tocar, a pintura que se finalizou, a descoberta científica etc. – sempre trará a busca por outra, com objetivos e técnicas mais complexificados, num caminhar infinito, porque engajado. E não se trata de tarefas isoladas, independentes, mas intimamente conectadas, relacionadas entre si: fazeres e produtos que constituem e contam a história do artífice, que demonstram sua coerência, sua postura ética-estética-política no mundo.

Assim, ao dar forma a um objeto, o artífice dá forma também a si mesmo – “a metamorfose estimula a mente”, como afirma Sennett (2009, p. 142). A alegria do fazer, o prazer no gesto, a satisfação com o produto final alimentam sua caminhada, sempre contínua e compromissada com o bem-fazer. Essa trajetória, como já dissemos, tem pontos intimamente relacionados. “Relacionar”, para Fayga Ostrower, “é selecionar determinados aspectos e, assim selecionados, interligá-los. E configurá-los em forma significativa. É sempre dar forma a[o] conhecer.” (OSTROWER, 2001, p. 106). Trata-se, segundo John Dewey (2010), de “*uma* experiência singular”: o contato e a relação significativa com o mundo. Podemos, assim, enxergar os pontos marcantes da caminhada do artífice – cada uma de suas obras – como momentos em que todas "as energias nela [*na* experiência] atuantes cumprem seu trabalho

adequado" e a “consumam” – não se trata, portanto, de um cessar a experiência, mas de chegar a seu ápice, de concluir devidamente um projeto. (DEWEY, 2010, p 118).

Essas relações configuram diálogos em diversas esferas, que serão tão mais numerosos quanto o for a vivência do sujeito: conversas do sujeito com suas ideias, que buscam a materialidade, que chama a prática, que convoca ferramentas, que coreografam gestos, que marcam a matéria, que induz a novas ideias... Espirais fluidas e infinitas, “metamorfose circular, geradora de vínculos.” (SENNETT, 2009, p. 52).

Sennett sugere olhar para o armário de ferramentas como uma instituição de aprendizado. Elas nos desafiam a aprender como usá-las, para melhor agir sobre a matéria. Mesmo sua precariedade nos é desafiadora, convoca nossa imaginação – e, consequentemente, nosso entendimento sobre o “poder de nossa própria imaginação.” (SENNETT, 2009, p. 215-216).

Henri Focillon, ao elogiar a mão, vê a ferramenta como sua extensão:

> Entre mão e ferramenta começa uma amizade que não terá fim. Uma comunica à outra seu calor vivo e a molda perpetuamente. Nova, a ferramenta não é nunca um “fato”, é preciso que se estabeleça entre ela e os dedos que a seguram aquela harmonia que nasce de uma possessão progressiva, de gestos suaves e combinados, de hábitos mútuos e mesmo de um certo desgaste. Então, o instrumento inerte torna-se alguma coisa de vivo. (FOCILLON, 2012, p. 14).

A conversa entre mãos, ferramentas e matéria não é fluida desde o início. O aprendizado de qualquer artesania, para ser de fato significativo, pressupõe embates a serem enfrentados para que novos terrenos de ação sejam reconhecidos e estruturados. Assim são moldadas as ações: através de nossas capacidades e de nossas limitações. As faltas, as limitações, portanto, marcam importante presença nos diálogos do artífice.

As limitações, de maneira alguma são sinônimo de falta de liberdade. Diz Cecilia Salles (2007, p. 63) que “a liberdade absoluta é desvinculada de uma intenção e, por consequência, não leva à ação”. Intenção e propósito guiam as ações do artífice, delimitam um campo de ação, métodos, técnicas. Essas delimitações “são como as margens de um rio pelo qual o indivíduo se aventura no desconhecido”

(OSTROWER, *apud* SALLES, 2007, p. 64). Podemos entender a matéria, nossas intuições, desejos e capacidades de atuação sobre ela como esse rio a ser navegado.

Também a matéria apresenta suas limitações. “E si (*sic*) o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura” (ANDRADE, 1975, p. 25): confere, como já foi dito, concretude física à abstração espiritual. Segundo Fayga Ostrower,

> 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 delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas. (OSTROWER, 2001, p.32, grifos da autora).

Em consonância com “o uso” que Pablo Neruda faz “do idioma como veste, como pele do corpo” (*apud* SALLES, 2007, p. 130), Ostrower define: “ser livre é ocupar o seu espaço de vida”. Essa ocupação também pode ser vista como uma artesania: não se trata de um fato dado, mas de um exercício crítico constante. “Esse entendimento de si é um processo e não um estado de ser. (...) Crescendo tanto no sentido das delimitações como no de ampliações, a coerência se renova nas potencialidades criativas do indivíduo” (OSTROWER, 2001, p. 165).

Assim, podemos entender que dificilmente uma experiência é apenas prazerosa, pois para se constituir enquanto Uma Experiência, tem-se uma reconstrução: "caso contrário, não haveria incorporação do que veio antes", algo que vai além de "pôr algo no alto da consciência, acima do que era sabido antes." (DEWEY, 2010, p.118). Trata-se de relacionar o conhecido com o novo, criando, assim um novo universo interno – renovado a cada experiência significativa. A repetição da prática possibilita o desenvolvimento da fluência nessas reconstruções; assegura, de certa forma, o sucesso do projeto – o que recompensa o cansaço e os possíveis conflitos – internos ou externos – do processo.

Resistências de ferramentas e matéria possibilitam que o artífice se flexibilize, aprenda a lidar com a frustração, aceitando-a e trabalhando a partir dela, e reconfigure suas ações e seu olhar para o problema, buscando em si mesmo, no fazer, na matéria e/ou na ferramenta soluções novas (SENNETT, 2009, p. 247). O bom artífice busca o aperfeiçoamento para chegar ao simples, ao que David Pye chama de “‘solidez’ de

uma prática" (apud SENNETT, 2009, p. 250), mas desconfia do fácil demais: através da investigação e do trabalho com as resistências, o artífice complexifica seu fazer.

O dentro e o fora, portanto, dialogam constantemente. A prática de uma técnica artística, seja ela de natureza plástica, cênica, musical, de escrita etc, alimenta-se e é refinada ao longo do tempo, e, como já foi dito, através da repetição. Esse trabalho constante geralmente começa de fora para dentro, e o neófito pode não ter muito prazer de imediato na prática repetitiva, mas relembra-nos Sennett, é a capacidade de se concentrar por longos períodos que possibilita o envolvimento emocional com determinada prática (SENNETT, 2009, p. 194).

> Revisar repetidas vezes uma ação [...] permite a autocrítica. A educação moderna evita o aprendizado repetitivo, considerando que pode ser embotador. Temeroso de entediar as crianças, ávido por apresentar estímulos sempre diferentes, o professor esclarecido pode evitar a rotina, mas desse modo impede que as crianças tenham a experiência de *estudar a própria prática e modulá-la de dentro para fora.* (SENNETT, 2009, p. 49, grifo meu).

Diz-nos ainda Sennett:

> Toda habilidade artesanal baseia-se numa aptidão desenvolvida em alto grau. Uma das medidas mais habitualmente utilizadas é a de que cerca de 10 mil horas de experiência são necessárias para produzir um mestre carpinteiro ou músico. [...] Em seus patamares mais elevados, a técnica deixa de ser uma atividade mecânica; as pessoas são capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo quando o fazem bem. É no nível da maestria [...] que se manifestam os problemas éticos do artesanato. (SENNETT, 2009, p.30).

O comprometimento do artífice com seu fazer demanda essa dedicação alongada no tempo, que confere profundidade e sentido aos fazeres. Assim, a oficina tem seus rituais próprios, estabelecidos pela prática repetida de "ritmo(s) de desenvolvimento das aptidões". Segundo Sennett, "são esses ritmos que estão por trás (da) expressão" individual de cada artífice. (SENNETT, 2013, p. 245).

Esses rituais, expressos nos "hábitos prolongados", "criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas" (SENNETT, 2009, p. 20), cada vez mais direto, num claro e fluido diálogo entre fazer e pensar. Estruturam uma "narrativa continuada", a que Max Weber chama de "vocação". (apud SENNETT, 2009, p. 293). A repetição do gesto permite que esse conhecimento seja trazido para o corpo – o

sentido mesmo da palavra *incorporar.* O ateliê, a oficina ou o laboratório, habitados pelo artífice, passam também a habitar esse corpo. E conferem-lhe a capacidade de criar outros corpos: suas obras, que, frutos de uma experiência consumada, são dotadas de voz própria. Diálogos infinitos.

2.5 - Ainda sobre diálogos e construções: a fala da obra

> Quando vemos uma jarra de argila produzida há 5 mil anos por algum artesão anônimo [...], seguindo a matéria e sondando-a quanto à 'essência de ser', o homem impregnou-a tanto com a presença de sua vida, com a carga de suas emoções e de seus conhecimentos. Dando forma à argila, ele deu forma à fluidez fugidia de seu próprio existir, captou-o e configurou-o. Estruturando a matéria, também dentro de si ele se estruturou. Criando, ele se recriou. (OSTROWER, 2001, p. 51).

O trabalho consciente, engajado, aprofundado confere voz ao produto. O fruto do trabalho das mãos do artífice convida seu observador para conversas; ele, objeto bem feito, pode falar sobre si por si mesmo. Não por acaso,

> nas avaliações periódicas de seus trabalhos, "O jovem aprendiz não podia falar nem explicar; a personalidade do artesão não entrava em cena; os rituais estavam voltados para a avaliação [...] os objetos eram tratados como se fossem vivos, como se tivessem sido magicamente transformados em seres com os quais se conversava e discutia". (SENNETT, 2013, p. 138).

Eloquente, a obra também fala sobre seu autor, a relação que ele estabeleceu com seu fazer, com sua tradição, e mesmo com seu mestre e seus colegas. Ela – a obra apreciada – fala dos outros trabalhos de seu autor – os que já foram feitos e compuseram sua aprendizagem; os que ainda estão por fazer. O discurso de tal objeto nos remete a um trajeto percorrido anteriormente neste capítulo: nossa caminhada pela tradição nos mostrou que "a criação nunca é uma questão individual, mas não deixa de ser uma questão do indivíduo". (OSTROWER, 2001, p. 147).

Apreciar uma obra é também uma questão do indivíduo; é também, de certa forma, uma criação. Demanda, portanto, envolvimento, ativação de repertório, capacidade de relacionar. Se não for assim, o espectador não ouvirá a voz do trabalho.

Apreciar pode ser tão transformador quanto fazer, oferecendo ao sujeito a ampliação de suas referências, maneiras outras de olhar e se relacionar com o mundo.

Pode, portanto, configurar o que Dewey considera “Uma Experiência”. Diz-nos esse autor que

> para perceber, um espectador ou observador tem que *criar* sua experiência. E a criação tem que incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. [...] Sem um ato de recriação, o objeto não será percebido como uma obra de arte. [...] Em ambos [artista e observador] ocorre um ato de abstração, isto é, de extração daquilo que é significativo. (DEWEY, 2010, p 137, grifo do autor).

Ainda que inconscientemente, o artista pressupõe em seu fazer o diálogo com o outro. Quando o pintor se afasta de sua pintura, por exemplo, e a olha com atenção, pergunta-lhe: “o que preciso fazer para que você fale com mais fluência, com mais assertividade em relação a nossos propósitos?”. Nessa pergunta, o outro está sempre implícito, já que a formação do artista – seus valores e escolhas – são decorrentes de relações – com mestres, com sua tradição, com outras obras...

Diz-nos o linguista russo Mikhail Bakhtin (1895 - 1975): “o ato artístico [...] não vive nem se movimenta no vazio, mas na atmosfera valorizante, tensa daquilo que é definido reciprocamente”: “a obra é viva e significante do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significante” (BAKHTIN[43], *apud* ROIPHE, 2020, p. 25). Em artigo de 2011, Antonio C. R. Freitas ressalta que

> Todo enunciado é composto de relações dialógicas. Nenhum enunciado é livre, pois sempre há vozes dialogando em sua constituição interna. Essas vozes podem ser sociais ou individuais. Segundo o filósofo russo (Bakhtin), somente o Adão mítico, por ser o produtor primeiro do enunciado, estaria livre das relações dialógicas. (FREITAS, 2011, p. 31).

Observamos até aqui os muitos diálogos proporcionados pela artesania. Esse fazer criativo é definidor da espécie humana, e acontece graças a nossas mãos e sua capacidade de movimentos refinados. Configuradas como são, elas – as mãos – dialogam intimamente com nossas ideias, afetos e desejos; configuram e definem fazeres; expressam.

Apreciaremos, a seguir, essa paisagem íntima.

---

[43] BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de José Pereira Júnior et al. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998, p. 30, apud ROIPHE, 2020.

2.6 – Uma ponte entre o dentro e o fora: sobre os sonhos da mão

> Proporemos [...] reintegrar na psicologia do *Homo faber* ao mesmo tempo os mais distantes devaneios e o mais duro labor. Também a mão tem seus sonhos, suas hipóteses. Ela ajuda a conhecer a matéria em sua intimidade. Ajuda, pois, a sonhar. (BACHELARD, 1998, p. 111).

Já comentamos sobre a importância das mãos e sua íntima relação com o pensar - características distintivas de nossa espécie. Nesta parte de nosso caminhar, detemo-nos para observar esses nossos membros de estrutura e habilidades refinadas; partimos para uma viagem pela mão e seu caráter prático, definidor de nossos símbolos.

A mão e sua especialização na espécie humana são indiscutíveis motivos de nossa evolução intelectual e cultural. Movimentos refinados dos dedos e a coordenação entre eles, bem como a coordenação das duas mãos nos possibilitaram uma outra relação com o ambiente ao nosso redor, diferenciada de todos os outros animais.

Richard Sennett relembra que a mão foi essencial para abrir caminhos dessa especialização de nossa espécie. A mão, literalmente, possibilita e constrói a cultura.

> Na evolução, conjeturava Darwin, o cérebro do macaco tornou-se maior à medida que os braços e as mãos passaram a ser usados para outras finalidades além de firmar o corpo em movimento. Dotado de maior capacidade cerebral, nossos antepassados humanos aprenderam a segurar coisas nas mãos, a pensar sobre o que seguravam e afinal a dar forma às coisas; os homens-macacos eram capazes de fabricar ferramentas, os seres humanos produzem cultura. (SENNETT, 2009, p.170).

Em vídeo na Revista eletrônica do GEARTE (Grupo de Pesquisa em Educação e Arte da UFRGS), Jesús-Ángel Villanueva relembra o fato de que o *Homo sapiens* só existe porque, antes, existiu o *Homo faber*: Capaz de relacionar pensamento e ação das mãos, o homem pôde começar a produzir ferramentas que supriam suas necessidades por garras ou dentes maiores e mais afiados, por exemplo. Esse “saber fabricar coisas” é, portanto, justamente o que nos caracteriza enquanto espécie – e o que chamamos de artesania (ARTESANOS del médio ambiente, 2020). Com isso, como já foi apresentado, o homem produziu cultura: modificou coisas, espaços;

tornou-se artífice de si mesmo. Sonha a qualidade de sonhos possibilitada pelas mãos de que nos fala Bachelard (1998, p. 111).

O polegar opositor é, sem dúvida, um marco em nossa evolução. A capacidade de segurar bem promove diversas outras possibilidades de ação sobre a natureza, ou seja, produz-se evolução cultural. A etnóloga Mary Markze, segundo Sennett, “situa o aparecimento do *Homo faber* no momento em que, por assim dizer, alguém foi capaz de” coordenar as duas mãos, segurando as coisas com segurança com uma e trabalhando nelas com a outra (SENNETT, 2009, p. 171). Trata-se da manualidade.

Marcio Lima, em sua tese de doutoramento, aponta a “essência básica” de manualidade, o “modo de lidar, manipular, ocupar-se com instrumentos fazedores ou com a função de construir algo, seja material, como qualquer objeto, ou não material, o que Heidegger chama de ‘jeito’ em íntima relação com o intelecto” (*apud* LIMA, 2020, p. 237): a prática da mão e a teoria são complementares. O autor desenvolve o raciocínio:

> Há na manualidade uma ação composta do manual com o intelectual. A mão é mais que o “membro-mão”, é também o “jeito-mão”, que mantém seu caráter fazedor em todos os aspectos produtivos. Isso quer dizer que a manualidade é o modo de lidar mais imediato e inclusivo do ser humano. (LIMA, 2020, p. 237-238).

O jeito-mão caracteriza o ser humano e nos ensina a investigar e conhecer o mundo, a entender nossa relação com o espaço, com o outro, com as coisas. O bebê recém-nascido já é capaz de agarrar coisas que lhe cheguem à palma da mão; posteriormente, terá o impulso de buscar e segurar o que lhe estiver próximo à visão. Como andar por um lugar escuro sem movimentar as mãos? Pessoas cegas ou deficientes visuais têm no tato uma importante forma de apreender o mundo – e podem ensinar os que não têm essas restrições físicas a ter mais consciência sobre esse sentido e valorizá-lo mais.

Villanueva ressalta que as mãos são nossos meios de contato com o real. Para nos certificarmos que algo de fato existe, temos o impulso de tocá-lo. A visão pode ser enganosa, já “o que tocamos, existe” (ARTESANOS del médio ambiente, 2020). O tato nos dá informações impossíveis de serem apreendidas apenas pela visão. E aquele sentido molda esse: ao enxergarmos uma textura, só temos condição de imaginá-la macia ou áspera porque as mãos nos trouxeram esses dados.

Os movimentos refinados dos dedos e a coordenação entre as mãos nos ajudam a conhecer o mundo e suas possibilidades, bem como a potencialidade de nossas ações sobre ele: ajudam-nos, como disse Bachelard, a sonhar – e a realizar materialmente sonhos. A ação da mão inscreve sonhos e homens na história, como diz Henri Focillon, em seu *Elogio à mão:*

> Não separo a mão nem do corpo nem do espírito. Mas entre espírito e mão, as relações não são tão simples como as que se dão entre um patrão imperioso e um servil dócil. O espírito faz a mão, a mão faz o espírito. O gesto que não cria, o gesto sem devir provoca e define o estado de consciência. O gesto que cria exerce uma ação contínua sobre a vida interior. A mão arranca o tato à passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação. Ela ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número. Criando um universo inédito, deixa sua marca em toda a parte. Mede-se com a matéria que ela metamorfoseia, com a forma que ela transfigura. Educadora do homem, a mão o multiplica no espaço e no tempo. (FOCILLON, 2012, p. 34).

O artífice sabe como conjugar olhos, mãos, ações, espírito e tempo. Anteriormente, neste capítulo, Pablo Neruda nos fez refletir sobre o fato de a artesania que escolhemos desenvolver nos conferir nossas vestes, nossa identidade. A capacidade de nos olharmos no espelho e nos vestirmos adequadamente nos confere o potencial de sermos artífices sociais, de conversar com os outros sobre essa maneira de escolher e confeccionar roupas que nos sejam adequadas. O mestre artesão conjuga habilidosamente esse vestir-se bem e o ajudar os outros na configuração de seus guarda-roupas, formando-os no manejo de técnicas e ferramentas.

Assim continuamos nossa viagem, guiados pela inteligência da mão. Apresentamos a seguir um breve histórico da constituição desse tipo específico de artífice – o artesão –, cujos fazeres e formação foram forjados nas oficinas medievais.

Segundo Richard Sennett, “a oficina é uma das mais antigas instituições da sociedade humana”: há vestígios na Mesopotâmia que remetem a 6 mil anos. Juntamente com a agricultura, a oficina foi responsável pela fixação de comunidades em determinado espaço, pondo fim à vida nômade (SENNETT, 2013, p. 136);

iniciando modos outros de se relacionar, de habitar o espaço. De produzir cultura, portanto:

> se as tribos nômades buscavam o seu sustento, as oficinas o produziam por si mesmas. Registros chineses escritos do segundo milênio antes de Cristo previam que esse tipo de trabalho assentado haveria de se tornar mais hábil e capacitado que o trabalho dos nômades, revelando-se o oleiro urbano um melhor artesão que seu equivalente itinerante. Até certo ponto essa crença decorria das ferramentas dos artesãos, que se tornavam cada vez maiores, mais pesadas e complexas, e portanto, de mais difícil transporte. Um bom exemplo era o torno do oleiro da cidade, que substituiu a cabaça do oleiro itinerante. (SENNETT, 2013, p. 136).

Vemos a oficina artesanal, então, como uma das bases sobre as quais a organização social, tal como conhecemos hoje, começou a se erguer. A relação íntima entre mãos e cabeça – o fazer pensante, (auto)reflexivo – é, como já foi dito, a condição inicial para essas transformações, bem como o pressuposto de sua contínua evolução. As ferramentas e as sistematizações de trabalho criadas pelo homem modelaram – e modelam – suas relações com o espaço e com o tempo, e definem o todo social. As ramificações surgidas dessa raiz comum configuraram-se de maneiras diversas nas comunidades de tradição oral e nas ocidentais.

A seguir, apresentamos um breve histórico da organização das oficinas em nosso contexto ocidental. Visitamos a Europa da Idade Média, onde acontece a constituição e a sistematização de um modo de produção, de ensino e de sociabilidade inspirador para o artífice. Acompanhamos, a seguir, o apogeu da oficina do mestre artesão medieval, em sua organização nas corporações de ofício, seguida por sua crise e queda diante das remodelações sociais e econômicas renascentistas.

2.7.1 – Início das oficinas – organização, apogeu: apontamentos históricos e inspirações

Na introdução à edição brasileira do livro *Nostalgia do Mestre Artesão,* Demerval Saviani aponta que as diversas feiras de artesanato espalhadas pelo Brasil atestam a persistência do *aprender fazendo*, que garante a manutenção de tradições e sua transmissão de pai para filho, ou de mestre para aprendiz. O estudo da pedagogia artesã é de extrema importância para entendermos o “desenvolvimento

histórico da educação, em especial sob aquela forma que permanece viva e difusa na tradição popular e que", segundo o pedagogo, "integra a essência mesma do fenômeno educativo". (*apud* RUGIU, 1998, p. 4).

É importante esclarecer que, quando falamos em história de formação do artesão e do artista, estamos levando em conta a cultura ocidental e seu desenvolvimento na Europa – leia-se: Itália, ocupando lugar central à época, mas também França, Inglaterra, Alemanha. Os períodos em questão são a Idade Média, o Renascimento e a Modernidade – entre os séculos XII e XIX.

Richard Sennett e Antonio Santoni Rugiu relatam o funcionamento das oficinas, que tiveram seu apogeu no século XIV, sua organização em Corporações de Ofícios, seu declínio ao longo dos séculos e sua extinção em fins do século XVIII, início do XIX. Veremos que a pedagogia artesã, forjada na oficina, é a base do funcionamento desses estabelecimentos, bem como das relações interpessoais, com fazeres e produtos.

Rugiu conta que a trajetória educativa e produtiva das oficinas se dá, aproximadamente, entre os séculos V e XI, no interior protegido dos mosteiros, que "faziam as vezes das escolas de Arte no sentido lato e, segundo Hauser, 'cuidavam especialmente do treinamento de jovens', instituindo 'laboratórios artesanais destinados a instruir a mão-de-obra necessária'". Paralelamente, havia, claro, a formação dos clérigos, com caráter menos instrumental. Ainda nesse estrato, porém, a instrução se dava majoritariamente via oralidade: "aprendizagem de memória do ofício divino para poder recitá-lo e cantá-lo, mais 'os conhecimentos a que poderemos chamar científicos, como cálculo do calendário da Páscoa, ou artísticos, como o canto na igreja'". (RUGIU, 1998, p. 26). O livro, enquanto ferramenta acessível de conhecimento – e mesmo a prática da leitura e da escrita –, só se firmará muito mais tarde, quando da consolidação da imprensa de tipos móveis, no século XVI. (RUGIU, 1998, p. 111). Voltarei ao tema no capítulo 3 deste trabalho. Assim, temos no interior desses mosteiros da alta Idade Média o ritual, a coletividade e a repetição construindo o conhecimento tácito e constituindo as bases da pedagogia artesã.

A crise do feudalismo promove a saída do campo e a urbanização "em torno dos muros dos centros habitados": "formam-se os burgos, para onde confluem novos

artesãos e comerciantes. O nível de vida lentamente aumenta, o mercado se abre e as relações de todo tipo se estendem". Visando à melhor organização do trabalho, surgem as associações de artesãos, ou Corporações de Ofícios: as "novas modalidades produtivas e reprodutivas" levam, também, a "um aumento na taxa de instrução básica e especializada". (RUGIU, 1998, p. 29).

Assim, essa nascente burguesia medieval começa a questionar a crença – advinda desde as oficinas nos mosteiros – de que o estrato social em que se nasce determina os direitos ou mesmo as capacidades intelectuais do sujeito, e de que "somente os ministros de Deus" – novamente, poucos escolhidos – teriam a autorização de propagar ou produzir conhecimento. "A identificação de verbo (palavra) e Verbo (verdade de Deus), e até de Verbo encarnado (filho de Deus) etc, não foi realmente ocasional, como aquela entre *liber* (livre e livro)" (RUGIU, 1998, p. 35), à qual me refiro mais adiante neste capítulo.

O crescimento do regime das corporações de ofício permite aos burgueses identificarem a instrução como seu direito, fosse nas Artes liberais, fosse nas mecânicas[46]. Assim, a produção humana intelectual também começa a ser vista como mercadoria:

> Eis que não só se mercantilizam objetos, mas também ideias e a própria atividade de transmissão de ideias e de comportamentos, ou seja, a atividade pedagógico-didática que conota o ensinante e como um artesão. Sempre Le Goff observa que: 'As escolas são laboratórios dos quais se exportam ideias, como mercadorias. Nos aglomerados urbanos, o professor põe lado a lado, em um mesmo ímpeto de produtividade, o artesão e o mercador'. (RUGIU, 1998, p. 36).

No início do sistema das oficinas artesanais, estas eram instituições de ensino tão respeitadas quanto e talvez mais procuradas que as também nascentes escolas de sistema Trívio-Quadrívio (gramática, retórica, dialética - aritmética, geometria, astronomia, música, respectivamente), mais próximas a nossa atual educação formal. O jovem aprendiz era confiado ao mestre muito novo, com seis ou sete anos. Estabelecia-se um contrato com a família do aluno, que normalmente pagava uma taxa inicial e algum gasto material. Em contrapartida, o mestre oferecia moradia,

[46] Ao longo dessa trajetória histórica, veremos que essa distinção, entre Artes liberais e mecânicas, vai-se intensificando, sendo a última rebaixada socialmente.

formação e ferramentas para que seus pupilos pudessem se estabelecer profissionalmente ao fim do tirocínio.

Sennett aponta que o fato de a oficina ser literalmente “a casa do artesão” (SENNETT, 2009, p. 67) estabelece, logo de início, uma relação hierárquica muito marcada: o mestre, agora, ocupa o lugar do pai do jovem aprendiz, que, além de seu ofício, realizará também atividades domésticas. Estabelecia-se um acordo entre as duas partes que, segundo o historiador S. R. Epstein, tanto “protegia os aprendizes do ‘oportunismo’ de seus mestres”, como exigia do aprendiz “um juramento religioso de preservar os segredos do seu mestre”. Constituía-se uma “*honra* recíproca, mais que uma simples obediência filial.” (SENNETT, 2009, p, 77, grifo do autor).

Sennett define a oficina como “um esforço produtivo no qual as pessoas lidam diretamente com questões de autoridade” (SENNETT, 2009, p. 68), e segue sua argumentação:

> No artesanato, deve haver um superior que estabelece os padrões e os treina. Na oficina, os desníveis de capacitação e experiência tornam-se questões diretas e pessoais, a oficina bem-sucedida estabelece a autoridade legítima em carne e osso, e não em direitos e deveres fixos no papel. [...]
>
> [...] A história social das oficinas dá ênfase à maneira como as instituições se organizam para encarnar a autoridade. (SENNETT, 2009, p. 68-69).

Podemos entender que a hierarquia foi essencial na sustentação da prática produtiva e pedagógica, bem como de sua transmissão de geração em geração. Ao fim de seu período formativo – geralmente sete anos –, o aprendiz se torna jornaleiro e, posteriormente, um novo mestre. A obtenção de um título a outro era marcada por ritos de passagem, já citados anteriormente. Tratava-se de apresentações de obras que demonstravam a aquisição das habilidades trabalhadas ao longo do tempo:

> O trabalho apresentado pelo aprendiz centrava-se no princípio da imitação: a cópia como aprendizado. O trabalho apresentado pelo jornaleiro tinha um escopo maior. Ele tinha de demonstrar competência gerencial e dar mostra de merecer confiança como futuro líder. A diferença entre a imitação bruta do procedimento e a compreensão mais ampla de como usar o que se sabe constitui [...] uma marca de todo o desenvolvimento de capacitações. A oficina medieval se distinguia pela autoridade de que eram investidos os professores e avaliadores desse progresso. Os veredictos do mestre eram definitivos, sem possibilidade de recurso. Só muito raramente

> uma guilda interferia nas avaliações de um mestre de oficina, pois ele reunia em sua pessoa a autoridade e a autonomia. (SENNETT, 2009, p. 72-73).

Percebemos o determinante caráter das oficinas medievais: a interligação de ensino e produção. Segundo afirma Sumaya Mattar,

> Trabalhar, aprender e ensinar não eram unidades estanques. *Não há separação entre o trabalhar e o aprender, uma coisa é também a outra*, afirma Alighiero (2001, p. 162)[47]. De fato, tal qual ocorre em toda a formação pela aprendizagem, muito se aprendia de forma indireta, observando atentamente as atitudes do mestre. (MATTAR, 2007, p. 146, grifo da autora).

O olhar atento – também desenvolvido nessas oficinas – é uma ferramenta de aprendizagem importantíssima para a percepção e o entendimento do conhecimento tácito – a forma de configurar o saber através do fazer, em que o corpo e seus gestos falam de maneira mais assertiva do que as palavras. A experiência física, pelo fazer, forma o aprendiz mais do que o discurso verbal do mestre – de que, aliás, não se tem muitos registros, o que torna incompletas as tentativas de mapear de maneira mais exata as metodologias de cada oficina. Podemos intuir como outro fator para essa falta de relatos precisos a manutenção dos segredos dos ofícios, cautelosamente passados de geração a geração, de mestre para aprendiz.

Como já foi dito anteriormente neste capítulo, as bases do trabalho do artífice são a repetição e a disciplina. Combinadas com o entendimento tácito dos fazeres e com a curiosidade, conclui-se que a repetição nunca é apenas mecânica, mas constitui-se como um modo de pensar fazendo e construir assim seu aprendizado – *learning by doing*, segundo John Dewey. Os anos de treinamento, as práticas profissionais e sociais incorporadas pelo aprendiz ao longo de sua formação na oficina davam-lhe consciência e propriedade de suas ações, de seu trabalho, bem como o reconhecimento – pessoal e social – da autoridade sobre esses saberes e fazeres. O trabalhador tem a visão da potencialidade e da extensão de sua ação e daquilo que produz. Este cenário difere da forma de trabalho alienante presente nas fábricas a partir da revolução industrial – e no *job* em diversas áreas, que é visto muitas vezes como o paradigma da vida profissional. O vínculo com o fazer profissional só pode

---

[47] ALIGHIERO, Mario. Mãos de mestre: itinerários da arte e da tradição. São Paulo: Maltese, 1994. Apud MATTAR, 2007.

existir a partir da vivência consciente, ao longo de um tempo de maturação, e do entendimento de que a construção e complexificação desse vínculo é contínua – pode-se dizer que esse é o real significado da formação continuada, preconizada em diversas áreas profissionais.

O tempo da produção artesanal leva à maestria, mas também limita a mobilidade do artesão, que se vai tornando cada vez mais dependente do mercador renascentista – seu fornecedor de matéria-prima e revendedor. A lida direta com o dinheiro faz com que essa classe refine, transforme e aprofunde o conhecimento e o trabalho com os números, fato que aumenta seu lucro e dinamiza suas relações comerciais. Assim, pela ascensão organizacional e financeira dos mercadores, as oficinas e seus sistemas produtivos e educacionais começam seu declínio. Seu desprestígio social carrega o também desprestígio das mãos e de sua sabedoria.

2.7.2 – Das pedras produzidas e colocadas no caminho: sobre a separação social entre cabeça e mãos – a diferenciação histórica entre oficina e ateliê

Fazer e pensar – prática e teoria – aparecem hoje como entidades conflitantes em nossa cultura. Hannah Arendt, em *A Condição Humana*, marca a separação entre *Animal laborans* e *Homo faber,* considerando o último superior ao primeiro. O *Animal laborans* trabalha para sua subsistência; tem, portanto, o trabalho como fim em si mesmo; pergunta “como?”. O *Homo faber* dá outro sentido ao trabalho: homens e mulheres perguntam “por quê?”, na busca e criação de um sentido mais aprofundado, constituindo uma vida em comum.

Richard Sennett contesta a afirmação de sua professora, dizendo que essa parece uma divisão falsa, pois menospreza o homem e a mulher práticos, que trabalham: “Para Arendt, a mente se ativa uma vez realizado o trabalho. Uma outra visão, mais equilibrada, é a de que o pensamento e o sentimento estão contidos no processo de fazer”. O autor desenvolve seu raciocínio, dizendo que a cultura material pode nos dar prazer, oferecer-nos “categorias mais amplas de ‘bom’”: “o *Animal laborans* pode afinal servir de guia para o *Homo Faber*”, e “as pessoas podem aprender coisas sobre si mesmas através das coisas que fazem”. (SENNETT, 2009, p. 16-18).

Marcio Lima (2020) aponta que

> A separação desses dois entes (mente e mão) é quem dá origem à divisão de trabalho de maneira desigual, para que a maioria pobre execute serviços braçais, os quais a minoria abastada nunca esteve disposta a fazer. O resultado é a desvalorização social da mão, na figura simbólica de trabalho de escravo, de peão ou de boia-fria; e, em sentido oposto, a apreciação da mente como responsável por tarefas especiais reservadas a seres concebidos, preconceituosamente, como *superiores*. [...] Conforme já dizia Richard Sennett (2009, p. 57), "a cabeça e a mão não são separadas apenas intelectualmente, mas também socialmente." (LIMA, 2020, p. 238, grifo do autor).

Já no início das oficinas, nos mosteiros do século XII, vemos a divisão técnica e social do trabalho. De um lado, a formação no sistema Trívio-Quadrívio para sacerdotes e clérigos; de outro, uma pedagogia de caráter prático e adestrador para os artesãos. Vemos aí antecipada "a futura bifurcação entre formação nas Artes liberais ou nas 'mecânicas'". (RUGIU, 1998, p. 27).

É, porém, a decadência das Corporações de Ofício que marcam mais definitivamente essa separação entre o fazer e o pensar, ou seja, entre as Artes mecânicas e liberais. Desprestigiadas, as oficinas perdem seus direitos e autoridade em suas cidades, desarticulam-se; sua pedagogia começa, também, a desmontar:

> As rachaduras na hierarquia da oficina foram aumentando, em consequência das incertezas do mercado aberto; aprendizes mais ambiciosos, vendo que até o mestre tão famoso encarava destino incerto, começaram a encurtar os últimos anos de seus contratos. O que ainda seria inusitado na época do *Livre des métiers*[48] tornava-se agora normal: o mercado aberto diminuiu o alcance temporal do domínio do mestre. (SENNETT, 2009, p. 91).

A transformação no tempo da formação e do fazer um objeto traz rachaduras também na natureza coletiva do trabalho. O artista, que trabalha sozinho, sem intermediações da corporação, entra em contato com o comprador, oferece-lhe a novidade em produtos personalizados. E sobrevém ao artesão, produtor de objetos utilitários padronizados.

Sennett vê nessa mudança cultural da figura do artesão para a do artista renascentista o surgimento de uma carga de responsabilidade bastante pesada, gerada pelo "novo e mais amplo privilégio à subjetividade": "o artífice [está] voltado

[48] Livro do século XII, que registrava as oficinas, seus profissionais e suas funções sociais na cidade (SENNETT, 2009, p. 71).

para sua comunidade e o artista [está] voltado para si mesmo". (SENNETT, 2009, p. 80). Esse contraste entre subjetividade e comunidade

> ainda hoje informa nossa visão: a palavra arte parece designar obras únicas ou pelo menos singulares, ao passo que o artesanato remete a práticas mais anônimas, coletivas, contínuas. Mas é preciso desconfiar desse contraste. A originalidade também é um rótulo social, e os originais estabelecem rótulos especiais com outras pessoas.
>
> [...] quem está capacitado para julgar a originalidade? O produtor ou o consumidor? (SENNETT, 2009, p. 80-81).

A formação artística sai das oficinas tradicionais e passa para as oficinas artísticas – que podemos reconhecer como ateliês de artistas. Advindos das antigas oficinas artesanais, esses artistas constituem as suas, mas diferenciadas em essência daquelas geridas por seus formadores. Os ainda denominados mestres têm que responder antes a suas próprias demandas comerciais do que às pedagógicas, e deixam o tirocínio em segundo plano. Consequentemente, logo começam a sofrer a terrível concorrência de outras instituições, mais marcadamente, das Academias. (RUGIU, 1998, p. 94).

São nesses espaços – ateliês e Academias – que acabam por se localizar os artistas vinculados às Artes liberais. Os artesãos continuam nas decadentes oficinas, e são representantes das Artes mecânicas, igualmente em desprestígio. Podemos observar essa separação em textos de época, como os reunidos por Jacqueline Lichtenstein no vol. 12 da coleção *A pintura – textos essenciais: O artista, a formação e a questão social* (2013).

Alguns textos denotam a quase forçosa aproximação das Artes liberais, como o trecho selecionado de *Da pintura* (1435), de L. B. Alberti (1404-1472), em que o autor diz ser mais importante ao artista o conhecimento da Matemática e da Poesia do que das técnicas propriamente artísticas (da pintura ou escultura) (*apud* LICHTENSTEIN, 2013, p. 19).

A superioridade do artista em relação ao artesão é também marcada pela estratificação social. O pintor Jacques Restout (1653-c. 1702?) publica anonimamente uma *Reforma da pintura*, onde há indicações de que seus fazeres restringem-se a determinada classe social privilegiada, com tempo e dinheiro para despender exclusivamente a seus estudos, já que a necessidade "obriga os que sentem seus

inconvenientes a negligenciarem o estudo e a pensarem apenas em ganhar o sustento" (*idem*, p. 81-83).

Há, também, um texto do francês Martin de Charmois (1605-1661), "que se tornou o porta-voz dos artistas contra as pretensões" das corporações. Na *Petição ao Rei e aos senhores do seu Conselho* (1648), o conselheiro de estado vem requerer o "reconhecimento a pintores e escultores de um *status* particular, fora da órbita do direito das corporações". (*ibidem*, p. 71).

Rugiu observa que a Academia foi "o primeiro exemplo de uma escola superior de aperfeiçoamento que rompeu com os estreitos limites da tradicional formação artesã", utilizando-se de uma pedagogia mais próxima da "formal" do que daquela do "aprender fazendo". (RUGIU, 1998, p, 106). Já nas oficinas artísticas, o aprendiz entrava mais velho, já tendo sido instruído na escola de gramática ou de ábaco, que lhe tivesse permitido aprender a ler, escrever e fazer algumas contas que lhe fossem importantes. Diz-se, por exemplo, que Leonardo entrou aos dezessete anos na oficina de Verrocchio. (RUGIU, 1998, p. 93). Também voltada a estudantes mais velhos e com alguma formação prévia, a Academia convidava aquele que ia até ela a "confrontar-se com outros valores e outras orientações metodológicas", e ia ao encontro da aspiração desse seu público por "alcançar o duplo objetivo de uma promoção sócio-cultural e de uma ulterior emancipação dos vínculos das [opressoras] Corporações". (*idem*, p. 106).

A Academia aparece inicialmente no formato de conferências noturnas esporádicas e abertas a um público não fixo – portanto, já completamente diferentes em relação à proposta das oficinas tradicionais. Essa flexibilidade permitiu que sua abrangência fosse, também, bastante mais ampla: "naquelas cátedras nasceram não só artistas diferentes das figuras locais, mas também humanistas, médicos viajantes, mercadores, etc". (*ibidem*, p. 106).

O Renascimento trouxe uma série de mudanças nas relações humanas em diversos âmbitos: do tempo; dos meios de produção artística, comercial e intelectual; do consumo de bens culturais e materiais; da formação e do posicionamento social do artista... esses e outros aspectos já citados contribuíram para a decadência das oficinas medievais e para a desvalorização do mestre artesão.

O século XIX, com a Revolução Industrial, consolida o sistema capitalista como dominante – bem como o coloca em oposição diametral ao fazer artesanal. Visitamos, a seguir, esse crítico momento histórico.

2.7.3 – Uma avalanche sobre a oficina: a fábrica, a velocidade, a fragmentação e a massificação

Continuamos nossa viagem pela história das oficinas artesanais. O sociólogo colombiano Daniel Roberto Vega Torres, em seu artigo *Trabajo artesanal, artesanía e industrias creativas: reflexiones en torno a las transformaciones de la actividad sociocultural* (2020 propõe que pensemos na artesania e suas condições – desvalorização, marginalização, e recente tema de interesse de pesquisas acadêmicas e de mercado – como parte do contexto do desenvolvimento do sistema capitalista. Antes de abordar questões mais amplas, que partem de um "conceito 'ideal'", o autor nos convida a pensar o artesanal a partir das "formas de desenvolvimento das condições produtivas gerais da sociedade"[49]. (VEGA TORRES, 2020, p. 463, tradução nossa).

Como vimos no início deste capítulo, Hampaté Bâ (2010) aponta as particularidades da cultura oral, e como ela vem sendo desmontada pela cultura dos colonizadores dos países africanos. Conscientizar-se desse fato é a porta de entrada para retomar a valorização desses povos oprimidos – com os quais nos identificamos; nós, latino-americanos, também colonizados, racializados. Seguindo essa linha de raciocínio, Vega Torres aponta o crescimento desse tema em pesquisas científicas como forma de denúncia de relações socioeconômicas que destroem culturas tradicionais, não ocidentais, pré-modernas. Reconhecer e valorizar essa formação cultural tradicional também ganha na pesquisa acadêmica o caráter de força de resistência: trata-se de "um mecanismo etnológico de reconhecimento e autorreconhecimento", que permite que "as formas de luta das comunidades tomem como recurso os símbolos, tradições e expressões locais frente à globalização"[50]

[49] Tradução nossa para: "pensar lo artesanal debe fundamentarse en las formas de desarrollo de las condiciones productivas generales de la sociedad."
[50] Tradução nossa para: "formación cultural de las poblaciones como mecanismo etnológico de reconocimiento y auto-reconocimiento van a permitir que las formas de lucha de las comunidades tomen como recurso los símbolos, tradiciones y expresiones locales frente a la globalización."

(*idem*, p. 470, tradução nossa). Assim, a academia reconhece criticamente "a institucionalização da artesania como campo e objeto de conhecimento", e coloca-se como crítica de um sistema que sobrepõe mercadorias à população vulnerável. (*ibidem*, p. 482).

O autor inicia seu recorte histórico no século XIX, com a Revolução Industrial. Se o Renascimento comprimiu o tempo devido a suas demandas produtivas e de circulação de mercadorias, a Modernidade atenuou ainda mais essa condição. Sem muitas opções de sobrevivência, muitos agricultores e artesãos, obrigados a se adaptarem às transformações da época, habitam os modernizados e expandidos centros urbanos. Encontram emprego nas nascentes fábricas, onde são expostos a degradantes condições de trabalho.

Na intenção de se manterem em seus ofícios artesanais, surgem ao redor do globo organizações de artesãos, como resposta e resistência "de maneira violenta a *proletarização* da população trabalhadora"[52]. (VEGA TORRES, 2020, p. 464, grifo nosso, tradução nossa). Pode-se, portanto, identificar nas relações de trabalho a tendência de ação daquele que domina: proletarizar, ou seja, criar uma categoria que defina como inferior o dominado. Outras formas de inferiorizar aparecem no olhar eurocentrista, com a racialização e a marginalização de determinadas camadas sociais, e mesmo sociedades inteiras – basta pensar na imagem geral que se criou de indígenas, culturas africanas e afrodescendentes, comunidades menos favorecidas economicamente nas grandes cidades.

Vega Torres analisa a reação dos trabalhadores manuais da seguinte maneira:

> Solo mediante la irrupción de la industrialización y la grande fábrica puede entenderse que exista una necesidad de identificación de los pequeños propietarios y trabajadores manuales que permitieran identificar su posición política frente a los cambios económicos de producción y consumo en la sociedad. (*idem*, p. 465-466).

Percebemos, portanto, o caráter diverso dessas organizações em relação às corporações de ofício medievais. Estas, surgem num momento de ascensão desses trabalhadores e de seus fazeres, e vêm no sentido de organizar sistemas de relações que estavam se desenvolvendo e se estabelecendo – relações educacionais,

[52] Tradução nossa para: "de manera violenta la proletarización de la población trabajadora."

trabalhistas e comerciais. As organizações que surgem no século XIX, por outro lado, têm o intuito de resgatar o valor do trabalhador manual, de seus fazeres e das relações. Tornar-se operário não poderia ser a única opção de trabalho. Nesse sentido, os nascentes grêmios conferem resistência ao artesão. Sennett aponta que

> À medida que o capitalismo industrial começava a se impor, a oficina artesanal ficava parecendo uma crítica à fábrica, mais humana em seu funcionamento. Mas ela também estava fadada a morrer, pois a fábrica parecia inevitavelmente destinada a esmagar esse modo de vida melhor. (SENNETT, 2013, p. 75).

Segundo aponta Mattar, pode-se observar a degradação do sujeito na fábrica: “Diferente do operário, não era a sua força de trabalho que [o artesão] vendia, mas sim o produto de seu trabalho, para o qual empregava, além de habilidades e conhecimentos técnicos, sua criatividade” (MATTAR, 2007, p. 145). Ao operário, impõe-se a alienação do trabalho. Ele perde a noção do todo de uma produção, já que se concentra na produção de uma parte de um todo – fato que nos remete, novamente à fragmentação ocidental – de tempo, de integridade do sujeito... O operário tem, consequentemente, a quebra do vínculo com sua produção, com seu fazer. Com a fragmentação do trabalho, bem como com a dissolução do tempo, o vínculo comunitário que o trabalho propiciava também se rompe.

As manifestações culturais são igualmente enfraquecidas, diluídas, apartadas da vida. Citando o historiador da Arte Argan, Mattar descreve o processo de industrialização como "de perda de espiritualidade do fazer artístico e a decadência da cultura e do gosto [...], culminando no desenfreado processo de massificação que hoje presenciamos" (MATTAR, 2007, p. 147). Objetos – e também sujeitos, seus desejos e comportamentos – são massificados.

O século XX marca a consolidação do capitalismo industrial e do processo imperial, que transformam as relações laborais, familiares e culturais, e enfraquecem a luta política dos artesãos. As indústrias impulsionam a saída do campo – o abandono da vida rural, mais artesanal –, promovem o crescimento das cidades e, consequentemente, “a formação da classe operária industrial que corresponde a um aspecto geral de transformação da vida familiar e cultural urbanizada” (VEGA TORRES, 2020, p. 467, tradução nossa). A forma de produção artesanal enfraquece e se restringe social e geograficamente:

> Lo artesanal como forma de producción se mantiene poco a poco en lo local, en la formación de lo rural como forma de vida contrapuesta a la modernidad que se vive en las ciudades. El trabajador autónomo en su oficio, propietario de su saber y de sus herramientas corresponde cada vez más a lo tradicional, a lo pre-moderno, y su identidad como artesano ya no va a competir con el sistema de reconocimiento y producción capitalista por su baja productividad, sino al sistema de reconocimiento de lo cultural, como símbolo del saber y el hacer. (*idem*, p. 466-467).

Vega Torres identifica a condição periférica do artesão – ou, antes, de classe colocada à margem da cultura dominante. Trata-se de um grupo ligado majoritariamente a culturas e populações não ocidentais, pré-modernas, rurais. O artesão se utiliza de recursos orgânicos (barro, carvão, madeira, couro, algodão...), e não dos metais e polímeros industrializados; utiliza-se, também, de ferramentas simples e da força física, em vez da avançada e fragmentada tecnologia industrial ou informática. O autor identifica, também, a marginalização pela divisão de gênero no trabalho, já que as mulheres são majoritariamente responsáveis pela produção artesanal – aparece aí, também, o menosprezo pelo trabalho de caráter doméstico; naturaliza-se a dominação masculina. (*ibidem*, p. 269) Assim, confere-se ao artesão e à artesã um caráter mítico, segundo a definição de Roland Barthes (2001) da criação moderna de mitos – tornar natural uma construção cultural[53]. Quando se tem esse olhar para esses profissionais e seus fazeres – de colocá-los na categoria de "os outros", ou de algo como "bons selvagens" –, destitui-se deles sua força, sua relevância social e histórica, e reafirma-se a diferença e a distância da dita cultura civilizada. Enxerga-se todas as acepções de artesania – classe trabalhadora, maneira de se produzir e ensinar e produtos – como algo acessório, folclórico, e mesmo como artigo de luxo, restrito, portanto, ao terreno do raro, do pitoresco, que não é essencial.

Para Vega Torres, é necessário entender o trabalho artesanal como uma categorização social, econômica, técnica, histórica e geográfica, e não o naturalizar ou generalizá-lo. Tendo-se em mente essas especificidades, bem como sua importância na constituição de determinada sociedade, pode-se ter o "reconhecimento crítico da institucionalização da artesania como campo ou objeto do conhecimento", e

[53] Retomaremos e aprofundaremos o tema da mitologia segundo Barthes no capítulo 3 desta dissertação.

então, “sair da subordinação direta ou indireta do capital”[54]. (VEGA TORRES, 2020, p. 481-482, tradução nossa).

2.8 – Reorganizando as pedras do caminho e o caminhar: sobre olhares para a pedagogia artesã hoje

> A expressão ‘habilidade artesanal’ pode dar a entender um estilo de vida que desapareceu com o advento da sociedade industrial – o que, no entanto, é enganoso. Habilidade artesanal designa o impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo. Abrange um espectro muito mais amplo que o trabalho derivado de habilidades manuais; diz respeito ao programa de computador, ao médico e ao artista; os cuidados paternos podem melhorar quando são praticados como uma atividade bem capacitada, assim como a cidadania. Em todos esses terrenos, a habilidade artesanal está centrada em padrões objetivos, na coisa em si mesma. (SENNETT, 2009, p. 19).

O engajamento que, segundo Sennett (2009, p. 20), define o artífice só pode acontecer pela identidade que o fazer possibilita. “John Ruskin acredita no alto grau de entrosamento entre artesão e produto, devido a sua satisfação com a coisa produzida, uma espécie de intimidade e de identificação”. (LIMA, 2020, p. 243). A matéria desse fazer pode ser concreta (madeira, papel, tinta...) ou abstrata (ideias e pensamento), mas possuem uma mesma raiz, como já indicava Platão (apud SENNETT, 2009, p. 34). John Dewey, filósofo pragmático de extrema importância para a educação segue por essa linha de raciocínio, identificando pensar e fazer como advindos de uma mesma fonte:

> Portanto, uma experiência de pensar tem sua própria qualidade estética. Difere das experiências que são reconhecidas como estéticas, rnas o faz somente em seu material. O material das belas-artes consiste em qualidades; o da experiência que tem urna conclusão intelectual consiste em sinais ou símbolos sem qualidade intrínseca própria, mas que representam coisas que, em outra experiência, podem ser qualitativamente vivenciadas. [...] Em suma, a experiência estética não pode ser nitidamente distinguida da intelectual, uma vez que esta última precisa exibir uma chancela estética para ser completa. (DEWEY, 2010, p. 113-114).

[54] Tradução nossa do trecho: “Salir de la subordinación directa / o indirecta del capital exige un reconocimiento crítico de la institucionalización de la artesanía como campo u objeto de conocimiento.”

Conforme pontuamos desde o início deste capítulo, entretanto, a história da cultura ocidental apresenta diversos pontos de ruptura da complementaridade entre intelectual e prático. Segundo Sennett, “a história traçou linhas divisórias entre a prática e a teoria, a técnica e a expressão, o artífice e o artista, o produtor e o usuário; a sociedade moderna sofre dessa herança histórica”. (SENNETT, 2009, p. 22).

A Academia é fruto dessa herança, dessa ruptura entre partes que, anteriormente, na oficina tradicional, por exemplo, constituíam uma unidade. Vemos nela um parentesco direto com as atuais universidades. Tal foi o sucesso dessas novas instituições de ensino que, já no século XVI, a diferenciação entre Academia e oficina era tão clara como era clara e irreversível a decadência e depreciação social dessa última.

Hoje, como diz Sennett, podemos ver na pedagogia artesã uma possibilidade de retomada da relação mente e mão, entendendo que as práticas e as técnicas constituem a natureza e a história da arte. “Técnica não é procedimento. Técnica é conhecimento. Técnica é história”, teria dito Evandro Carlos Jardim, em citação do professor Claudio Mubarac[55].

Como já apontamos anteriormente neste capítulo, a concretude da técnica ajuda-nos a lembrar de que a genialidade do indivíduo, mais do que inata, é fruto do trabalho contínuo, comprometido, atento. Os filósofos Amastya Sen e Martha Nussbaum, citados por Richard Sennett (2009, p. 308), “preferem a palavra *capacidade* a *habilidade*, sendo cada capacidade ativada ou reprimida pela cultura”. O ato de agarrar e a preensão nos mostram que

> uma capacidade é desenvolvida na própria estrutura dos ossos da mão humana; embora algumas mãos sejam maiores que outras, dotadas de nascença de um alcance maior, a verdadeira diferença entre as mãos capazes e as desajeitadas está na maneira como cada uma delas é estimulada e treinada. (SENNETT, 2009, p. 308).

[55] Informação oferecida por Mubarac durante a disciplina *Oficina: sobre o desenho a gravura & a imagem repetida*, oferecida remotamente no segundo semestre de 2020. As palavras do mestre gravador se relacionam ao pensamento de Le Goff, mencionado por Rugiu: “O que é uma arte? Não é uma ciência, mas uma técnica. *Ars è téchne*, é especialidade do professor, como aquela do marceneiro, do ferreiro... Uma arte é qualquer atividade racional e justa do espírito aplicado à fabricação de instrumentos, sejam materiais, sejam intelectuais: é uma técnica inteligente do fazer. *Ars est recta ratio factibilium”.* (RUGIU, 1998, p. 31).

Infelizmente, como já foi mencionado, a oportunidade, tanto no treino das mãos como na construção de engajamento, de se constituir, enfim, como o bom cidadão de que o autor de *O Artífice* nos fala, não é reservada a ou estimulada em grande parte da população. Não por acaso[56]. O sociólogo Zygmunt Bauman (1995) criou o conceito de sociedade líquida. A fluidez das relações interpessoais, profissionais e financeiras – leia-se: o lucro da já privilegiada minoria – é muito maior quando não há questionamentos. O questionamento só advém do raciocínio, do acesso a informações e do estabelecimento de relações entre essas informações e o conhecimento previamente constituído. Quem, em nossa sociedade, tem a possibilidade de constituir conhecimento – de ter acesso a fontes de informação de diferentes autores, períodos históricos, culturas e tradições, e de colocar tais informações em relação? Quem, em nossa sociedade líquida, tem o privilégio do tempo, da escolha, do questionamento?

Àqueles que tem o privilégio da escolha profissional e entram em uma faculdade de arte, é oferecida uma obra que também propõe olhar para a pedagogia artesã como um caminho interessante de formação. O filósofo e historiador de arte Thierry de Duve apresenta, em seu livro *Fazendo escola (ou refazendo-a),* importantes reflexões no sentido da reabilitação entre essas partes fragmentadas e, consequentemente, da transmissão da tradição artística ao estudante de arte. (DUVE, 2012, p. 12).

Em sua argumentação, o autor contrapõe o academicismo – que, como vimos, desligava-se das técnicas mais notadamente artesanais e se voltava para o humanismo, para as ideias – e o modelo da Bauhaus, modernista, que, segundo de Duve, se baseava na livre expressão, independente de história de práticas e técnicas. O autor não toma partido nem de uma, nem de outra, mas vê as correntes como complementares, e diz que o futuro deve ser compreendido como continuação do passado: “não se ensina o futuro, mas se ensina para que um futuro seja possível”. (*idem*, p. 66).

Cabe dizer, entretanto que, segundo apontam Marcio Lima e Sumaya Mattar (2017), de Duve comete um equívoco ao identificar a especificidade de uma

[56] Deter-nos-emos mais nesse ponto no capítulo 3 desta dissertação.

metodologia de ensino proposta por Johannes Itten em curso introdutório da escola com a proposta geral de ensino da Bauhaus. Assim, esses autores – Lima e Mattar – se utilizam do termo modernismo para evitar problemas terminológicos, entendendo que os questionamentos desse período histórico levaram ao “esvaziamento técnico ou de regras no ensino das artes visuais nos últimos anos”. (LIMA; MATTAR, 2017, p. 2512-2514). Faço essa escolha também. E, a fim de melhor esclarecer e evidenciar as bases e possíveis contribuições da Bauhaus para o ensino de arte no âmbito universitário, resgato a seguir um pouco da história dessa escola.

A proposta de seus fundadores acompanha a tendência de “ideias e propostas pedagógicas que circularam no início do século vinte”, que se inspiravam nas oficinas medievais dos mestre-artesãos. Por exemplo, destaca-se “entre elas, o Movimento Escola Nova, também conhecido como *Educação Nova*, inspirado em John Dewey, que defendia o ideal do ensino pela ação e não pela instrução." (MATTAR, 2007, p. 204).

Como já foi dito, o envolvimento prático do sujeito com determinado aspecto de sua realidade promove uma compreensão mais aprofundada e, consequentemente, a aprendizagem significativa. A vivência, segundo esse raciocínio, antecede – e assim, alimenta e dá sentido – aos conhecimentos intelectuais e à intelecção. Cabe ressaltar, portanto, que a prática antecede, mas não nega ou afasta o intelectual.

Esse foi o norte de Walter Gropius ao juntar a Escola de Artes e Ofícios com a Escola de Belas Artes, fundando a Escola Bauhaus, em 1919, na cidade alemã de Weimar – "a reintegração da arte à vida" (MATTAR, 2007, p. 205), afinal. A nova instituição tinha "como um de seus propósitos a ultrapassagem da histórica separação entre arte e artesanato e entre arte e indústria" (MATTAR, 2007, p. 206), já que "o objetivo único de toda atividade artística é a construção", como evidencia o manifesto assinado por Gropius, quando da fundação da Bauhaus. Esse "espírito arquitetônico" – a consciência da "multiplicidade de aspectos da construção, em sua totalidade e em suas partes" –, deveria ser retomado, reaprendido, pois, segundo Gropius, fora perdido "em meio à arte de salão". E continua:

> As velhas escolas de arte não mais podiam produzir esta, e como poderiam, se a arte não pode ser ensinada?... *Arquitetos, escultores, pintores, precisamos todos voltar ao artesanato!* Pois 'arte como profissão' não existe. Assim como não existe nenhuma diferença entre

> o artista e o artesão. *O artista representa um estágio mais elevado do artesão...*
>
> Formemos... uma nova *corporação de artesãos*, sem a pretensão separatista de classes, que quis erigir um altivo muro entre artesãos e artistas! É preciso que desejemos, que concebamos e que criemos juntos a nova construção do futuro, que será, numa forma única, arquitetura e escultura e pintura... (apud MATTAR, 2007, p. 205).

Os estudantes admitidos pela Bauhaus passavam por testes, desde sua admissão até a conclusão do curso, quando recebiam o "certificado de *Mestre*" (WICK *apud* MATTAR, 2007, p. 206, grifo da autora) – tal como nas oficinas medievais.

Assim como formulado por Dewey, a experiência direta com materiais fazia parte da formação inicial do ingressante na Bauhaus, fato que "garantia o início da sensibilização", reafirmando a "característica integradora da aprendizagem pelo fazer e [indicando] o valor do componente artesanal na constituição do artista" (MATTAR, 2007, p. 207).

Como evidenciam Lima e Mattar no artigo já citado (2017, p. 2516), reabilitar as tradições nas escolas de arte significa restabelecer o prestígio perdido da pedagogia artesã – justamente a intenção da Bauhaus. Os autores retomam John Dewey, visto por Antonio S. Rugiu (1998) como “o mais eminente dos recentes nostálgicos”: o aprender pelo fazer promove *uma Experiência*. Essa consciência do todo – do trabalho e de suas nuances, bem como de sua dimensão humana – é expressa no artigo pela citação de um trecho do relato da experiência da formação da professora Sumaya Mattar com as mestras Shoko Suzuki e Izabel Mendes da Cunha, assunto de sua tese de doutorado (2007):

> Esses elementos – prática artística, trabalho conjunto, diálogo e experimentação – além de observados nos modos de ensinar das duas artistas foram vivenciados intensamente por mim durante a convivência com Shoko Suzuki. Foram eles que garantiram que a aprendizagem da cerâmica não se resumisse a assimilação, memorização e reprodução de técnicas e procedimentos. O diálogo, em especial, não apenas garantiu a dimensão humana e sensível da aprendizagem como também provocou um intenso exercício reflexivo sobre o meu papel como professora, que se estendeu a questões relacionadas aos seres humanos e ao mundo em construção, entre elas, àquelas referentes ao papel do professor de arte. (MATTAR, 2007, p. 23, *apud* LIMA, MATTAR, 2017, p. 2521).

O trabalho conjunto, como já foi abordado ao longo deste capítulo, é típico da oficina, da relação mestre-aprendiz, que propicia, também, a relação aprendiz-aprendiz: uma "aprendizagem compartilhada ou colaborativa", como ressalta Rosa Iavelberg (2016, p. 154)[57]. Segundo a autora, Duve combate o mito modernista da "expressão pessoal" do artista e do estudante que trabalham isolados no desenvolvimento de sua subjetividade. Esse "isolamento impede", entre outras coisas, "que o erro de um aluno possa ensinar os demais". (apud LIMA; MATTAR, 2017, p. 2521). Impede, também, o diálogo e a humildade – de assumir o erro e ver nele a possibilidade de um entendimento mais aprofundado do processo; de, assim, reconhecer a importância do trabalho constante para o aprimoramento técnico e poético. Para que, de fato, a dita "expressão pessoal" se configure e se sustente, sempre em diálogo e coerência com sua trajetória pessoal do artista e de sua tradição.

Esse isolamento – iniciado muito anteriormente a nosso contexto pandêmico – é uma tendência neoliberal, que impede associações, colaborações, o exercício de olhar o outro com empatia. Também esses são ensinamentos da oficina do artífice. Trata-se de "habilidades cooperativas [que] deveriam estabelecer-se no eu do trabalhador" que, sendo "flexíveis e portáteis", poderiam "ser transferidas de um lugar para outro". (SENNETT, 2013, p.77).

Essa habilidade social – da partilha, da colaboração, da construção conjunta, do silenciar para ouvir o outro –, segundo Sennett, é também matéria de trabalho do artesão. E mesmo o momento de trabalho solitário com objetos

> também sugere maneiras de utilizar as ferramentas, organizar os movimentos corporais e pensar sobre os materiais que constituem propostas alternativas e viáveis sobre as possibilidades de levar a vida com habilidade. (SENNETT, 2009, p. 22).

Levar a vida com habilidade pressupõe integridade e crítica como qualidades de presença. Recosturar nossa integridade perdida, que tem como complementares mãos e cabeça; fazer e pensar; corpo e espírito; silenciar para ouvir; discordância e diálogo... Essa presença consciente nos permite, por outro lado, enxergar diferenças entre o modo de trabalho desenvolvido na oficina do artesão e aquele a que nos

[57]IAVELBERG. Rosa. Contribuições de Thierry de Duve à arte/educação contemporânea. III Simpósio Internacional Espaços da mediação. Espaços da mediação: A arte e suas histórias na educação / organização Carmen Aranha, Rosa Iavelberg. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016. Apud LIMA; MATTAR, 2017.

impele o sistema neoliberal vigente. Assim, podemos distinguir produtividade de trabalho exploratório; comprometimento de obsessão; aprimoramento de perfeccionismo; repetição consciente para domínio e aprimoramento técnico de repetição vazia (SENNETT, 2013); universalidade de globalização. Refletiremos sobre essas distinções no próximo capítulo.

O novo milênio traz o aprofundamento de pesquisas acadêmicas atentas a essas questões – de recosturas, de identificação de diferenças, de apontar e de investigar as diversas configurações da racialização e suas consequências para nós, racializados. Assim, “começa a ser desenhada [uma nova] articulação entre arte/artesania, que tem algumas singularidades que a diferenciam das ações passadas”. Não se trata mais de estabelecer relações com economia e produção; nem “um projeto de regeneração estética da sociedade”; nem mesmo retomar e repensar a discussão acerca da separação entre arte e artesanato. Trata-se de “uma mudança na ontoepistemologia e na práxis da arte”: tratar as relações entre arte e artesanato,

> como propõe Fernández Polanco (2019, p. 98), a partir de "una dinámica que repiense un proceso de reconversión estética, política, ecológica y epistémica” que para Bea Espejo (2020) implica uma reivindicação da artesania como uma ideologia artística que vai além dos ofícios. A artesania volta, mais uma vez, a ocupar o centro da prática de muitos artistas que reivindicam o manual como uma nova ideologia para além da artesania. (PEIXE; HERNÁNDEZ-HERNANDEZ; PRIETO; VILLANUEVA, 2020, p. 430).

Essa relação com o “manual como uma nova ideologia para além da artesania” retoma as reflexões de Sennett: o bom e coerente artífice como bom cidadão; consciente de seus atos e papel social. “‘Pensar como um artífice’“, diz-nos esse autor, “é mais do que um estado de espírito: representa uma aguda posição crítica na sociedade” (SENNETT, 2009, p. 56). No contexto mais amplo, de nosso planeta devastado, em que a massa total de produtos industrializados e de lixo supera a dos recursos naturais, “a artesania é a nossa revolução, nosso caminho rumo àquela consciência das espécies que nos torna ‘bons artesãos do meio ambiente’[58]" (PEIXE; HERNÁNDEZ-HERNANDEZ; PRIETO; VILLANUEVA, 2020, p. 437).

[58] IAVELBERG. Rosa. Contribuições de Thierry de Duve à arte/educação contemporânea. III Simpósio Internacional Espaços da mediação. Espaços da mediação: A arte e suas histórias na educação / organização Carmen Aranha, Rosa Iavelberg. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016. Referência apresentada em Lima; Mattar, 2017.

Olhando para o artesão em sua oficina, Octávio Paz[59] nos convoca à reflexão: “entre o tempo sem tempo do museu e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é a palpitação do tempo humano” (*apud* MATTAR, 2007, p. 148). Podemos, assim, identificar no interior das oficinas artesanais um "sentido mais humano do educar" (MATTAR, 2007, p. 204), bem como do trabalhar objetos e tempos. Descendente indireto da oficina do mestre artesão medieval, vemos – e nos identificamos com – o artista-pesquisador contemporâneo que se dedica ao cultivo de práticas tradicionalmente mais reconhecidas como artesanais. Ele tem seu fazer como forma de resistência ao rolo compressor neoliberal – massificante, que reduz o tempo e o tira de nossas mãos, de nosso ritmo biológico e subjetivo. Costurar, bordar, desenhar, encadernar artesanalmente, gravar uma placa de madeira ou cobre, fotografar e processar fotos analogicamente... fios de tradição, que nos reintegram a tempos e afetos mais humanos.

* * *

Até aqui, fizemos uma peregrinação pelo terreno da artesania. A partir dela, lançamo-nos a incursões pela história – e por estórias –: adentramos a tradição, fio que tece e sustenta a trama cultural. Reconhecemo-nos como artífices, e observamos um pouco de nossas raízes nas oficinas de mestres artesão medievais. Analisamos as contribuições e inspirações legadas por essa tradição, que une intimamente ensino e produção; autoridade e consolidação de conhecimentos; fazer e pensar; ética e estética.

Tendo passado por esse terreno, que habita nossos corpos, que os constituem, seguimos viagem. Tomamos uma certa distância para termos um olhar mais abrangente sobre o contexto político-social atual e como ele foi-se constituindo. O olhar artífice – comprometido e crítico, forjado pelo fazer pensante – continua a alicerçar nossa peregrinação. E traz algumas perguntas fundamentais: como é o contexto social e histórico em que está inserido o artífice? Como e por quem é constituído esse contexto? Que qualidade de ação podemos ter nessa realidade,

[59] PAZ, Octávio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1991. Apud MATTAR, 2007.

enquanto artífices da educação? Que transformações a especificidade da pandemia da Covid-19 adiciona a esse cenário? Esses são alguns questionamentos responsáveis pelo desenho do mapa de nosso percurso no capítulo 3. Sigamos.

CAPÍTULO 3 - O artífice no mundo

Nosso contexto histórico, social, cultural e econômico não é propenso ao cultivo da artesania. O artífice, portanto, encontra diversos entraves em seu caminhar, na construção de seus mapas e de seu mundo. Vivemos entre os anos de 2020 e 2021, quando esta dissertação foi construída, um contexto pandêmico calamitoso que desestruturou todo o planeta. Mas não nos iludamos: a Covid-19 amplificou questões que há muito já desestruturavam indivíduo, subjetividade, culturas inteiras. É por esse terreno, devastado bem antes da chegada desse assustador vírus, que conduzo nossa caminhada ao longo deste terceiro capítulo.

Nosso tempo cronológico não parece ter as mesmas medidas que nossos ancestrais experienciavam e que nos eram contadas em histórias ao redor de uma mesa, em demoradas refeições, ou em cadeiras na calçada. Na realidade, também não temos mais tempo para histórias, nem para a partilha de refeições, nem, muito menos, para nos sentarmos em cadeiras na calçada. O mundo hoje apresentado ao artífice carece de oportunidades de aprofundamento no tempo da experiência. É por essa tortuosa estrada que começa este terceiro trecho de nossa viagem.

Felizmente, nossos passos serão acompanhados pela luz de importantes artífices do pensar. Walter Benjamin nos anuncia a morte do narrador – e, mais do que isso, convida-nos ao posicionamento diante dela. Roland Barthes fala de um sintoma do efeito dessa morte: a criação de mitos contemporâneos[60]. Ecléa Bosi aponta um eficiente antídoto ao mito: a memória e seu cultivo cotidiano. A experiência, trazida por Dewey no capítulo anterior, é aqui retomada por Jorge Larrosa Bondía: outro remédio de eficiência cientificamente comprovada no combate ao mito e a seus degradantes efeitos.

Percebemos que ser artífice é uma construção permanente. Se o indivíduo se mantém anestesiado e condescendente com a falta de tempo, de memória e de experiência, acredita que sua existência poderia ser assentada sobre três pilares: ser um *cidadão de bem*, com uma *boa vida*, proporcionada por um *bom trabalho*. Mas o que significam esses pilares num contexto de criação de mitos? Essa investigação também faz parte de nossa caminhada pelas páginas que seguem.

---

[60] Seria cômico, ou ao menos curioso, fazer um paralelo entre a criação do mito, como descrita por Barthes há mais de sessenta anos, e nosso atual contexto político nacional. Infelizmente, o que se vê e se vive é mais tragédia do que piada.

Com as lanternas que os autores acima citados nos ajudaram a construir, continuamos o itinerário que planejei para este capítulo. Seguimos num caminhar atento pela história de algumas práticas culturais que me são estruturantes – e que, portanto, estruturam esta pesquisa. Vejo-as como alternativas possíveis para mudanças dos paradigmas atuais. Convido a um passeio pela prática e história de cadernos, livros e escrita de cartas, que abrigam textos, desenhos, gravuras, ideias, sentimentos, sonhos, devires. Como todo e qualquer elemento imerso na cultura, esses fazeres também trazem em si confusões, obscuridades e apropriações do sistema econômico – o que pode nos conduzir, também, a armadilhas conceituais. Michel Foucault e Michel Melot, entre outros e outras, nos ajudam a desvelar essas estruturas e práticas do cuidado de si. Lembram-nos, também, que o cultivo de si traz a capacidade de desenvolver lentes críticas, reflexivas, sensíveis, produtoras de silêncio interno: abre-nos, portanto, para o diálogo, para o questionamento. Assim, acredito serem essas as ferramentas que ajudam no conserto do cidadão de bem: mais consciente de si e do entorno, ele aprende sobre autorresponsabilidade, sobre sua responsabilidade com sua comunidade, sobre comprometimento. Lapida-se o *artífice*.

Entender-se como artífice implica enxergar a vida de maneira mais aprofundada, com um sentido para si mesmo. O artífice se apropria de sua cultura: não deseja a boa vida superficial, mas faz de sua *vida uma obra de arte* (DELEUZE, 1992). Para falar sobre esse trecho da jornada do artífice, apresento um pouco da história de duas práticas artísticas que muito dialogam com esta pesquisa: o livro de artista e a arte correio. Paulo Silveira, Andreia Paiva Nunes, Bruno Sayão e Leonilda Gabriela Bandeira de Souza são pesquisadores desse território e nos contam um pouco sobre essa história.

Tomando a vida como obra de arte, é coerente que o trabalho do artífice – essa sua ação concreta direta sobre o mundo, sobre sua comunidade – não seja simplesmente um bom trabalho. Como já desenvolvemos no capítulo dois, Richard Sennett (2009) considera que é o envolvimento e o comprometimento com a profissão que fazem do sujeito um artífice – por isso, essa é uma categoria mais ampla que a de artesão. Seria revolucionário se todos os médicos, farmacêuticos, governantes se vissem como artífices… No último trecho dessa nossa jornada pelo mundo que o artífice habita e constrói, convido a olharmos para o trabalho como uma *missão de vida*. Falo um pouco de minha missão: ser professora-artista-pesquisadora. Muitos

são nossos guias pelo fértil terreno da ação do professor, do professor de arte, especificamente, do mestre. Escolhi para nos acompanhar mais de perto pesquisadoras como Sumaya Mattar, Ana Angélica Albano e Patrícia de Almeida.

Esclareço desde já que minha intenção com o desenvolvimento do raciocínio que segue não é definir vilões e mocinhos – outros mitos criados por um sistema maniqueísta. Tampouco pretendo, nestas próximas páginas de nossa estrada, um aprofundamento em áreas e temas que demandariam trabalhos inteiros. E não é minha intenção fazer qualquer apologia à negação das tecnologias contemporâneas. Convido a leitora e o leitor que me acompanham nesta viagem a refletir sobre mitos, práticas, crenças, desejos que cercam todos nós: imersos neles, ora os dominamos, ora somos dominados, ora escolhemos deliberadamente nos entregar a práticas que criticamos. Pretendo, no texto que segue, tecer um raciocínio que apresente mecanismos – os meus mecanismos – para o cultivo da consciência, para o cultivo de si – logo, maneiras de construir presença e ação concreta no mundo de qualidade.

Caminhemos!

3.1 – Sobre o narrador, uma experiência, falta de experiência e mitos - a vida fragmentada e sem tempo

> Onde é que li que um eremita que olhava sem rezar para a sua ampulheta ouviu barulhos que lhe dilaceravam os ouvidos? Na ampulheta ele ouviu subitamente a catástrofe do tempo. O tique-taque de nossos relógios é tão grosseiro, tão mecanicamente contido que não temos ouvidos capazes de ouvir o tempo que passa (BACHELARD, 2008, p.305).

Todos já tivemos a sensação de não ter tempo suficiente para tudo o que queremos ou precisamos fazer. Todos partilhamos dessa frustração em algum momento da vida. O tempo nos parece cada vez mais escasso; as relações humanas, cada vez mais superficiais; vivemos a impossibilidade de participar de rituais, de vivências coletivas que fortalecem os laços comunitários e identitários, que sustentam e são sustentados por tradições, que conferem identidade a comunidades e sujeitos. Até nosso momento de descanso e de sono nos é tirado. Essas características impostas pelo sistema econômico hegemônico foram exacerbadas no contexto pandêmico, e trazem outras quebras de rituais: a crise sanitária nos impede da

ritualística despedida de nossos mortos; os encontros virtuais não têm a presença física, os gestuais, os tempos que compõem o rito dos encontros – sejam reuniões profissionais, aulas ou conversas informais entre amigos; temos, inclusive, a possibilidade de estar em duas ou mais reuniões simultaneamente, e de atender a compromissos mesmo sem estar bem de saúde[61].

Somada à falta de tempo, uma infinidade de ruídos nos rouba o silêncio. O ritmo 24/7 – vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana – traz à vida urbana incessantes luzes, atividades, barulho de trânsito; mesmo em refúgios mais silenciosos, esse bombardeio de informações – sensoriais e midiáticas – ecoa em nosso interior, privando-nos do que nos é mais caro: a capacidade de nos refugiarmos no silêncio interno. Desaprendemos a ouvir o tempo passar, bem como o silêncio externo ou interno. De fato, vivemos em uma realidade em que a única coisa pior do que a sensação da falta de tempo é a de não ter nada para fazer. Há tempos somos afogados pela falta de tempo, e consideramos natural essa condição. Mas será mesmo?...

Na obra *Mitologias*, escrita em 1957, o semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980) identifica a cultura burguesa, dominante, como a grande produtora de mitos e, consequentemente, de valores. “Ideologicamente, tudo o que não é burguês é obrigado a *pedir emprestado* à burguesia” (BARTHES, 2001, p. 159, grifos do autor): para que tenha um valor cultural reconhecido, qualquer produto cultural que seja - teatro, arte visual, a própria ideia de Homem – deve estar revestido da ideologia burguesa – colocada por essa mesma camada social dominante como a própria ideologia humana em si. “Quanto mais a classe burguesa propaga as suas representações, tanto mais elas se naturalizam. O fato burguês é assim absorvido num universo indistinto, cujo único habitante é o Homem Eterno, nem proletário nem burguês” (*idem*, p. 161). Quando se torna natural o histórico, não se deixa espaço para o questionamento: as coisas são assim porque são. Busca-se, dessa maneira, a imobilização do mundo: “a *pseudo-physis* burguesa proíbe radicalmente o homem de inventar-se” (BARTHES, 2001, p. 175). É, então, criado o mito.

[61] Este parágrafo foi adaptado de um trecho do plano da aula em grupo que ministrei com os colegas Giuliano M. Ronco, Mayara Floss e Thais Guglielme na disciplina *CAP5048 - Arte, Experiência e Educação, Cartografias de Si: Processos Criativos e Percursos de Formação de Professores*, ministrada pela professora doutora Sumaya Mattar, que cursei no primeiro semestre de 2021.

O filósofo alemão Walter Benjamin (1892 - 1940), cerca de vinte anos antes do nascimento das *Mitologias* – em 1936 –, também já identificava o contexto burguês como responsável pelo aprisionamento da capacidade criativa do homem. No texto *O Narrador: Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov* (1994), Benjamin identifica a morte do narrador como consequência da modificação das práticas de trabalho, da guerra, da lógica de funcionamento do sistema capitalista, e da ascensão cultural da burguesia e de seus valores.

O autor fala sobre o violento impacto da I Grande Guerra sobre "uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos", e que, então, nesse entreguerras em que o texto foi concebido, "se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano" (BENJAMIN, 1994, p.198). O autor se refere não apenas à devastação física, mas também a um desolamento de fundo simbólico. Tanto a guerra como a mecanização dos meios de produção violentam física e emocionalmente o sujeito, destituindo-o de uma qualidade mais humana de relação com o tempo, com o espaço, com a comunidade. A psicóloga social Ecléa Bosi (1936-2017) aponta que:

> Não só o ritmo natural é violentado no trabalho: todo o organismo é forçado a se dobrar ao ritmo da máquina que determina até a hora da refeição do trabalhador, o que tanto indignava Marx. Os ritmos sociais são também rompidos, as horas do encontro, de refeição, o serão. O ritmo da vida familiar perde toda a coerência.
>
> Para Madeleine Delbrêl[62], o trabalhador compartilha com a matéria fragmentada uma espécie de comunidade de destino (BOSI, 2013, p. 162-163).

O tempo passado – contado nas histórias do narrador, partilhado pela tradição, nas reuniões comunitárias e familiares – é-nos sequestrado, assim como o tempo presente, da experiência, do contato direto com o mundo. "É o tempo da mercadoria na consciência humana, esmagando o tempo da amizade, o familiar, o religioso…" (BOSI, 2013, p. 53). Nesse cenário, o que podemos esperar do tempo futuro?

No tempo com essa qualidade precária, "as coisas aparecem com menos nitidez dada a rapidez e descontinuidade das relações vividas; efeito da alienação, a

[62] Referência à citação de E. Bosi: Delbrêl, Madeleine. Nous autres, gens de rue. Paris, Ed. du Seuil, 1966.

grande embotadora da cognição, da simples observação do mundo, do conhecimento do outro" (BOSI, 2013, p. 24) – da possibilidade de viver uma experiência. Não temos atenção. Nossa percepção – "a intersecção do corpo com o mundo" (*idem*, p. 44) – torna-se, também, fragmentada e superficial. Não criamos memória – que, ao contrário do que se possa pensar, não é passiva, "mas *forma organizadora*" (*ibidem*, p. 56, grifos da autora).

A memória, diz Ecléa Bosi, tem "uma função decisiva na existência, já que [...] permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações" (BOSI, 2013, p. 36). "Como Santo Agostinho que, nas *Confissões,* chamava a memória de 'ventre da alma', Bergson poderia dizer que, para ele, a memória é a alma da própria alma, ou seja, a conservação do espírito pelo espírito" (*idem*, p. 35). Assim, entendemos que a memória atua diretamente sobre a experiência; juntas, elas fiam e tecem nossos tecidos internos, bordam, criam a colcha de retalhos de que somos constituídos, guiam nossas ações, nossos diálogos entre dentro – nosso universo interno – e fora – o mundo que nos cerca.

Em nota de rodapé, Ecléa Bosi conta sobre a etimologia da palavra *experiência*, que aprendeu com o professor Flávio Di Giorgi: "É o que salta fora (ex) do *perímetro* de um círculo já percorrido" (BOSI, 2013, p. 42, grifo da autora). O narrador é alguém que alimenta sua própria alma e a alma da comunidade com o relato de experiências. Trata-se de presentes conduzidos pela voz sábia do sedentário - que conhece profundamente sua terra, sua gente, as histórias do lugar – , ou do viajante - que conta sobre terras longínquas e desconhecidas.

Histórias são guardadoras, propagadoras e construtoras de memória e de sonhos. Com a morte do narrador, parte das memórias de uma comunidade, matéria constituinte da identidade coletiva e individual, morre também. Torna-se difícil sonhar.

Ouvir histórias nos ensina a organizar e contar nossa própria história. Assim, achamos significado e lugar para nossas vivências e experiências, dando um corpo a elas – já nos dizia Hampaté Bâ que a palavra também é matéria. O que também leva a sua petrificação, de certa forma. Mas não narrar é mais aprisionante do que a imagem criada pela narração. Que, afinal, pode ser revista e transformada. Para Bachelard: "Toda memória está para ser reimaginada. Temos na memória microfilmes

que não podem ser lidos senão quando recebem a luz viva da imaginação" (BACHELARD, 2008, p.311). O registro tem uma permanência que é importante enquanto espelho, enquanto chão sólido e seguro. Ouvir, contar e recontar histórias nos ensina a pisar e habitar esse chão. E nele reconhecer o que floresce em nossa alma.

O bonde puxado a cavalo que levava as crianças à escola é uma tecnologia que, mais ou menos, pode-se compreender em sua totalidade – os materiais de que é constituído, seus mecanismos de funcionamento. O bonde é entendido por aquele que o olha, que o tem como meio de transporte. Essa relação de entendimento ajuda a constituir a ideia de pertencimento a uma comunidade que comunga de uma série de mesmos conhecimentos, de elementos culturais. Seguindo este raciocínio, o que dizer do automóvel ou do avião? Estes, só têm sua totalidade entendida por poucos especialistas, e as tecnologias de maneira geral se encaminham cada vez mais a uma fragmentação infinita: os técnicos se especializam em pedaços cada vez menores; menos noção se tem do funcionamento geral, de relação com o todo. Quando não nos vemos parte de um todo, de um sistema, temos nossa capacidade de comprometimento afetada. Um campo bastante fértil para a alienação e para a mitificação descrita por Roland Barthes.

A capacidade de narrar – de articular as partes de um todo – vai desaparecendo. E, com ela, sua dimensão de ensinamento, com um fundo moral que tem a finalidade de aconselhar. Mais do que apresentar uma solução fechada, aconselhar é sugerir uma continuação para a história que se narra.

"Quando o velho narrador e a criança se encontram, os conselhos são absorvidos pela história: a moral da história faz parte da narrativa como um só corpo, gozando as mesmas vantagens estéticas (as rimas, o humor...)" (BOSI, 2013, p. 34). Atualmente, vemo-nos tendo "que procurar sozinhos o conselho esquecido, caminhando entre destroços num chão atulhado pelos tempos mortos que nos são impostos" (*idem*, p. 34), num "presente perpétuo sem recordação", sem antecipação, nem prospecção, como nos fala a filósofa Olgária Matos (TEMPO sem experiência, 2007).

Segundo Benjamin:

> O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um "sintoma de decadência" ou uma característica "moderna". Na realidade, esse processo que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda a evolução secular das forças produtivas (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

As forças produtivas e as ações do homem como um todo têm se afastado – e, consequentemente, têm nos afastado – cada vez mais do tempo alongado e do silêncio. "O tédio" – "ponto mais alto de distensão psíquica" – "é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta" (BENJAMIN, 1994, p. 204). O sonho é justamente a matéria que constitui esse pássaro. É no silêncio que as experiências são assimiladas, incorporadas, mais até do que pensadas, tornadas conscientes. Sem o tédio, um espaço-tempo vazio de ações e de ruídos, os ovos da experiência não são chocados.

O autor identifica as atividades coletivas e repetitivas como instauradoras do tédio, e elas estão intimamente ligadas à narrativa:

> Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve uma história. Quanto mais o ouvinte se esquece dele mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele [ouvinte], ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las (BENJAMIN, 1994, p. 205).

A burguesia, seus valores e o sistema econômico favoreceram, também, a valorização de uma forma de comunicação mais veloz, até então sem tanta importância: a informação. Esta visa "a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível 'em si e para si'" (BENJAMIN, 1994, p. 222). Preza-se mais o local, o imediato, o explicável, do que "o saber que vinha de longe" (*idem*), fosse esse longe espacial ou temporal, carregado pela tradição. Novamente, a importância do narrador é depreciada: ele é visto como desimportante diante dos valores sociais emergentes.

Vê-se, portanto, mais uma vez a mudança na velocidade da vida: não nos é deixado mais tempo para a reflexão. Hoje, mais de oitenta anos depois da publicação do texto de Benjamin, a velocidade é tamanha que já nem há mais tempo para a

verificação imediata: o que fica é uma sucessão de títulos tão impactantes quanto superficiais, que nos proporcionam ondas infinitas de sensações irrefletidas – anestesiantes, portanto. Os quinze minutos de fama a todos preconizados nos anos 1960 pelo artista Andy Warhol encontram hoje nas redes sociais seu assustador ápice. Cultua-se o individual, o prazer imediato, superficial, irrefletido, cada vez mais urgente e mutável pela lógica do mercado, da tecnologia, da novidade. No sentido dessa velocidade, Benjamin faz uma citação de Paul Valéry, emblemática desse tempo escasseado: "já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado" (VALÉRY, apud BENJAMIN, 1994, p.206).

* * *

Ao falar sobre a experiência e sua falta em nosso atual contexto histórico, o professor Jorge Larrosa Bondía também vê nos meios de comunicação de massa e no periodismo uma maneira de conformação de nossas consciências, cancelando "nossas possibilidades de experiência" (BONDÍA, 2002, p 22). Somos levados – não por acaso, relembro – a confundir os conceitos de informação, opinião e conhecimento.

A informação pede a opinião. Segundo Adorno, "a opinião é a posição de uma consciência subjetiva, tida como válida, mas sem a universalidade da verdade. O conhecimento é a opinião verificada" (ADORNO, apud BOSI, 2013, p. 121). Infelizmente, padecemos em uma época em que nem opiniões nem informações são verificadas; mais mitos são gerados – alguns dizem ter sido enviados por Deus e (des)governam nações.

O conhecimento, portanto, tem seu lastro histórico, relacional, vem do pensamento humano. Como já apontamos neste trabalho, o pensamento não é algo que agrada o mito. Como afirma Ecléa Bosi,

> Pensar não é uma atividade subjetiva, é um relacionamento entre sujeito e objeto. É só essa relação com o objeto que nos faz passar da opinião para o conhecimento. Mas a não reciprocidade das relações entre sujeito e objeto é uma característica de nossa sociedade. (BOSI, 2013, p. 121)

Numa sociedade que cultiva mitos e o individualismo, “a obsessão pela opinião” é constante – que o digam as mídias de redes sociais…–, e “também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada aconteça" (BONDÍA, 2002, p. 22). “O mundo é opaco para a consciência ingênua que se detém nas primeiras camadas do real. A opinião afasta a estranheza entre o sujeito e a realidade. A pessoa já não se espanta com nada, vive na opacidade das certezas” (BOSI, 2013, p. 122). Só quem está aberto à experiência tem a capacidade de se espantar, de dialogar de fato com o mundo, de sair da inércia do rodar em falso pelo perímetro de seu círculo – comumente vicioso – de fazeres esvaziados de devir, de sonho, de sentido. Círculo de tempo sem experiência.

* * *

No texto citado na epígrafe deste item, Bachelard (2008, p. 305) fala do “ouvido que sabe sonhar”. Filósofo dos diálogos-fazeres-pensares-sonhares que se dão entre sujeito e matéria, Bachelard nos envolve e nos compromete com *o direito de sonhar*, que nos humaniza, e que se constrói na experiência.

O tempo cronológico, uma invenção humana, vai esmagando a Humanidade e a nossa humanidade. Assim como o fazem outras invenções humanas. Mãos, ouvidos, corpos inteiros não têm mais acesso tão livre ao direito de sonhar, pois são diariamente anestesiados, privados dos diálogos com as matérias, e, consequentemente, do acesso ao mundo das experiências, das ideias, da criação. Fechamos nossos ouvidos para o narrador; impedimos nossa voz de narrar nossas memórias. Numa realidade com valores deslocados e banalizados como a que nos cerca, objetos com obsolescência programada valem mais do que vidas e relações; eles as intermedeiam e mesmo as controlam. E viram lixo em bem menos de uma década. Até quando continuaremos sem conseguir ouvir o tempo que passa?

Incapacitados de sonhar, no contexto de um sistema político-econômico com tendência “a fagocitar e aproveitar tudo o que emerge como novo” (SPEJO, *apud* PEIXE; HERNÁNDEZ-HERNANDEZ; PRIETO; VILLANUEVA, 2020, p. 433), criamos mitos acerca do que é viver bem. Imersos em ruídos e confusões conceituais, surgem padrões a seguir, que validam nosso sucesso ou fracasso de vida: *o cidadão de bem*, *a boa vida* e *o bom trabalho*. Seguimos analisando-os mais de perto.

3.1.2 - Sobre o cidadão de bem

Iniciemos nossa investigação sobre as confusões conceituais da contemporaneidade a partir do sujeito que se vê no centro delas: o cidadão de bem.

Ele tem um bom trabalho, tem um carro, tem um bom celular, tem boas condições de vida - tem boas roupas, bons sapatos, bons eletrodomésticos. Mais do que isso, ele tem dinheiro para gozar a vida: pode comprar pacotes de viagens, pode comprar mais roupas, pode comprar mais sapatos, pode comprar mais eletrodomésticos, pode comprar mais celulares - um a cada ano, de preferência. A cada dia, o sistema hegemônico, ajudado pelas redes sociais, nos faz confundir *ser* e *ter*, *valor* e *preço*. Ser *cidadão* e ser *consumidor*...

O cidadão de bem se conforma em ser mediano. Na verdade, ele lamenta por isso. Felizmente, as lojas de roupas, de eletrodomésticos, de sapatos, de perfumes, de viagens, e, claro, as indústrias farmacêuticas existem para salvarem a nós, cidadãos de bem, de nossa mediocridade. Mas, convenhamos: a genialidade é para poucos, certo?...

Fomos acostumados a confundir potencial criativo com genialidade – e, assim, negamos aquilo que nos torna humanos. Se não tenho a “facilidade” para desenhar de um Leonardo da Vinci, por que é que vou desenhar? Assim, muitas crianças “descobrem” em determinado ponto da vida que “não sabem desenhar”. Como se “saber desenhar” – e tantas outras formas de criação e expressão – fosse uma capacidade inata reservada a uns poucos gênios – e não um aprendizado a ser cultivado e aprimorado a cada dia, uma artesania.

Segundo Fayga Ostrower, “a genialidade como proposta [em nossa sociedade] é um parâmetro esmagador para qualquer processo normal de desenvolvimento e de maturação” (OSTROWER, 2001, p. 133). Da mesma maneira, a autora afirma que “a maturidade é negada como um valor” pela lógica de nosso sistema: “o que existe por debaixo do mito da genialidade do jovem é uma atitude pré-fabricada de adulação, por parte de grupos diretamente vinculados ao mercado que tem o jovem como consumidor” (OSTROWER, 2001, p. 138).

Paralelamente ao mito da genialidade do jovem, vem a depreciação à tradição, à história, ao pensamento crítico. Para que história, se o passado já passou?! O

cidadão de bem se interessa pelo novo e o busca incessantemente. E confunde inventar com criar.

Sobre esses conceitos, Ostrower esclarece:

> Pode-se dizer, sem exagero, que a prática de inúmeras inovações se processa em níveis menos profundos do que a da criação, isto é, a mera inovação não engaja a totalidade sensível e inteligível do indivíduo a ponto de sempre o reformular em sua conscientização de si mesmo. Este é um traço essencial que distingue os processos criativos.
>
> [...]
>
> Não deixa de ser significativo que em nossa sociedade se valorize justamente este aspecto da imaginação humana: o engenhoso, a inventividade intelectual que é relativamente desvinculada da emotividade e do envolvimento em nossa consciência. No presente contexto cultural, a descoberta da novidade passou a ser uma preocupação central, obsessiva até. É o novo, o inédito, o insólito que se procura, não a bem da humanidade e para satisfazer uma necessidade real, mas 'o novo pelo novo', a substituição apenas pela substituição. [...] como se substituir em si fosse valor de vida [...]. É o novo, novíssimo, indubitavelmente melhor porque indubitavelmente mais recente. Qualidades cronológicas logo corroídas pelo tempo (OSTROWER, 2001, p. 135 - 136).

O novo, o novíssimo são apelos neoliberais presentes em todos os lugares, inclusive nas salas de aula, da educação infantil ao ensino superior. Como se ferramentas ou métodos inovadores, com um *design* chamativo pudessem, por si só, garantir uma boa qualidade de ensino, ou até mesmo o aprendizado mais efetivo dos alunos. Como se um programa de computador ou aparatos digitais substituíssem horas de pesquisa, de leitura, de diálogo com colegas, professores, autores. Como se todo e qualquer assunto pudesse ser resumido, simplificado ao grau máximo, e isso pudesse ser considerado como formação consistente. Como se *uma* experiência pudesse ser comprada, ou aprendida em um vídeo de até três minutos, em vez de ser vivida, de fato...

O efeito de tanta novidade criada e descartada incessantemente é o consumo do planeta, dos recursos naturais. Diariamente, cada cidadão de bem produz uma quantidade absurda de lixo; a vida sem plástico e outros derivados do petróleo parece inconcebível. Mas a degradação do planeta não é responsabilidade do cidadão de bem. E, de qualquer forma, ele cumpre seu papel, descartando no lixo reciclável todas as embalagens dos produtos que consome.

Jesús-Ángel Villanueva, em vídeo para edição de setembro-dezembro de 2020 da Revista GEARTE, cita Richard Sennett (2009) ao falar sobre a importância de nos vermos como bons artífices do meio ambiente: “a Terra é limitada”. A sabedoria das mãos do artesão ensina que “o conhecimento dos materiais nos fala de quais são suas qualidades e quais são seus limites, e os limites que temos em respeito a eles. O que nos remete a saber dos nossos limites, dos limites do planeta” (ARTESANOS del medio ambiente, 2020, tradução nossa). Quando pensamos na produção industrial, no carro ou no avião, como já comentamos, perdemos a ligação com a produção do objeto que consumimos, daquilo que foi empregado para fabricá-lo – e a produção em série, em larga escala está bem além da nossa capacidade de calcular essas quantidades, caso não formos engenheiros de produção desses objetos. Quando somos os artesãos responsáveis por produzir algo, temos controle sobre a produção e as quantidades de cada elemento necessárias a ela. Temos mais à mão essas informações, e somos mais conscientes das consequências de seu uso.

Sem consciência do todo, não calculamos o impacto de nossas ações sobre o planeta e ao longo do tempo; nem conseguimos refletir sobre nossa ação num âmbito mais restrito, em nossa comunidade, por exemplo: o cidadão de bem é levado a confundir autorresponsabilidade com autossuficiência. Cada um que cuide de si, certo?...

Refletindo sobre esse “cada um cuidar de si”, de suas tarefas na sociedade, Hannah Arendt (1999) nos faz enxergar a banalidade do mal. Cidadãos de bem que eram cumpridores das demandas a eles impostas, como Adolf Eichmann, bem como diversos líderes judeus, condenaram milhares de homens, mulheres e crianças à separação de suas famílias, a campos de concentração, à câmara de gás… No livro *O Tempo Vivo da Memória*, Ecléa Bosi discorre sobre o tema e nos provoca: “Uma pergunta cabível teria sido: – Como eu agiria se estivesse lá? Ou mesmo: – Como ajo agora quando a mentira social afirma sua existência?” (BOSI, 2013, p. 91).

O cidadão de bem, em relação a algo degradante, poderia expor sua opinião num texto em rede social, por exemplo. Novamente, Ecléa Bosi (2013) nos chama a identificar mais uma dicotomia produzida por nossa cultura: o intelectual e o militante. Diz-nos a autora que, enquanto o intelectual se apoia na ideologia e no discurso, o

militante faz-se em sua ação política no mundo, “mediante [um] treinamento corporal, que é também espiritual” (BOSI, 2013, p. 169).

Religar mãos e mente é também religar o militante ao intelectual. A autora relembra a importância de ensinar

> a percepção de uma grandeza não reconhecida, a dos socialmente pequenos [...] à criança e ao jovem antes que eles começassem a viver o tempo da classe dominante que assume o controle da vida social.
>
> [...]
>
> Exercício útil para o jovem será avaliar as coisas que o rodeiam sob o prisma: “Quantas horas de trabalho operário foram precisas para a confecção desta mesa, deste lápis, desta cadeira?” Perceber nos objetos a presença do sujeito, das horas de vida do trabalhador que o criou, substância oculta da mercadoria. Este é um bom início para enfrentar as peripécias da viagem que percorre a teoria e a ação (BOSI, 2013, p. 170).

Ser militante consiste em entender que cada sujeito é único e que poderia desempenhar um papel importante no todo do tecido social. Sob essa óptica, todos somos importantes e temos responsabilidades diante de nossa comunidade. Richard Sennett conta que havia rituais de fim de dia nas oficinas medievais que destacavam “uma contribuição especial feita por cada pessoa para a comunidade, pelo bem comum”: “celebram a diferença entre membros de uma comunidade” (SENNETT, 2013, p. 105). Com esse mesmo espírito do mestre medieval, afirma o artista Joseph Beuys:

> Todos somos chamados, em primeira pessoa, para, engajando-nos, dar nossa contribuição.
>
> A questão principal consiste em acordar o homem do refluxo individualista, subtraindo-o do “privado”. O presente é caracterizado em toda a parte por uma forte tendência à despolitização, à privatização, ao conformismo. É tarefa nossa fazer, por todos os meios possíveis, com que as pessoas voltem a se interessar pelo “social”, a retomar o seu inato sentido de coletivismo (BEUYS, 2006, p.324).

Todos nos reconhecemos um pouco no cidadão de bem, um mito que se confunde com a intenção de ser um bom cidadão. Entre o mito e a real prática cidadã está a reflexão, a busca pela coerência entre o que falamos, pensamos e fazemos. A práxis do artífice nada mais é do que o cultivo de si e o consequente reflexo na concretude de sua ação social.

3.1.3 - Sobre a boa vida

Como vimos, a boa vida, desejada pelo cidadão de bem, é construída a partir do consumismo exacerbado e irrefletido. Os valores e a cultura que constituem a boa vida são igualmente esvaziados de sentido.

A boa vida confunde universalidade com globalização. Assim, dizer que somos todos iguais não consiste em lutar para que todos tenham respeitadas e atendidas suas necessidades físicas, mentais, emocionais e espirituais. Trata-se, antes, de vestirmos as mesmas roupas, das mesmas marcas, em qualquer país do mundo; de termos uma mesma arquitetura em nossos prédios, *shopping centers*, aeroportos; de ouvirmos e produzirmos o mesmo tipo de música… Quantas culturas devastadas e quantas horas de trabalho quase escravo demanda a globalização? Que padrões segue essa suposta igualdade?

Um subproduto do mundo globalizado é a cultura de massa – não raramente confundida com cultura popular. Para ser mais facilmente consumida e assimilada – para que se consuma mais, no ritmo incessante do círculo vicioso de que já falamos –, a cultura de massa se vale de estereótipos que se assentam no nosso imaginário e o moldam. A cultura de massa, propagada pelas mídias sociais, pelas músicas, pelos filmes, pela *internet*…, é uma grande criadora e perpetuadora de mitos. Como já foi dito, ela se dirige ao consumo – não à participação ativa e criadora que a cultura popular demanda de seu participante. O brincante da cultura popular mantém viva, pulsante e significativa a tradição.

O brincar traz em si a criação de novos mundos. Novos mundos – esses que habitam o interior de cada um de nós, tão diversos quanto são diversas as subjetividades – não cabem no mundo globalizado. Assim, para que a boa vida seja garantida, há que se domesticar as crianças desde muito pequenas, para que reconheçam qual é o mundo certo a ser desejado e consumido.

Ao apresentar a mitologia do brinquedo francês, Barthes (2001, p. 40-42) mostra o quanto não há espaço para a invenção. O brinquedo do filho do cidadão de bem comprado no *shopping* é demasiado literal, “um microcosmo adulto”, que ensina as crianças não a inventar o mundo, mas a utilizá-lo. Assim, o adulto impõe à criança um determinado vocabulário para domesticá-la, para gradualmente fazê-la aceitar o que se transformou de histórico e cultural em natural: “a guerra, a burocracia, a fealdade, os marcianos, etc”. “O brinquedo francês *significa sempre alguma coisa*, e

essa alguma coisa é sempre inteiramente socializada, constituída pelos mitos ou pelas técnicas da vida adulta" (grifos do autor). Não é apresentada à criança a possibilidade da invenção, da criação, já que tudo já é dado como pronto, devidamente, codificado: não há nenhum caminho a percorrer. Diante da apresentação literal desse "universo de objetos fiéis e complicados, a criança só pode assumir o papel do proprietário [...] aburguesado, que nem sequer tem de inventar os mecanismos de causalidade adulta, pois já lhe são fornecidos prontos: ela só tem de utilizá-los".

Assim, a boa vida nos proporciona a estabilidade inabalável das fórmulas e das formas prontas e inquestionáveis, bem como fotos e vídeos em redes sociais que testemunham sobre nossa realização pessoal. Estabilidade, fórmulas prontas, ausência de questionamentos não fazem parte de processos criativos. Quanto de nossa humanidade é acolhida pela boa vida?

3.1.4 - Sobre o bom trabalho

O cidadão de bem constrói sua boa vida honestamente, com o bom trabalho. Reflitamos um pouco sobre esse aspecto…

No capítulo anterior, abordamos a histórica separação entre trabalho intelectual e físico – braçal ou manual. Abordamos também as diferentes oportunidades de escolha oferecidas às diferentes camadas sociais. Acrescentemos um olhar para a maneira como construímos nossa relação com o trabalho - mais um mito contemporâneo.

Desde muito pequenos, aprendemos o quanto é difícil e desgastante o trabalho do adulto. Nosso imaginário infantil cuida de transferir essas impressões para nosso primeiro trabalho – ser estudante. E a escola, da maneira como é comumente apresentada e vivenciada por alunos e professores, confirma: vivemos para cumprir uma série infindável de obrigações sem o menor sentido, totalmente descoladas disso que chamamos *vida* - ou, antes, o mito da boa vida de que falamos acima. Ainda bem que temos as férias, o *happy hour*, o *shopping*, a indústria farmacêutica…

Mas cabe pensar: se passamos a maior parte de nosso tempo nessa não-vida na escola e no trabalho, quanto tempo nos resta?... Antes, cabe perguntar: quando, como e por que vida e trabalho se separaram de maneira tão drástica?

Parte dessas questões já foi respondida no capítulo anterior e neste terceiro capítulo. De fato, o trabalho do escravo, do operário, daqueles a quem são negadas

opções de escolha é facilmente entendido como alienante. Mas e o bom trabalho, do cidadão de bem, daquele que tem a oportunidade de decidir entre uma ou outra profissão, um ou outro curso universitário?

Se partirmos do ponto de vista utilitarista do consumidor essa compreensão pode ser facilitada. Tudo no mundo mítico capitalista serve para alguma coisa - no caso, alguma coisa que possa ser consumida. Assim, a criança aprende na escola que deve estudar para ter boas notas, para passar de ano, para prestar vestibular, para entrar na faculdade, para conseguir um bom trabalho, para ganhar dinheiro, para ter uma boa vida e ser um cidadão de bem. Para que deixe de ser vicioso, esse círculo deve deixar de atender à lógica do consumo. Há que se devolver e garantir à escola, em todos os seus níveis, seu lugar cultural de fomentadora de curiosidade, de perguntas, de pesquisa. Preenchido de sentido, o círculo evolui para a espiral: a dança da tradição com a criação.

Até que a espiral seja retomada, confusões conceituais continuam a povoar o imaginário e as práticas do cidadão de bem. Assim, coerentemente à lógica de consumo, quantitativa, pode-se entender como bom profissional aquele que trabalha demais. Para Sennett:

> A famosa “ética do trabalho” descrita por Weber tem tudo a ver com a obsessão de “mostrar o próprio valor” através do trabalho. Empregada mais informalmente, a expressão “ética do trabalho” significa apenas desejo de sucesso. Weber deu-lhe um significado diferente, vinculado a suas viagens aos Estados Unidos em 1904, ano em que publicou *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (SENNETT, 2013, p. 235).

Sennett afirma que *o espírito do capitalismo* confunde produtividade criativa com obsessão, e desenvolve seu raciocínio:

> O que hoje sabemos a respeito da obsessão, como emoção, é que pode ter três elementos. O primeiro é a compulsão de repetição [...]: ao contrário dos ensaios musicais, nos quais o comportamento da mão muda à medida que é repetido, a compulsão à repetição é estática. [...] em segundo lugar, o indivíduo é movido pelo que a psicologia chama hoje de perfeccionismo. [...] Em terceiro lugar, o “homem compulsivo” padece de insegurança ontológica, que é o fracasso em confiar na experiência cotidiana. A vida comum é vivenciada como um campo minado. (*idem*, p. 237)

O autor identifica o perfeccionismo obsessivo mais ligado ao ego do que ao diálogo entre sujeito e matéria, ou ao compromisso com o trabalho bem feito. Trata-se, portanto, de “uma armadilha comportamental” (SENNETT, 2009, p. 281), que

“pressupõe um alto grau de turbulência íntima”. “O bom artífice” desenvolve em sua prática reflexiva a consciência acerca do momento de parar: assim, “evita o perfeccionismo que pode se degradar numa demonstração muito autocentrada” (*idem*, p. 292). Os pressupostos que sustentam a prática do artífice também desmontam arapucas emocionais:

> as rotinas artesanais aliviam a pressão ao proporcionar um ritmo constante de trabalho. [...] O foco do artífice em objetos ou procedimentos concretos, além disso, vai de encontro à queixa narcisista: “Ah, se eu pudesse...” [...] a habilidade artesanal [...] gera uma forma positiva de obsessão (SENNETT, 2009, p. 283).

Recosturando a natureza cultural do ser humano, formada por mãos sonhadoras, mente curiosa, espírito criador, nutrido e sustentado por memórias, mitos podem ser desvelados. Essa hipótese guiará nossos próximos passos por este capítulo.

3.2 – Do cidadão de bem ao artífice – Sobre o cultivo de si: construção de identidade e edificação de resistências

> Ser livre é ocupar o seu espaço de vida (OSTROWER, 2001, p. 165).

> Da substância vital que constitui sua autoconstrução, Shoko erigiu uma morada dentro de si mesma. Está livre. Em nenhum lugar se sentirá estrangeira (MATTAR, 2007, p. 56).

Como já foi apontado ao longo deste trabalho, entendemos a constituição da identidade do sujeito – a consciência de ser parte de um todo, de uma comunidade, de uma história; enxergar-se enquanto ser criativo – como uma artesania, e não um fato dado. A escrita é, então, uma forma de cuidado de si, de estruturação de identidade. Cadernos e cartas são importantes ferramentas nesse caminhar – e esses fazeres alicerçam essa pesquisa de mestrado.

Assim, neste trecho de nossa viagem, proponho lançarmos um olhar para a escrita em cadernos e cartas enquanto fazer artesanal. Sempre no território do artífice, é através dessas lentes que proponho olharmos para essa paisagem. Mergulhemos, então, nesse universo, composto por gestos, matéria, ferramentas, objetos biográficos, grafias e sentidos. Habitá-lo indica a escolha por uma postura de

resistência no atual contexto social, que nos impele ao anestesiamento e à alienação frente à realidade.

3.2.1 - Sobre a escrita de si: o caderno e a carta

Entendemos que o autoconhecimento e a autoanálise são exercícios constantes, e não fatos dados. A escrita é uma prática de cultivo desse olhar para si, que dá ao indivíduo consciência de suas potências e fraquezas e, consequentemente, possibilita a ligação e a ação em sua comunidade. O caderno é uma ferramenta que permite registro, revisão, reflexão de nossa condição no mundo.

O filósofo Michel Foucault (1926-1984) apresenta as raízes desse exercício em nossa cultura ocidental. Ele analisa as práticas e "o papel da escrita na cultura filosófica de si na época imediatamente anterior ao cristianismo". Constrói seu raciocínio também tendo como base os pensadores gregos clássicos, já que "estes diversos elementos encontram-se já em Sêneca, Plutarco ou Marco Aurélio, mas com valores extremamente diferentes e de acordo com procedimentos de todo outros" (FOUCAULT, 2002, p.132).

O caderno de notas está para o solitário assim como a comunidade está para o asceta. Ao escrever, os "movimentos internos da alma" (*idem*, p. 131) vêm para o exterior e podem ser olhados de frente por aquele que escreve, sendo como uma confissão a si mesmo e sobre si mesmo. Um exercício de disciplina e atenção, de cuidado de si, fruto de um treino de corpo e espírito. Segundo Foucault, Epicteto apresenta em seus *Diálogos* a escrita

> regularmente associada à "meditação", a esse exercício do pensamento sobre si mesmo que reativa o que ele sabe, se faz presente em um princípio, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, assimila-os, e se prepara assim para enfrentar o real.
>
> [...] Como elemento do treino de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*.
>
> Esta escrita etopoiética, tal como surge através dos documentos do I e do II séculos, parece ter-se estabelecido no exterior de duas formas já conhecidas e utilizadas como outros fins: os *hypomnemata* e a correspondência. (FOUCAULT, 2002, p. 133-134)

Os hypomnemata são cadernos pessoais, usados como “livro da vida, guia de conduta”. “Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior.” (FOUCAULT, 2002, p. 135).

Mais do que portáteis, esses cadernos não deveriam estar apenas ao alcance da mão, mas “profundamente implantados na alma, ‘gravados nela’, diz Sêneca, para que, desse modo, façam parte de nós próprios: em suma, que a alma os faça não apenas seus, mas si própria.” (*idem*, p. 137). O exercício da escrita, da leitura, da reflexão, dessa circularidade praticada numa infinita espiral, estrutura e alicerça o sujeito em si mesmo e dentro de seu contexto. Não se trata, entretanto, de um diário íntimo, mas de uma compilação de fragmentos, a serem retomados e recosturados conforme a necessidade do momento. A inquietação da alma devido à incerteza do futuro é reconfortada pela “posse de um passado de que se pode desfrutar soberanamente e sem perturbação” (*ibidem*, p. 140); sobre esse passado, se pode meditar e alicerçar o futuro. Ao ler, escrever, reler, relacionar leituras entre si e com a própria realidade, o autor do *hypomnemata* constitui a si mesmo.

3.2.2 - Sobre a escrita de cartas

Seguindo seu texto sobre a cultura da escrita entre os gregos, Foucault aponta que é nas cartas, e não nos cadernos pessoais – nos *hypomnemata* – que se desenvolvem os primeiros relatos de narrativas pessoais. (FOUCAULT, 2002, p. 152). Assim, podemos entender a carta, desde seus primeiros registros, como uma forma de escrita compartilhada: escreve-se para o outro, e define-se conteúdo e forma de escrita a partir do outro. Essas condições iniciais já apontam para ambiguidades, como muito bem aponta o historiador Luiz Felipe Baêta Neves em suas notas de pesquisa sobre esse objeto:

> 1) A carta constitui uma ambivalência: é a exterioridade de uma interioridade. E ainda: é a exibição de uma invisibilidade. Materializa uma gama muito variada e ampla de sentimentos e pensamentos. É, a carta, uma forma de tornar público o privado, de lançar, na sociedade, o indivíduo;
>
> 2) A carta é a presença de uma ausência. A carta, tradicionalmente (funcionalmente), é vista apenas como uma forma de comunicação.

> Mas, ela pode comunicar a falta, uma distância. Em princípio, o destinatário não está presente; a carta é, assim, a reiteração de um afastamento (NEVES, 1988, p. 191).

Baêta Neves afirma que há regras implícitas na construção da relação através de cartas. Os missivistas vão construindo suas formas de comunicação carta por carta:

> 14) As cartas são – de que modo? – expressivas de regras de *reciprocidade* (de *correspondência*). Implica em regras de equilíbrio; respostas (de que tipo?), rapidamente enviadas (ou não), extensas (ou não). A este equilíbrio "formal" corresponderia um equilíbrio de "conteúdo" [...]: a cartas "políticas" se deve responder com cartas "políticas"? Ou: quais as formas de destematização do político (por exemplo) aceitáveis (ou não) por quem "deu início" ao tema (NEVES, 1988, p. 193, itálicos do autor).

A historiadora Teresa Malatian (2009) considera que, a partir do século XVIII, as cartas adquiriram papel cada vez mais relevante na expressão de sentimentos, emoções e experiências. O século seguinte assistiu ao crescimento do gênero autobiográfico, que ia ao encontro da implantação da ordem burguesa no Ocidente: a busca da intimidade e da privacidade, a educação do eu, a interiorização de normas de convivência a partir de códigos de sociabilidade, como indica a historiadora Michelle Perrot (*apud* MALATIAN, 2009). Não por acaso, a escrita das cartas a essa época era objeto da educação formal nas escolas. Os manuais lhe davam "uma dimensão cada vez mais normatizada em preceitos de forma e conteúdo" (MALATIAN, 2009, p. 198).

As cartas ajudam a construir publicamente a "imagem pessoal codificada" (*idem*, p. 196) do remetente, constituíam "a singularidade do indivíduo numa dimensão coletiva", num "jogo sutil [que] se estabelece entre o público e o privado, o íntimo e o ostensivo" (*ibidem*, p. 200), que oculta e revela o autor conforme as regras de boas maneiras da apresentação de si. A carta trazia em si

> notícias dizíveis (doenças, tratamentos de saúde, trabalho, detalhes do cotidiano) e apenas fazia supor as indizíveis (gravidez, problemas conjugais, dúvidas e incertezas religiosas, dinheiro, morte, sexo). Criava e sustentava um desejo de reciprocidade, pois o envio de uma carta trazia implícito ou explícito um pedido de resposta na conversação realizada à distância. Mas comportava, como todo diálogo, silêncios, rupturas, retomadas ao sabor dos interesses e das afeições" (MALATIAN, 2009, p. 196-197).

Atualmente, assistimos a uma desvalorização da prática de escrita como um todo, e da redação de cartas, em particular. Recorrer a esses exercícios, entretanto, mantém-se como uma importante forma de olhar-se num espelho – um diário ou o outro – que permite uma visão aprofundada de si mesmo.

3.2.3 - Sobre desenho, caderno, gravura: diálogos

> Em duas linhas, o homem com a lupa exprime uma grande lei psicológica. Coloca-nos num ponto sensível da objetividade, no momento em que é preciso colher o detalhe despercebido e dominá-lo. A lupa condiciona, nessa experiência, uma entrada no mundo. O homem com a lupa não é um velho que quer, contra os olhos cansados de ver, ler ainda o seu jornal. O homem com a lupa toma o Mundo como uma novidade. [...] O homem com a lupa barra — simplesmente — o mundo familiar. É um olhar novo diante de objeto novo. A lupa do botânico é a infância reencontrada. Com ela, ele recolhe-se ao jardim, no jardim *onde as crianças olham ao largo*[63] [...].
>
> Tomar uma lupa é prestar atenção, mas prestar atenção não será possuir uma lupa? A atenção é por si só uma lente de aumento (BACHELARD, 2008, p.298-300).

Já falamos neste trabalho sobre a importância do cultivo da escrita em cadernos a serem trazidos próximos às mãos e dentro da alma. Há, entretanto, formas outras de registro daquilo que nos afeta e nos constitui. O desenho, por exemplo, é uma forma de anotação muito próxima ao pensamento. Suas grafias podem traduzir olhares e imagens de maneira mais direta que as palavras. Por essa proximidade com o pensamento, o exercício do desenho, do inacabado, foi muito valorizado a partir do Renascimento, compondo coleções e tornando o caderno de artista ferramenta fundamental para suas pesquisas.

O artista espanhol Francisco de Goya (1746-1828), por exemplo, cultivava muitos cadernos. Ortega y Gasset diz que há no mínimo dois Goyas: o oficial, da pintura, e o experimental, dos desenhos e caprichos[64]. Assim, a estética de suas pinturas e retratos para a corte e seus cartões para tapeçaria é evidentemente separada de sua obra gráfica, constituída por diversos desenhos e gravuras (em água-forte, água-tinta e litografia). Segundo Pierre Gassier,

---

[63] Referência à citação usada por Bachelard: P. de Boissy, Main Première, p. 21.

[64] Informação trazida em aula da disciplina *CAP5629 - Oficina: o desenho a gravura & a imagem repetida*, ministrada pelo professor doutor Claudio Mubarac, cursada no segundo semestre de 2020.

> uma vez inventariada esta soma de desenhos [presentes nos cadernos do artista], pode-se constatar que apenas 20 têm relação com pinturas, enquanto 281 correspondem a estudos feitos para gravuras. Resta, entretanto, um total de 600 folhas de títulos diversos e, salvo algumas exceções, sem nenhuma relação com pinturas ou gravuras (GASSIER, 1973, p. 11).

A intenção de desenhar convoca o olhar de uma maneira outra, mais comprometida com a investigação daquilo que se vê, com a tradução da coisa vista em linhas e/ou manchas. Em suas conversas com Paul Valéry (1871-1945), Edgar Degas (1834-1917) diz que existe "uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a": "o desenho de observação de um objeto confere ao olho certo comando alimentado por nossa vontade. Neste caso, deve-se *querer* para *ver* e essa *visão deliberada* tem o desenho como *fim* e como *meio* simultaneamente" (VALÉRY, 2003, p.69, grifos do autor). Observa-se para desenhar; desenha-se para melhor observar, para acessar determinada coisa por vias outras, que não a puramente mental: pela via da experiência da contemplação e do fazer artístico. Lupas internas são criadas pelo desejo de melhor olhar, de ver mais profundamente.

O caderno pode ser uma importante ferramenta de captura, registro, revisão, rememoração, reconstrução da experiência singular que pode nos assaltar a qualquer momento. Sobre ele, fala-nos a estudiosa da crítica genética Cecilia Salles:

> O artista conhece a fugacidade desses momentos e encontra seu modo de resguardar esses instantes frágeis, porém férteis. Surgem, assim, os diários, cadernos de anotações ou notas esparsas que acolhem essa forma sensível no primeiro suporte disponível. Sensações que carregam ideias ou formas em estado germinal. Esses documentos agem como "reservas poéticas" (MAIAKÓVSKI, 1984)[65] ou "acervo passional" (CESARE PAVESE, 1988)[66], que podem oferecer a possibilidade de resgate desses efeitos a qualquer momento. (SALLES, 2007, p. 58)

Revendo, reorganizando, remontando meus fazeres e cadernos, escolhi algumas notas em desenho para serem traduzidas em xilogravura. Elas aparecem no livro II desta dissertação, como um diário gráfico da pesquisa.

---

[65] MAIAKÓVSKI, V. **Poética**. São Paulo: Global, 1984.
[66] PAVESE, Cesare. **O ofício de viver**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

As diversas técnicas de gravura pedem do artista o exercício de pensar por opostos, a começar pela imagem espelhada: quando da impressão, a imagem no papel fica invertida em relação à construída na matriz. Trata-se de um aspecto que interfere diretamente na composição. Pessoalmente, gosto de usar papéis translúcidos para os desenhos preparatórios de gravuras, que ajudam a pensar e avaliar a orientação da imagem. Por isso, no volume físico desta pesquisa, os *fac-símiles* de alguns dos desenhos presentes no livro II vêm em folhas de papel vegetal, seu suporte original. Esse material traz também a facilidade técnica para o momento de transposição da imagem para a madeira. Costumo usar papel carbono nessa operação.

A xilogravura traz o desafio de dialogar com o desenho inicial das fibras da madeira, respeitá-lo e incorporá-lo à imagem que se quer produzir em sua superfície. O pensar na língua dessa técnica pede que se parta não da linha – do contorno preto sobre o fundo branco –, mas do planejar aberturas de áreas luminosas – novamente, pensamento por opostos. A linha que será estampada fala de toda a superfície em volta de si que foi retirada. Os desenhos das lâminas da faca e das goivas – em “v” ou em “u”, mais finas ou largas – constroem contornos luminosos, sombras, meia-luz e texturas. São indícios de gestos, de forças – de diálogos com resistência e condição inicial da matéria, de escolhas do gravador.

Em relação à linha cronológica da história da estampa no Ocidente, essa é uma técnica de gravura anterior à feita sobre o metal. Tecnicamente, é também mais simples do que sua irmã mais nova. Pode-se realizar todo o processo da xilogravura sobre uma mesa, desde seus desenhos preparatórios até as tiragens de cópias. Algumas técnicas de gravação de uma chapa de cobre podem ser perigosas, já que exigem ácido ou sais ácidos e outros produtos químicos. A gravação da madeira se dá pelo embate físico direto. A prensa para gravura em metal deve ser capaz de produzir uma pressão de cerca de uma tonelada – o que permite que o papel a ser estampado seja empurrado para as finas linhas gravadas, e supõe um equipamento pesado, específico, caro. Uma colher de pau pode ser a ferramenta usada para a impressão de uma xilogravura.

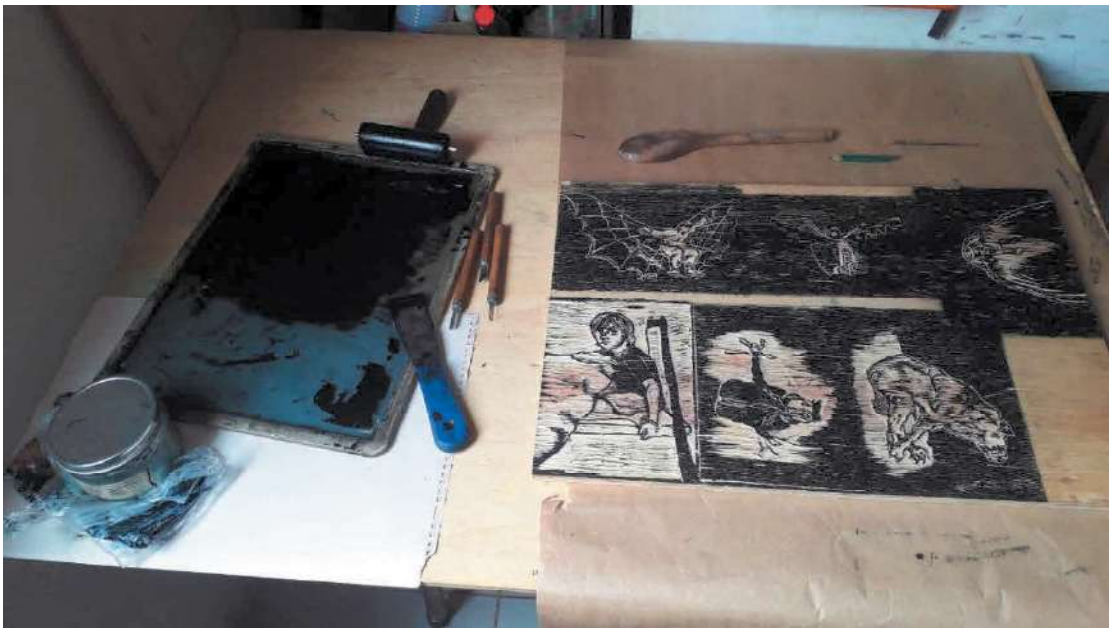
A xilogravura é uma linguagem, em princípio, com menos exigências técnicas e materiais do que a calcogravura, por exemplo; pode-se dizer, também, que suas

possibilidades gráficas são mais limitadas. A meu ver, muito de seu encanto vem de seus desafios e supostas limitações. Por isso, dedico-me a conversas com essa técnica há cerca de quinze anos. Nossos assuntos sempre se aprofundam.

Figuras 49 a 52 – Meu ateliê de gravura em casa









Nesta página e na anterior: processo de impressão e secagem de estampas xilográficas que compõem o diário gráfico desta pesquisa, presente no livro II. Ano: 2021. Fonte: acervo pessoal. Foto: Adriana Siqueira.

* * *

O caderno pode abrigar as diversas anotações do cotidiano, do que nos afeta e nos constitui. Conta, também, sobre nossa trajetória do estar-olhar-fazer no mundo. Cada gesto configurado em linha ou mancha traz em si a biblioteca e o ateliê internos de seu autor. Ele, o caderno, pode ancorar imagens, não com a intenção de prendê-las a um significado ou sentido únicos. Ao contrário, ele convoca seu autor a exercícios de olhar e de anotar, de rever, rememorar, criar, recriar, remontar. Permite que a imagem, tornando-se parte das experiências e mesmo do corpo de seu autor, permaneça eloquente, dialógica, constantemente renovada em seus sentidos e possibilidades.

Desenho, gravura – fazeres já citados – e bordado são algumas das artesanias que habitam meus fazeres no campo do caderno e do livro. Pensar no livro não apenas como suporte, mas como forma de construir o pensamento e sua expressão também se tornou parte de minha artesania – e, consequentemente, daquilo que sou.

Esse diálogo que se pode estabelecer com o livro insere-se profundamente na história do pensamento ocidental, e tem raízes tão profundas que parecem ter sempre estado ali. Convido você, leitora ou leitor, a continuar essa caminhada por essas linhas escritas e olhar para elas pela luz e pela lente da história: a história do livro.

3.2.4 - Sobre o livro e a escrita da cultura ocidental

> Todo livro se assemelha a uma biografia. A forma do livro engendrou a autobiografia. Ela nos obriga a contar tudo sob a forma de uma história que tem um autor, um começo e um fim. “O problema do livro, porque ele é um ser”, escreve Henri Maldiney, “é a sua unidade”[67] (MELOT, 2012, p. 202).

É incontestável o fato de que a cultura ocidental está profundamente ligada ao livro. Por meio dele, torna-se possível o registro da experiência e de suas afetações sobre um indivíduo ou uma comunidade. O livro possibilita a partilha do particular, do que torna único cada sujeito; ele permite a construção, a manutenção e o cultivo da

[67] Referência à citação no texto de Melot: H. Maldinei, **L’Espace du Livre**, p. 21.

memória; a permanência de histórias, culturas e tradições para além do biológico; encontros e diálogos que transcendem tempos e espaços. “A escrita materializa a voz, o livro materializa a escrita. O que se tornaria a alma sem esse auxílio de peso [...]?” (DEBRAY *apud* MELOT, 2012, p. 17). O ocidente tem a escrita e o livro como ferramentas que nos ajudam a enraizar, a criar laços culturais, laços de existência, de identidade, de resistência.

Essas ferramentas, assim como outras, também nos convidam a um tempo específico de relação. Sobre esse ponto, afirma Michel Melot:

> O tempo do livro é ritmado pela dobra, pela página e por seu tamanho. O tempo dobrado não é o tempo desenrolado. O tempo do livro é o tempo fragmentado, ademais, como a dobra o mensura, ele é normatizado. O tempo do livro é determinado pelo espaço. Ele termina por se identificar com ele, provocando todas as confusões denunciadas por Bergson [...] (MELOT, 2012, p. 54).

O tempo do livro, bem como o conteúdo nele presente, deve muito aos corpos que os abrigam. O livro é um corpo inventado pela cultura. O historiador da arte Michel Melot se dedica ao estudo dessa anatomia e de sua história nas páginas de sua obra com o sugestivo título *Livro,* (2012).

O sucesso da manutenção desse formato de corpo “que reside entre duas capas” (MELOT, 2012) deve-se muito a sua finitude, a seus limites físicos. “Somente o livro foi adaptado para parar a escrita, colocar-lhe um termo e reunir os pedaços esparsos em uma totalidade, bloqueada e aparelhada como um muro” (*idem*, p. 34).

O ofício da encadernação dá nomes às partes do livro: ele tem cabeça - onde pode ser colocado um adereço, o cabeceado -, orelhas, pé, dorso, lombada, miolo. “Escrita e cicatriz têm a mesma raiz: Homero dizia *grafein* para ‘machucar o adversário’ com seu dardo, e a pele que recebe a ‘inscrição’ se torna a pele do ‘livro’” (MELOT, 2012, p. 196). O corpo do livro assemelha-se ao corpo humano, compartilha com ele “sua frágil sacralidade” (*idem*, p. 197), e, de certa forma, fala sobre nossas necessidades emocionais e as supre. Régis Debray, na introdução da obra de Melot, pondera:

> Não temos a necessidade orgânica, em razão mesmo de nossa incompletude (ou de nosso lado escancarado e bajulador), de membranas, de superfícies e de muros? O significado não será um caso de recepção? “Somos expostos à tela, protegidos pelo livro”, observa Melot. Sem dúvida, a eletrônica poderá inventar outras formas de se recolher em outros regimes de intimidade corporal, mas é certo que a criança nunca morre no adulto e que não há adulto que não

> tenha a necessidade de abrigo, de alvéolos, de anfractuosidade ou de cabanas no topo da árvore (DEBRAY apud MELOT, 2012, p. 17).

Como dito no capítulo anterior, nossas mãos são importantes órgãos de conhecimento, que muito contribuíram para a evolução e para a definição de nossa espécie: somos seres que constroem ferramentas, que produzem cultura. Retomamos a questão com uma citação de texto do encadernador e professor da University of Texas Gary Frost:

> É um fato curioso que as mãos tenham induzido a mente. Nós agora imaginamos que a destreza evolui com nosso cérebro, mas o registro fóssil hominídeo mostra de outra maneira. Alta destreza e anatomia da mão evoluíram nas espécies hominídeas mais primitivas antes do aumento do tamanho do cérebro. A evidência anatômica também indica que a feitura de ferramentas precedeu a linguagem. A cultura originada da investigação manual do mundo natural e as aptidões da destreza despertaram a mente.
>
> O primeiro traço característico da comunicação permanece conosco. O livro tem sua escala física para permitir o virar de páginas e nós examinamos o livro com as mãos antes de examinar o seu conteúdo. As aptidões da destreza ajudam a explicar o paradoxo pelo qual nós transmitimos obras conceituais via mídia física. Predecessores dos livros como as notações paleolíticas incisas em ossos, símbolos de contabilidade do mesolítico ou o quipo literário Inca exemplificam objetos ágeis e talismânicos que também são mídia de conteúdo conceitual. A convergência da mídia física para transmitir obras conceituais reflete uma velha dependência da manipulação de objetos físicos para auxiliar e confirmar a conceitualização. (FROST, apud SILVEIRA, 2008, p. 126-127).

Enquanto corpos nesse mundo, precisamos do contato com outros corpos, com a matéria, para ancorar ideias, conceitos, sonhos. Nossa alma necessita do diálogo com o externo; precisa desse chão físico para alçar seus voos.

Podemos dizer que a alma do livro também reside em seu interior – o miolo, constituído pelas páginas. A invenção dessa superfície teve, segundo Melot, o "efeito mais duradouro sobre nossa forma de pensar do que qualquer sistema filosófico. A página engendra a literatura de modo mais mecânico" (MELOT, 2012, p. 131), normatizado, e conjuga descontinuidade e continuidade no conjunto do corpo do livro.

Estendido o corpo do livro em nossa imaginação, ele se agiganta: cerca-nos; logo, nos vemos dentro dele. O livro, quando aberto, ganha o potencial de lugar. E convida-nos a "um percurso [por] um espaço balizado que implica e impõe um itinerário": "O livro nos obriga [...] a fazer uma viagem. [...], [percorrendo um] caminho já traçado e imprevisível" (*idem*, p. 134).

O livro-lugar fala sobre nosso modo linear de pensar, sobre nossa maneira de olhar, interpretar e nos relacionar com a paisagem a nosso redor; fala, também, do tempo construtor dessas relações:

> O livro é constituído a partir de um itinerário: as linhas e [d]as estações: as páginas. [...]
> O livro tem lugar no espaço, mas ele instala sua leitura na duração. [...] A linha nos condena à cronologia, a página, à topografia. Desta dupla restrição, nasce a extraordinária capacidade do livro de simular o mundo e a vida humana (*ibidem*, p. 134-137).

A paisagem do livro se faz da palavra, da voz materializada na escrita (MELOT, 2012, p. 17): é um lugar que acolhe a voz do narrador, tornando-se a casa do escritor. Para ele - escritor -, esse livro-casa

> se torna uma manifestação concreta, através das paisagens que viu e dos objetos que manipulou, da volatilidade do pensamento e da abstração da escrita. O livro, a casa e o país do escritor se misturam no imaginário do sábio tanto quanto do estudante. Da mesma forma que ele percorre a página com sua pena, o escritor deve percorrer um espaço e dele se nutrir, que ande em círculos por seu quarto ou atravesse o mundo. [...] A página e a casa são os endereços que desempenham um papel protetor e de garantia contra o esquecimento, lugares de um pacto imprescritível entre o autor e os leitores (*idem*, p. 131).

Mas relembro e reafirmo: página e livro são invenções culturais. E ainda: esse formato de corpo que hoje nos é sinônimo de livro é apenas um dos formatos que um livro pode ter. Trata-se do *códice*. Adentremos um pouco mais profundamente nessa história desse corpo, que tanto fala sobre nosso corpo de emoções e de ideias.

* * *

Grandes folhas retangulares dobradas e costuradas em cadernos; cadernos costurados entre si; a proteção de uma capa. Essa é a descrição do formato códice, uma invenção que data do primeiro século de nossa era. O crítico de arte e professor de ciências da computação de Yale David Gelernter o considerou o "desenho (projeto) do milênio", "a obra-prima ergonômica de todos os tempos"[68] (*apud* SILVEIRA, 2008, p.76-77).

[68] Referência à citação em Silveira: *Zero Hora*, 27/12/1999, p. 41, caderno "O melhor do milênio", originalmente produzido pelo *The New York Times Magazine.*

O formato apareceu na Roma Antiga, e, apesar de suas inúmeras e evidentes vantagens anatômicas em relação a seu antecessor, o rolo – que também já foi sinônimo de livro –, sua popularização demorou ao menos quatro séculos[69].

Há teóricos que apontam que as práticas laicas domésticas foram as responsáveis pela popularização do códice, apesar de não haver muitos sobreviventes desses registros. Acredita-se que o fato se deve à trivialidade engendrada pelo uso cotidiano: o caderno de notas, de fácil transporte e armazenamento, pode ter sido considerado desimportante enquanto registro a ser preservado (MELOT, 2012, p. 28).

Por outro lado, há os pesquisadores que defendem a tese de ter sido o cristianismo o grande responsável pela difusão do códice. Tal afirmativa se apoia basicamente em três fatos:

> o Evangelho não é um livro literário comum, é um "manual de vida", sendo necessário seu uso constante, tanto na liturgia como na vida privada. Além do mais, trata-se de um livro novo e, por isso, menos propenso às exigências culturais do *volumen* [nome dado ao formato rolo]. Enfim, nas comunidades hierarquizadas como o foram as primeiras comunidades cristãs [...] a circulação das ideias e das coisas era mais rápida e coerente (VAN HAELST[70], *apud* MELOT, 2012, p. 28).

Além disso,

> O códice viaja facilmente, o que faz dele uma ferramenta cômoda destinada às comunidades dispersas [...]: o modesto instrumento que servia apenas como caderneta se torna apropriado para recolher as cartas de São Paulo e fazê-las circular. Se o cristianismo não se endereçasse à diáspora do Império Romano, o códice não teria, talvez, sido necessário (MELOT, 2012, p. 30).

Assim, a religião cristã e o Império Romano se espalham e dominam o mundo com a ajuda dessa importante e eficiente ferramenta. "O uso da escrita liberta o culto de seu meio ambiente", e "o livro substitui o lugar" (*idem*, p. 39) - mas mantém a possibilidade de os padres conservarem "seu controle à distância" (*ibidem*, p. 34).

Independentemente da origem pagã ou religiosa, todos concordam que a intimidade gerada pela proximidade física que o suporte permite é um fato determinante para a permanência do códice ao longo dos séculos. Ele é facilmente

---

[69] A título de ilustração, citamos Michel Melot em relação à economia de espaço do códice em relação ao rolo: "o Novo Testamento em pequenos caracteres mediria trinta metros, enquanto que os Evangelhos consumiram uma centena de páginas" (MELOT, 2012, p. 30).

[70] Referência à citação em Melot: J. Van Haelst, *Les Débuts du Codex*, em *Le Livre au Moyen Age*, Jean Glénisson (dir.), Paris, Presses du CNRS, 1998, p. 34.

manipulável com uma só mão, enquanto a outra pode ser liberada para a escrita; a leitura individual e silenciosa é favorecida. Por outro lado, “o rolo apresenta qualquer coisa de solene e de intimidador, convindo melhor às leituras públicas (assim, os mensageiros ou os guardas campestres leem suas proclamações com uma postura teatral)” (MELOT, 2012, p. 26): “Nesses termos, todo rolo é uma proclamação, todo códice é um evangelho” (*idem*, p. 30).

Um gesto simples e aparentemente banal foi revolucionário para a história do códice – e, consequentemente, do livro e de nossa cultura. Trata-se da dobra. Sua capacidade de, por si só, já oferecer proteção, separação entre partes de um todo e praticidade no armazenamento e transporte de uma superfície que contém inscrições foi determinante para a configuração desse corpo cultural – em todas as acepções que se possam conferir à palavra *corpo*.

> A dobra, “este simples gesto”, gera uma forma profunda, complexa e movediça. Ela adquire uma terceira dimensão, a superfície se torna volume. [...]
>
> A dobra enriquece a superfície por ela atingida ao organizá-la em partes iguais, que permanecerão ligadas umas às outras. [...] Elas guardam entre si relações de contiguidade e de oposição: face a face, ou verso com verso. A dobra que as divide sem as separar permite, com um só movimento, se passar de um a outro lado, de pensar a descontinuidade na continuidade e o contínuo no descontínuo (MELOT, 2012, p. 50-51).

“A dobra é a forma elementar do livro”, sua “primeira revolução” (IRIGOIN[71], apud MELOT, 2012, p. 49), seu “poder transcendental”. “Aquilo que o distingue de outros suportes de escrita: parede, tabuinha, rolo, cartaz, tela”. Ela - a dobra - foi possibilitada pela mudança no material do suporte. Até então, usava-se mais comumente o papiro, uma fibra vegetal preparada para receber inscrições em sua superfície. “O pergaminho, surgido a partir de um tratamento muito particular da pele [geralmente de caprinos ou ovinos], é mais fino e mais leve do que o couro”; ele também é mais flexível e resistente que papiro: poderia ser dobrado sem se quebrar, riscado dos dois lados e raspado, caso se cometesse algum erro (MELOT, 2012, p. 49) ou se se quisesse aproveitar o suporte para novas escritas – o que se denomina palimpsesto.

[71] Referência da citação em Melot: J. Irigoin, “Lire, c’est d’Abord Chercher à Comprendre", Alexandries II, p. 201

Cabe lembrar que também a dobra é cultural, meticulosamente calculada, geometrizada e geometrizante. Ela torna “as páginas idênticas em sua forma e em sua função, imagem a tal ponto perfeita da racionalidade, que lhe permite passar por um fato natural, embora se trate, no fundo, de uma construção sábia”. (*idem*, p. 49-50).

* * *

Entre fatos culturais que se confundem com naturais, cabem outros esclarecimentos: “o aparecimento do livro não foi fruto da imprensa; foi o inverso”. A Idade Média assistiu ao crescimento da produção e do consumo de livros manuscritos. Michel Melot relembra a importância de observar atentamente o contexto histórico e os interesses das classes dominantes. Assim, para melhor analisar o surgimento e a popularização da imprensa, “parece necessário tratar da *conjunção* de dois elementos: o códice e o alfabeto latino, ambos mergulhados em um contexto econômico peculiar: o aparecimento do capitalismo” (MELOT, 2012, p. 89, grifo do autor), que demanda tempos de produção mais acelerados. Estima-se que, em um livro manuscrito, cada página levasse aproximadamente quatro dias para ser escrita, e de quinze a vinte dias para ser ilustrada[72]. Em cinco anos, Gutenberg produziu cerca de trezentos exemplares da Bíblia[73] em sua prensa revolucionária, cada um com 641 páginas, que também recebiam ornamentações feitas manualmente.

O inventor alemão, apesar de revolucionar a produção e a circulação dos livros em 1455, também não foi o criador da prensa e dos tipos móveis. Pelo menos meio século antes de sua impressão da Bíblia, prensas de vinicultores e de produtores de azeite já eram visitadas por gravadores, para a impressão de suas estampas de imagens devocionais. “Os primeiros exemplares de caracteres móveis foram conhecidos na China no século XI, por meio de caracteres em argila e, depois, em madeira”; os feitos em metal aparecem nesse mesmo país durante a dinastia Yuan (1279-1368). Não há, entretanto, registros exatos da autoria desses inventos. Assim,

[72] Informações anotadas em um de meus cadernos, quando fiz uma oficina sobre livro de artista, com os artistas Fábio Morais e Marilá Dardot, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no centro da cidade de São Paulo, em 2008.

[73] A escolha de Gutenberg pelo título a ser publicado também se deve a motivos comerciais.

Melot afirma que, “diante do júri da história, Gutenberg ganhou seu processo, não exatamente por ter sido o melhor, mas porque sobre ele se tem um dossiê completo: documentos e produtos” (MELOT, 2012, p. 88-89).

Desnaturalizar tais fatos pode deixar a impressão de que o livro, seus formatos, os caminhos de raciocínio a que ele nos induz, mais do que libertadores, são aprisionantes, dominadores, colonizantes. Como em outros aspectos culturais - e isso é muito comum quando se pensa em arte, em artesania -,

> a normalização funciona como uma armadilha. Ela é a condição de toda a comunicação generalizada e, ao mesmo tempo, reduz-se ao seu mínimo denominador comum. Quem a ignora se exclui do mundo, mas aquele que se adequa a esta lei, pode dominá-lo (*idem*, p. 86).

Subverter a ordem dominante através de seus códigos sempre foi parte da ação e do papel do artista na sociedade. E assim, materializar sonhos, possibilitar resistências e libertações - mais do que dominar o mundo. Seguimos nosso caminhar para breves visitas aos terrenos da artesania de livros e de cartas enquanto apropriações de “poetas da mão” (BACHELARD, 1994, p. 52).

3.3 - Sobre a vida como obra de arte - o livro de artista e a arte correio

Independentemente da matéria expressiva que escolha para seu trabalho, o artista é aquele que, tradicionalmente, devolve aos objetos sua condição de coisa (INGOLD, 2012). O artista nos ensina e nos inspira a essa qualidade de diálogo com o mundo, que transcende os limites impostos pela economia, pela lógica cartesiana.

No século XX, vanguardas artísticas emprestam práticas e coisas cotidianas, “formas e recursos ancestrais” (SILVEIRA, 2008, p. 75) – como livros e cartas, por exemplo –, e conferem a eles um outro lugar em nosso imaginário e em nossa cultura, ampliando seus significados. Como já vimos, a escrita em cartas e cadernos tem uma mesma raiz histórica, que remete aos cuidados de si. Também na história da arte, a apropriação da carta e a do livro comungam a origem. Assim, a partir da década de 1960, vemos artistas – atuando individualmente, como Paulo Brusky, e em coletivos, como o grupo Fluxus – habitarem páginas de cartas e de livros.

3.3.1 - Sobre o livro de artista

> Na velha arte, o escritor escreve textos. Na nova arte, o escritor faz os livros. [...] A linguagem da nova arte [...] negligencia intenções e utilidades, e retorna a si mesma, se auto-investiga, procurando por formas, por séries de formas que dão luz, ligam-se, desdobram-se em sequências de espaço-tempo. [...] que nós indicamos como livro (CARRIÓN, *apud* SILVEIRA, 2008, p. 74-75)[74].

Segundo Paulo Silveira, a premissa do livro de artista contemporâneo é a "violação da ordem", "como o equilíbrio foi a de seus antecessores" (SILVEIRA, 2008, p. 13). Não por acaso, o pesquisador traz no título de seu livro essa questão: *A página violada - da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Referência brasileira para a pesquisa sobre essa prática e linguagem artística, a obra nos fala do amor ao livro enquanto coisa, mais do que enquanto obra literária. Na "ciranda entre o ofício e a arte" da página (*idem*, p. 23), os artistas do livro constroem seus fazeres através de diálogos metalinguísticos, ora pontuados por ternura - pela tradição e história do livro e pelas técnicas de encadernação, por exemplo -, ora pela injúria - páginas arrancadas, queimadas, pregos que atravessam inteiramente o objeto, até mesmo imersões em ácido até a total degradação do livro: alguns artifícios de conversas mais violentas. Há quem diga que o ódio é simplesmente uma outra face do amor.

De qualquer forma, o simples fato de devolver ao livro seu status de coisa, nos termos que Tim Ingold (2012) nos fala, já pode ser visto como uma forma de violação: da lógica utilitarista em que estamos imersos. Diz-nos Paulo Silveira que o "que de mais determinante ou distintivo tem o livro de artista [é] sua fisicalidade. [...] [Ele] É linguagem e metalinguagem tornadas concretas. É um corpo físico expressivo". (SILVEIRA, 2008, p. 120). A *nova arte de fazer livros* (CARRIÓN, 1974) acorda nossos sentidos para sonhar, trazendo "a possibilidade integral do tato (o toque pleno e sensual) e a profanação das regras quase sagradas de apresentação e *uso* do objeto livro. A arte e seu artesanato a *gritar* em nossas mãos a sua *presença*" (SILVEIRA, 2008, p. 24, grifos do autor).

Silveira estuda pesquisadores e artistas dessa prática de diferentes épocas e países. Apesar de haver divergências em relação ao estabelecimento de um marco inicial da linguagem, o autor concorda com a abordagem história que entende a década de 1960 como o momento em que o livro começa a ser intencionalmente

[74] Nota de referência em Silveira: CARRIÓN, Ulises. A nova arte de fazer livros, 1975.

trabalhado mais como meio expressivo do que como suporte, apenas. Nessa época, começa-se a pensar mais sobre "o relacionamento entre o homem e a mídia. A mídia seria usada não como um meio, mas como um fim em si mesmo" (SILVEIRA, 2008, p. 121). Para o autor,

> O conceito está fortemente relacionado com a delimitação do tempo histórico, seu primeiro balizador. As evidências demonstram que podemos retroceder no tempo quase indefinidamente na busca da origem do livro de artista. É um fato: a *Caixa verde*, de Marcel Duchamp (1934) é um claro livro de artista (ou, mais especificamente, livro-objeto). Assim como também o são os livros de William Blake, publicados entre 1788 e 1821, ou qualquer dos cadernos de Leonardo da Vinci, executados no século 15 e começo 16, sem possibilidade de publicação. Retroaplicar conceitos nos permite ir até onde quisermos. Porém, é no final do século 20 que o entendimento da autonomia desse tipo de obra de arte é legitimado. Principalmente a partir dos anos 60, pela mutação causada pela companhia do conceitualismo, com sua maior divulgação nos anos 70, época de grande incremento dos canais internacionais de informação e da consoante multiplicação de considerações teóricas. (*idem*, p. 30).

Um dos motivos para as divergências entre pesquisadores pode residir na forma e no conteúdo dos livros que se tem em arte. Um conjunto de páginas que reproduzem obras de um artista não é necessariamente um livro de artista – essa descrição se aproxima mais do que se convencionou chamar *livro de arte*. Apesar de o aspecto material ser essencial ao livro de artista, nem todos são livros-objetos – "mas todo livro-objeto é um livro de artista" (*ibidem*, p. 77). Com o intuito de definir conceitos desse terreno de fazeres estabelecidos entre duas capas, o crítico de arte Clive Phillpot coordena um grupo de artigos intitulado *An ABC of Artists' Collections,* publicado em dezembro de 1982, pela *Art Documentation*, o boletim da Sociedade das Bibliotecas de Arte da América do Norte (Art Libraries Society of North America). A edição "dedicou seu número ao esclarecimento do assunto para o público bibliotecário, incluindo problemas técnicos e financeiros" (SILVEIRA, 2008, p. 47). Clara e objetivamente definidos, citamos alguns termos abaixo:

> **livro.** Coleção de folhas em branco e/ ou que portam imagens, usualmente fixadas juntas por uma borda e refiladas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes.
> **livro de arte.** Livro em que a arte ou o artista é o assunto.
> **livro de artista.** Livro em que um artista é o autor.
> **arte do livro.** Arte que emprega a forma do livro.
> **livro-obra** [*bookwork*]**.** Obra de arte dependente da estrutura de um livro. //
> **livro-objeto.** Objeto de arte que alude à forma de um livro. (PHILLPOT, *apud* SILVEIRA, 2008, p. 47-48).

Muitos foram – e são – os artistas que se dedicam à artesania do pensar o livro enquanto meio expressivo. Minha intenção nessa dissertação é promover um rápido sobrevoo por essas terras tão vastas e profícuas. Assim, apenas a título de uma mínima localização espaço-temporal-afetiva, cito brevemente algumas referências.

Como já foi dito, arte correio e livro de artista eram práticas cultivadas paralelamente por artistas individualmente e em grupos. Assim, vemos o grupo Fluxus como uma grande força vital de ambas as linguagens. Anualmente, era produzida uma caixa com trabalhos de cada um dos artistas participantes. Inspiravam-se nas caixas produzidas pelo artista estadunidense Joseph Cornell, atuante nos anos 1950[75].

No Brasil, a poesia concreta devolveu à palavra sua origem imagética, e à página do livro, o estatuto de lugar. Julio Plaza e Haroldo de Campos pensam e constroem esses lugares-livros, e marcam o início da história do livro de artista no Brasil.

O pernambucano Paulo Bruscky tem uma vasta e importantíssima obra, tanto em arte correio como em livros dos mais diversos tipos. Diante de seus trabalhos, percebemos que

> Não existe linha dominante na produção de Paulo Bruscky que não seja sua própria exuberância criativa. Ele é o anticlássico por excelência. É *gauche*. "Bruscky iconoclastou Pernambuco todo"[76]. O que não significa que seja um biblioclasta. Ao contrário, em sua obra ele reafirma o códice como seu arquétipo. E os ferimentos, muitos e diversos, ou são compositivos e necessários à obra, ou são comentários aos problemas sociais, políticos ou culturais, os quais por vezes o livro representa. Por essa produção abundante, em cascata, Bruscky é exemplo cabal do que Mirella Bentivoglio chama de "librismo" [...]: uma tendência a escolher o livro como espaço de todo tipo de manifestação. [...] O librismo [...] considera o livro como um objeto que tem sua forma e conteúdo como entidades inseparáveis (BENTIVOGLIO, *apud* SILVEIRA, 2008, p. 213-214).

Declarações de amor à matéria, à história, à artesania do livro, da página e de sua linguagem concretizadas em obras de arte.

Outra maneira de repensar e de ressignificar a página foi a arte correio. Podemos ver também nessa prática uma nova maneira de pensar e construir o livro:

---

[75] Informações anotadas em um de meus cadernos, quando fiz uma oficina com os artistas Fábio Morais e Marilá Dardot sobre livro de artista na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no centro da cidade de São Paulo, em 2008.

[76] Referência da citação, em Silveira, 2008, p. 213: "Em texto de José Roberto Aguiar sobre a homenagem de Paulo Bruscky ao poeta Torquato Neto, no catálogo *Iconoclastias culturais*, São Paulo: Casa das Rosas, 1998, p.8".

páginas separadas no espaço e no tempo, construídas pela parceria de diferentes mãos, com a autoria mais presente do acaso.

Figura 53 – A Caixa Verde



A Caixa Verde, Marcel Duchamp, 1934. Imagem disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-28-Caixa-Verde-1934-de-Marcel-Duchamp-Considerado-um-dos-primeiros-livros_fig18_304541621. Acesso em: 30 ago. 2021.

Figura 54 – Livro-objeto *Museum*



Trabalho do artista estadunidense Joseph Cornell, ano: 1958. Imagem disponível em: https://www.ekphrastic.net/ekphrastic-journal/joseph-cornell-by-frank-ohara. Acesso em 30 ago. 2021.

Figura 55 – *Fluxkit*, 1964/65



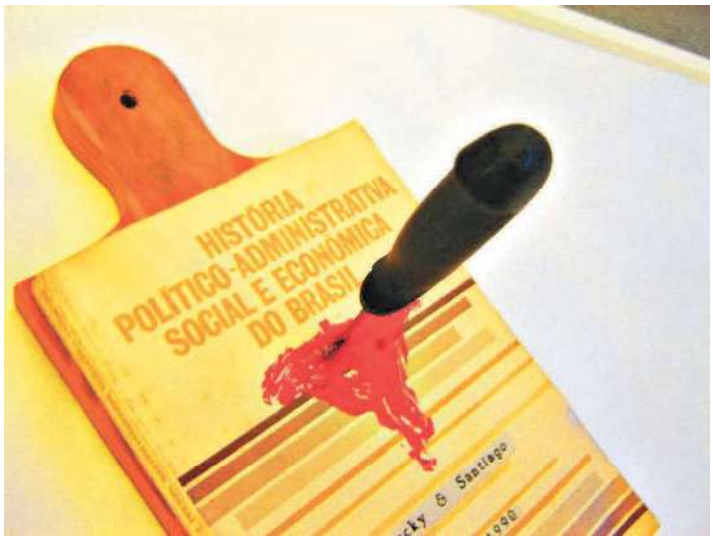
Fluxkit, 1964/65. Edição de trabalhos do grupo Fluxus, organizada por Georges Maciunas. Imagem disponível em: https://neatlyart.wordpress.com/2013/06/12/art-as-games-in-a-box/comment-page-1/ Acesso em 30 ago. 2021.

Figura 56: Livro *Poemóbile*



Livro *Poemóbiles,* de Julio Plaza e Augusto de Campos. Ano: 1974. Imagem disponível em: http://galeriainox.com.br/acervo/augusto-de-campos-e-julio-plaza/ Acesso em: 30ago. 2021.

Figura 57: Livro-objeto de Paulo Bruscky e Daniel Santiago



Exposição de Paulo Bruscky no MAC USP. Foto: Marcos Snatos. Acervo: USP Imagens. Imagem disponível em: https://imagens.usp.br/editorias/artes-categorias/exposicao-no-mac/attachment/paulobruscky069/. Acesso em 30 ago. 2021.

3.3.2 – Sobre a arte correio

"Arte correio é contato, é a vida na arte"

Robert Rehfedt (*apud* SOUZA, 2015, p. 78)

Historicamente[77], como já foi dito, considera-se que é a partir dos anos 1960 que artistas de todo o mundo incorporaram em seus fazeres a prática cotidiana de produzir e enviar cartas e outros tipos de correspondências com uma intencionalidade mais marcadamente artística, a fim de constituir redes de partilha, de construção coletiva. Destarte, é importante ressaltar que não se trata simplesmente de enviar trabalhos artísticos pelo correio, mas de produzir obras que considerem e partam das especificidades da comunicação via postal. Walter Zanini, historiador, professor, crítico e curador de arte brasileiro, alerta que

> não podemos confundi-la [a *mail art*] com os usos particulares do correio nem o mero deslocamento físico da obra de arte. [...] No aproveitamento do canal de comunicação, observamos que ela tem em vista o espaço-tempo do veículo que a condiciona e que se torna inerente a sua estrutura. A *mail art* se demonstra uma das alternativas encontradas pelos artistas para explorar novos recursos perceptivos e ao mesmo tempo para descobrir novas possibilidades de fazer sentir sua presença na coletividade. (ZANINI, apud SAYÃO, 2015, p. 18)

Há diversas denominações possíveis de serem usadas para se referir a essa prática e linguagem artística. O artista postal brasileiro Paulo Bruscky, um dos pioneiros em nosso país, afirma que o termo "arte correio" é o que "melhor descreve o caráter do movimento", mas podem ser usadas também outras expressões: "*mail art*", "Arte por Correspondência", "Arte à Domicílio", "Arte Postal". Esse último termo – "Arte Postal" – entrou mais em uso principalmente após a XVI Bienal de São Paulo, de 1981, que contou com uma sala específica para essa linguagem (SOUZA, 2010, p. 14)[78]. Bruno Sayão, em sua dissertação de mestrado sobre o tema, diz também dar preferência ao termo "arte correio", escrito em letras minúsculas, por considerar uma prática, mais do que um movimento artístico, já que há a preocupação com a integração, comunicação, estabelecimento de rede, etc... O pesquisador também afirma que essa denominação enfatiza a importância do correio como elemento

[77] Segundo apontam os autores das referências bibliográficas referentes ao tema consultadas para esta pesquisa.

[78] Outro indicativo da proximidade conceitual e histórica entre livro de artista e arte correio é o fato de, nessa mesma edição da Bienal, ter havida uma sala especial para livros de artistas.

viabilizador e constituinte da rede (SAYÃO, 2015, p. 22). Concordo com Sayão, portanto, dou preferência a esse termo na construção de meu texto nesta pesquisa.

Leonilda Souza aponta em sua dissertação de mestrado que, apesar de não ter sido

> o primeiro movimento de arte a se preocupar com a comunicação, foi um dos primeiros a propor os trabalhos em rede. A realização do trabalho era menos importante que o processo comunicativo e transnacional que se estabelecia a partir dele. Muitos artistas de dentro do movimento de Arte Postal, inclusive Paulo Bruscky, acreditam que esse tipo de arte seria a precursora dos trabalhos posteriores de arte telemática por ter se utilizado da ideia de rede muito antes da internet se popularizar. (SOUZA, 2010, p. 67).

Diz Paulo Bruscky: “nós já éramos uma rede antes da rede” (*idem*, p. 87).

> A Arte Postal encurtou distâncias e proporcionou exposições com grande facilidade, nas quais não cabiam julgamentos nem premiações dos trabalhos, como aconteciam nos tradicionais salões e bienais. No que diz respeito à comunicação, a Arte Postal é o primeiro movimento da história da arte a ser genuinamente transnacional. Reunia artistas de todas as partes do mundo, com as mais diversas inclinações ideológicas, mas que comungavam de um mesmo objetivo: experimentar novas possibilidades e intercambiar trabalhos numa área paralela ao mercado tradicional de arte. (*ibidem*, p. 41)

Quanto aos materiais utilizados, também não existem padrões, diversas mídias circulam na rede: “os envelopes/postais/telegramas/selos/faxes/cartas etc são trabalhos executados com colagens, desenhos, ideias, textos, Xerox, propostas, carimbos, música visual, poesia sonora etc.” (BRUSCKY, 2006, p. 375). Portanto, arte correio não pode ser definida a partir de suas características materiais, uma vez que ela não prioriza nenhum suporte (SAYÃO, 2015, p. 21).

O correio, como já foi dito, é muito importante para a prática, tanto enquanto instituição que possibilita o trânsito dos trabalhos, como por imprimir nele suas interferências – carimbos, anotações, e mesmo possíveis danos e extravios. Há de se ter atenção, entretanto, ao fato de que ele – o correio – por si só não é suficiente para definir a prática. “A prova de que o correio não é o meio é que para usá-lo o artista não precisa saber como ele funciona.” Esta declaração foi dada pelo artista postal mexicano Ulises Carrión (1941 – 1989) em seu artigo *A Arte Postal e o Grande Monstro*, publicado também no catálogo da Bienal de São Paulo em 1981. Ele reforça essa hipótese ao dizer que a arte postal usa o correio como suporte, assim como as

outras formas de arte usam tela, papel, ferro e madeira. Ao desenvolver esse argumento, Carrión não menospreza a importância do correio na obra – coloca-o, mesmo, como determinante para a linguagem. “Mas afirma que antes é preciso reconhecer e definir seu papel na produção de uma peça de Arte Postal” (SOUZA, 2010, p. 43).

Assim, como costuma acontecer nas diversas linguagens da arte contemporânea, podemos dizer que a arte correio não é definida por um suporte específico ou por determinadas práticas isoladas. Trata-se, antes, do diálogo entre intencionalidade artística, atos performativos, materiais, materialidades e acaso.

Consciente da importância do suporte geral da arte postal – o correio –, o mesmo Ulises Carrión funda, em 1977, em Amsterdam, cidade em que vivia desde 1972, a RICAI – Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível (em inglês, E.A.M.I.S. – *the Erratic Art Mail International System*). Ele a apresenta pela primeira vez em 1978, na Galeria Remont, em Varsóvia (Polônia). O aumento da circulação dos trabalhos dos artistas postais aumentava e, não raro, eram encomendas estranhas, eventualmente rejeitadas pelos correios oficiais. Além de a burocracia do sistema estatal, oficial, poder também significar censura nos contextos ditatoriais da América Latina e Europa Oriental. Há, também, a contradição inerente às propostas da arte correio: “é igualitária, democrática e uma maneira ‘alternativa’ de trocas artísticas, e, por outro lado, era profundamente dependente de uma agência estatal”: “A Arte Postal bate na porta do castelo em que vive o Grande Monstro” (ULISES Carrión, 2019, p. 7, tradução nossa).

A RICAI propôs entregar toda e qualquer mensagem que recebesse, desde que esta chegasse até a sede “por qualquer meio que não fosse o correio tradicional”. Carrión a apresentou como “a única alternativa à burocracia nacional e fortalecimento da comunidade artística internacional”. Se, por eventualidade, passassem três anos sem que a mensagem fosse entregue ao destinatário, ela seria devolvida a seu autor. A rede mantinha em seu arquivo uma cópia de todas as correspondências que eram enviadas e sua atuação não se limitava só à Holanda, mas se dava de qualquer país para qualquer país. Assim como os correios, todo o material que saía da RICAI era devidamente selado e carimbado. Todas essas informações estavam no documento

escrito por Ulises Carrión, diretor geral da rede – ou *postmaster,* como se autodenominava (1981).

Figura 58 – Sacola de entregas da RICAI (*E.A.M.I.S.*)



Sacola da RICAI. Ulises Carrión, 1978. – imagem disponível no catálogo sobre Ulisses Carrión The Big Monster. Catálogo da exposição organizada pela ISLAA (Institute for Studies on Latin American Art), em seu espaço expositivo em Nova Iorque, de novembro/ 2019 a março/ 2020, p. 07. Disponível em: https://issuu.com/islaa/docs/-brochure_1-u-carri_n-191030__1_ Acesso em: 06 jan. 2021.

Sobre bases, voos, resistências

A arte correio tinha algumas regras, que garantiam seu caráter libertário e fundamentalmente comunicativo. Uma delas era que os trabalhos não poderiam ser comercializados. Segundo Clemente Padín, seria uma "forma de devolver à arte a sua índole primitiva de 'objeto de uso' e não de 'objeto de troca'", afirmando que "a Arte Correio e o dinheiro não se misturam" (PADÍN, *apud* SAYÃO, 2015, p. 20). Portanto, não há tal coisa como venda de obras de arte correio.

É configurada uma rede que, contrariamente ao que estimulava o circuito artístico vigente, não se fundamenta na competição, na rivalidade ou no estímulo financeiro. Tal rede inicia e se constitui na cooperação e na reciprocidade. (SAYÃO, 2015, p. 20) No contexto de regimes políticos de exceção, como no caso do Brasil e demais países da América Latina entre os anos 1960-1980, esses laços, que configuram apoio, interlocução e resistência, fazem-se ainda mais fortes:

> Essa ligação entre os artistas, somada à estrutura em rede horizontal, fez da arte postal um mecanismo eficiente de resistência aos governos totalitários instaurados na América Latina. A censura não pôde calar uma estrutura supranacional, sem lideranças, sem membros insubstituíveis ou núcleos de poder. Não havia um alvo único a ser perseguido. Já o vínculo entre os artistas fez com que, ao mesmo tempo em que todos eram substituíveis, ninguém fosse prescindível. Assim, aqueles que foram vítimas diretas da repressão tiveram na solidariedade de seus companheiros o suporte subjetivo e objetivo na luta pela liberdade (*idem*, p. 110).

Sobre raízes e artistas da arte correio

Não há consenso geral entre os pesquisadores acerca de data e local exatos do surgimento da Arte Postal enquanto movimento artístico, mas entende-se que o grupo Fluxus é um grande responsável por sua força vital. Trata-se de um grupo de artistas de diversas linguagens (música, *performance*, pintura...) e países, responsável por diversas proposições artísticas.

Desde meados dos anos 1950, um artista do grupo, Ray Johnson (1927 - 1995), faz experimentos com o intercâmbio postal: envia a amigos obras inacabadas, a serem continuadas ou enviadas a galerias, conforme fosse a escolha do destinatário. Essa primeira rede de correspondentes de Johnson se amplia e fica mais concreta, a ponto de, em 1962, esse fato possibilitar a fundação da *New York Correspondence School of Art,* cuja morte foi anunciada no jornal *The New York Times*, em abril de 1973 (NUNES, 2004, p. 68). No ano seguinte, Johnson escreve uma carta servindo-se do envelope, de seu verso e reverso, como espaço de escrita – utilizando, portanto, metalinguisticamente o suporte de comunicação para, artisticamente, apresentar a discussão acerca do caráter íntimo e privado de uma carta (SOUZA, 2010, p. 36 - 38).

A partir de então, há uma difusão dessa prática ao redor do mundo, e diversas redes se constituem. Delas, participavam tanto artistas como não artistas, além de haver casos em que eram enviadas cartas a destinatários não existentes, para que os Correios interferissem na obra com seus carimbos. Havia uma convocação para a participação através de carta enviada ao convidado. Mas o simples fato de saber da convocação já habilitava qualquer um a participar. Assim, um funcionário dos correios, por exemplo, poderia fazer parte da rede de produção e circulação, já que entrava em contato com as convocações (NUNES, 2004, p. 26). Tal fato era coerente com o caráter democrático e agregador a que se propunha a arte postal, cujos "trabalhos [...] colocam o público, ora autor, ora espectador, como o centro do processo." (SOUZA, 2010, p. 10). Essa clara ligação com o pulsar da vida, que, de certa forma, tira o fazer e o apreciar arte do pedestal criado pelo sistema artístico, foi expressa em carimbos feitos por artistas. "Arte correio é contato, é a vida na arte", do artista alemão Robert Rehfedt, e "Hoje, a arte é este comunicado", de Paulo Bruscky, são exemplos dessas expressões de vitalidade e urgência presentes na arte correio. (*idem*, p. 78)

A convocação à participação de uma rede de arte correio apresentava a "data limite para envio, endereço, por vezes um tema que deve ser seguido, formato do trabalho – que pode ser livre – e a que se destina, se exposição, catálogo, etc." (SOUZA, 2010, p. 85). O caráter performativo da correspondência por cartas, bem como a forte possibilidade da ação do acaso, são sempre evidenciados pela arte correio. Em artigo, Ulises Carrión comenta:

> Uma obra de Arte Postal consiste de uma série de ações, destacando-se entre elas duas mais importante: a produção e o envio do trabalho. Mas há uma diferença enorme entre essas duas ações. Na primeira, nosso controle é quase total, mas na segunda, quase não há controle (CARRIÓN, 1981, p. 12).

As motivações que levavam o artista a conectar-se à rede de arte postal eram igualmente variadas, fato que, de certa maneira, denota uma "discrepância e ao mesmo tempo uma profunda identidade entre os diversos pontos dessa enorme rede conectada". Alguns artistas contam

> nos textos em forma de depoimentos, autobiografias, entrevistas, etc. [...] que faziam apenas por divertimento, era uma forma de brincar, de sair da rotina, uma comunicação lúdica, finalizam. Outros já contam de suas experiências com o duro regime político pelo qual tiveram que passar, levando adiante sua arte (SOUZA, 2010, p. 70).

Não são também o riso, a loucura, a criatividade descompromissada com o dito real formas de resistência dentro de uma sociedade regida pela lógica cartesiana? Seja por diversão, seja por tristeza, medo ou revolta, podemos identificar a resistência como o tecido comum criado pela arte correio e por seus artistas[79].

Sobre as exposições de arte correio na América Latina e no Brasil

O momento de reunião e organização de trabalhos em uma exposição é bastante importante dentro do fazer artístico de maneira geral. Pode-se ter um olhar amplo e retrospectivo para a produção, bem como articular diálogos entre os trabalhos. Quando se considera a produção coletiva – base das ações, no caso da arte correio –, esse olhar ganha proporções ainda mais amplas. Assim, os artistas postais organizaram – e organizam – muitas mostras. Sayão (2015) aponta três exposições seminais da arte correio na América Latina, todas ocorridas em 1975:

- Última Exposición Internacional de Artecorreo ’75, organizada por Edgardo-Antonio Vigo e Horacio Zabala, em Buenos Aires;

- 1ª Exposição Internacional de Arte Postal, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, em Recife;

- 1ª Internacional de Correspondência, organizada por Ismael Assumpção, em Santo André.

A repressão política era contundente. A segunda edição da exposição organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, por exemplo, durou apenas algumas horas. Ambos os artistas foram presos e os trabalhos, vindos de diversos países, detidos. Alguns foram destruídos, outros, jamais vistos novamente.

No Brasil, a mostra de maior repercussão na época teve uma abrangência institucional bem maior do que costumavam ter as exposições organizadas por

[79] Retomo aqui a distinção que Tiim Ingold faz entre rede e trama: na trama do tecido vemos um todo coerente, em que cada parte fala do todo, e o todo fala de cada parte. Diferentemente da rede, em que há pontos específicos e isolados de encontro.

mailristas[80]. Foi a sala especial da XVI Bienal de São Paulo, em 1981, que teve curadoria do artista Julio Plaza[81].

Apesar de contraditória em relação à própria essência do movimento – que questionava e condenava a circulação, exibição, premiação etc. do sistema de arte então vigente –, a exclusividade de uma sala voltada para a exposição dos trabalhos de Arte Postal dentro da Bienal foi essencial para sua relevância dentro do cenário artístico. Cerca de quinhentos artistas residentes em diversos pontos do planeta foram convocados por carta da Fundação Bienal, assinada por Walter Zanini, e aceitaram o convite para participarem da exposição. Foram recebidos mais de mil trabalhos e, coerentemente à proposta do fazer arte correio, os curadores Walter Zanini (curador geral) e Julio Plaza (curador da sala especial de Arte Postal) expuseram-nos todos.

A variedade de artistas, localidades de origem, temas dos trabalhos e técnicas usadas foi grande – fato também coerente à proposta da arte postal. Em texto do catálogo da XVI Bienal, Walter Zanini comenta:

> Atividade de clara mobilização internacional, marcada pelo quantitativismo, com a dinâmica de seus gestos-signos e mais raramente com seus objetos-signos, a Arte Postal espraiou-se num espectro extremamente vasto de conteúdos, utilizando todo e qualquer veículo de comunicação disponível na sociedade de consumo. Se esse conglomerado anárquico de mensagens irreverente transtorna, é porque a civilização está transtornada (XVI BIENAL de São Paulo, 1981, p. 7).

A arte correio constituiu e constitui inúmeras e variadas redes de comunicação, de ligação entre artistas de todo o mundo. Pode-se ter uma impressão de caos quando esses altos números são apontados e a pluralidade de trabalhos é exibida – como na emblemática sala especial da XVI Bienal de São Paulo, em 1981.

Ulises Carrión, entretanto, aponta que, quando se fala no grande número de participantes, trabalhos, ideias, ideologias, da arte correio, “não é de aritmética que estamos tratando, mas da harmonia” (XVI BIENAL de São Paulo, 1981, p. 15). Em tempos em que a competitividade feroz é estimulada e vozes são silenciadas – seja

[80] Maneira como podem ser denominados os praticantes da arte correio
[81] Julio Plaza foi o curador dessa sala especial; Walter Zanini, foi o curador geral dessa edição da Bienal.

por regimes ditatoriais, seja por injustiças sociais –, a harmonia é também uma importante forma de resistência.

Figuras 59 a 61 – Trabalhos de arte correio de Paulo Brusky

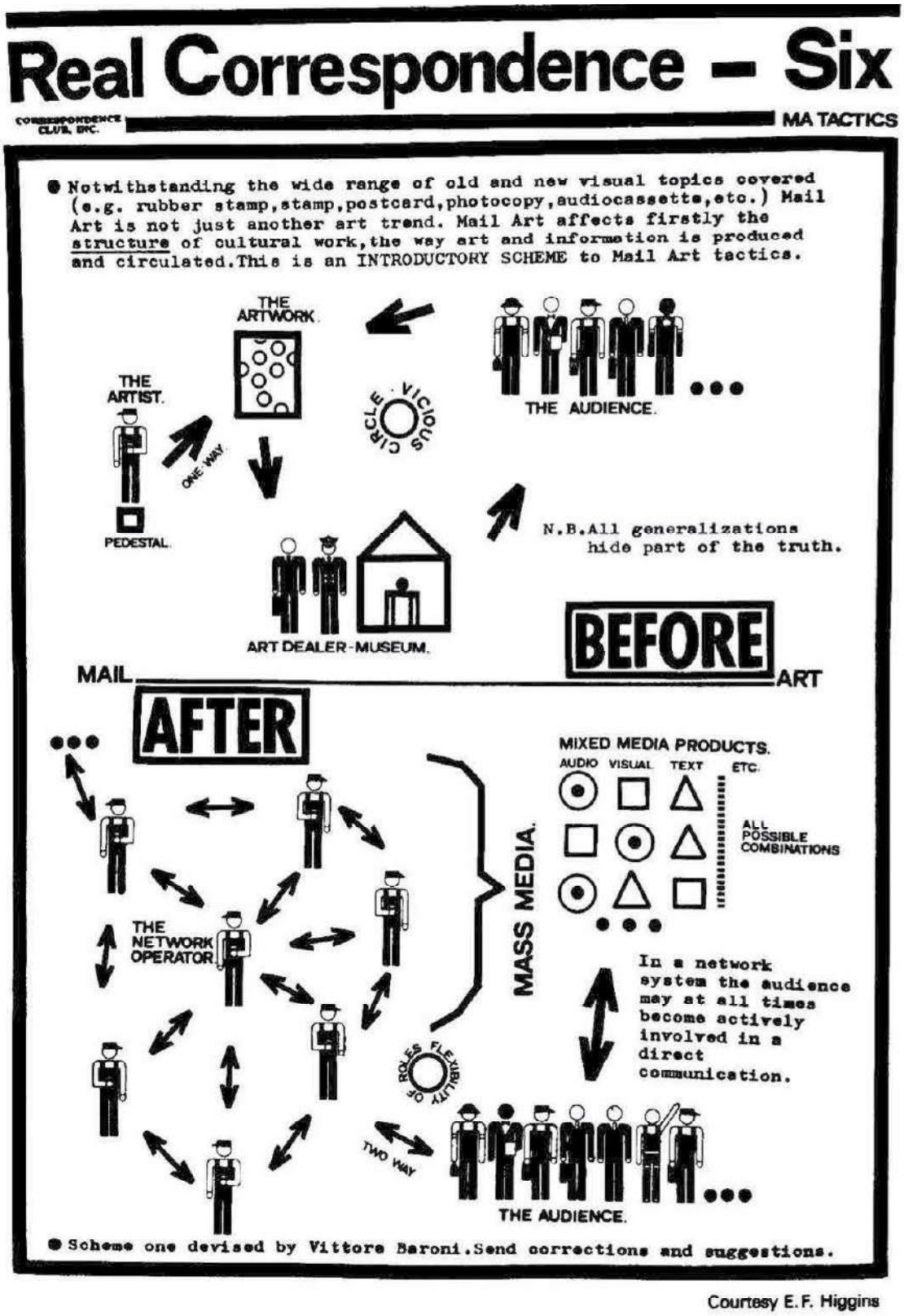






Da esquerda para a direita, e de cima para baixo: um dos trabalhos da série *Envelopes* 1977-2009, Fonte: Bruscky and Navas, 2012, p. 74. Imagem disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Paulo-Bruscky-serie-Envelopes-1977-2009-mail-art-Source-Bruscky-and-Navas-2012-p_fig14_320270027. Acesso em: 30 ago.2021. Cartão postal e *outdoor Pelos Nossos Desaparecidos*, 1985. Cartão: acervo galeria Nara Roeseler. Imagem disponível em: https://www.guernicamag.com/the-unlearning/. Acesso em 30 ago. 2021. *Outdoor*: Imagem disponível em: http://www.brasilvisual.art.br/gallery/arte-politica/. Acesso em: 30 ago. 2021

Figura 62 – *Mail Art Technics*



Courtesy E.F. Higgins

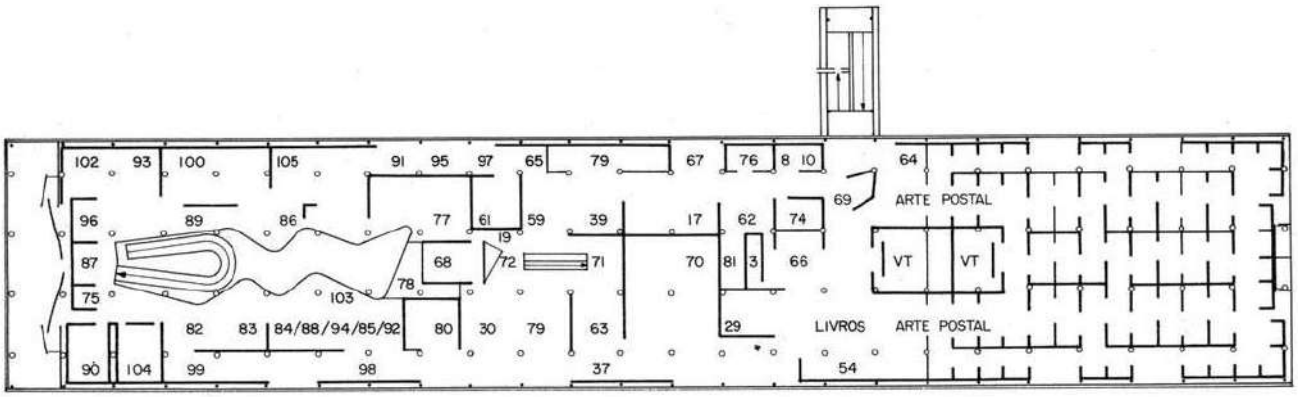
Mail Art Technics, trabalho do italiano Vittore Baroni, 1983. Disponível em: https://mailartists.wordpress.com/2007/10/18/vittore-baroni/. Acesso em 30 ago. 2021.

Figura 63 – Parte do espaço dedicado a arte correio na 16ª Bienal Internacional de São Paulo/ 1981



Disponível em: http://imgs.fbsp.org.br/files/16BSP_00204_72dpi.jpg Acesso em: 11 set. 2021.

Figura 64 – Planta baixa do segundo andar do pavilhão da Bienal durante sua 16ª edição



PLANTA DO SEGUNDO ANDAR

Podemos observar a proximidade física nos espaços dedicados a livro de artista e arte correio na 16ª Bienal Internacional de São Paulo/ 1981. Disponível em: http://www.bienal.org.br/exposicoes/16bienal Acesso em: 11 set. 2021.

3.4 – Do bom trabalho à missão de vida – o professor, o mestre, o cultivo do outro e a aula como artesania

3.4.1 - Sobre libertar a educação da prisão do mito – uma revolução da escola pelo sonho e pela poesia

> A escola enche o menino de matemática, de geografia, de linguagem, sem, via de regra, fazê-lo através da poesia da matemática, da geografia, da linguagem. A escola não repara em seu ser poético, não o atende em sua capacidade de viver poeticamente o conhecimento e o mundo. (ANDRADE, C., 1974, s.p.)

Tradicionalmente, nosso primeiro contato com o mundo social fora do círculo familiar acontece na escola. Grande parte de nossas horas vividas na infância é passada lá; desenvolvendo uma vida acadêmica e/ou de professor, podemos afirmar que a maior parte de nosso tempo de vida se dá em espaços educacionais. Como é possível negar a importância histórica, cultural e social dessa instituição? Como podemos permitir e fazer parte das negligências a ela?

O professor Julio Groppa Aquino[82] afirma que, destinada à nossa formação, a escola é um local ritualístico, uma suspensão espaço-temporal – como pede qualquer ritual. Ela é salvaguardada do mundo real, justamente para que haja alguma garantia de ver nele – no mundo real – um lugar que faz sentido. Assim como as histórias – e as ações de organizá-las, contá-las, ouvi-las, relembrá-las, recontá-las –, são momentos estruturantes: é nossa possibilidade de contato com uma situação com começo, meio e fim bem definidos; contato com a possibilidade de organização, de elaboração.

Segundo Hannah Arendt (2007), esse descompasso entre escola e “mundo real” - o mundo adulto, político, como ela identifica - dá-se pelo fato de a escola constituir um elemento intermediário entre família e mundo, entre privado e público. É papel do professor zelar pelo cuidado das crianças em relação ao mundo, e, igualmente, do mundo em relação às crianças. As crianças, enquanto seres em

[82] Tive a oportunidade de vivenciar e anotar em cadernos os ensinamentos do professor Groppa: durante a graduação, nas aulas cursadas na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo em 2007, na disciplina *EDF0290 - Psicologia da Educação: Subjetividade, Pós-modernidade e Cotidiano Escolar,* e durante o mestrado, em uma vídeo-aula da disciplina *DPG5004 - Docência no Ensino Superior: Uma Primeira Aproximação I*, cursada em junho de 2020.

desenvolvimento, precisam de proteção para que sua integridade física, emocional, afetiva seja mantida. Esta proteção é papel da família, e, na escola, adquire uma outra natureza - a construção da noção mais ampliada de cuidado com o outro, com o ambiente comum, de responsabilidade social e da cooperação

A escola acolhe as crianças e as prepara para o mundo adulto. Elas – as crianças – são seres em formação, em um estágio transitório da vida. Negar este fato é excluí-las do mundo adulto e mantê-las artificialmente nesse seu mundo transitório (ARENDT, 2007, p. 233). Sendo o mundo essencialmente velho, já que preexiste ao nascimento de um ser, faz-se necessária uma apresentação a ele, às coisas que já existem nele. Segundo a autora:

> A educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele e, com tal gesto, salvá-lo da ruína que seria inevitável não fosse a renovação e a vinda dos novos e dos jovens. A educação é, também, onde decidimos se amamos nossas crianças o bastante para não expulsá-las de nosso mundo e abandoná-las a seus próprios recursos, e tampouco arrancar de suas mãos a oportunidade de empreender alguma coisa nova e imprevista por nós, preparando-as em vez disso com antecedência para a tarefa de renovar um *mundo comum*. (*idem*, p. 247, itálicos meus).

É essa preparação com antecedência que justifica a inserção da escola no mundo, mas, ao mesmo tempo, como lugar separado, protegido do mundo[83].

O preparo das crianças para o mundo consiste, de certa maneira, em "formatá-las" a certos tipos de comportamentos: há que se ensinar ao novo ser regras de convivência já estabelecidas pela cultura, bem como estratégias de disciplina, de domínio dos impulsos. Paralelamente, deve-se garantir o cultivo do sonho dentro da escola. Entre solo firme e voos nas nuvens, devemos ver na educação a garantia da tradição em movimento, insubmissa às ameaças ao direito de sonhar. Enquanto professores – artífices da educação –, devemos garantir a escola como espaço para "educadores e educandos significarem a existência, conquistarem um pensar crítico e romperem com o autoritarismo e os discursos conservadores que negam a possibilidade de transformação" (MATTAR, 2007, p. 117).

---

[83] Estes quatro parágrafos são parte de meu TCC, *Guardadores de memórias, construtores de sonhos: o caderno*, apresentado em 2009, ao Departamento de Artes Plásticas - Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, e foram adaptados para este capítulo.

Em *A Poética do Espaço*, Bachelard conta uma história escrita por Herman Hesse e publicada em uma revista francesa. Aborda a curiosa fuga de um prisioneiro: na parede de sua cela, ele desenha a giz trilhos, sobre os quais está um trem, que segue para um túnel. Em seu trem, o presidiário segue viagem. "Para sair da prisão, todos os meios são válidos. Precisando-se, o absurdo é capaz de libertar" (BACHELARD, 2008, p.295).

Lembro, mais uma vez, das aulas com o professor Julio Groppa durante a graduação: dizia ele que a escola pública – e, gradualmente, a educação como um todo – é um espaço desmontado, saqueado, cujos valores e significados foram perdidos, tanto para educadores como para educandos. Em suas aulas, o professor Groppa nos convidava a olhar com carinho para esse lugar e habitá-lo, mais do que vê-lo como uma oportunidade de ter *um bom trabalho,* conforme descrevemos acima – aquele que "serve" para nos dar *uma boa vida*. Por que não se valer do absurdo para habitar esse lugar? Por que não imaginar outro mundo possível – e, gradualmente, ao longo de gerações de sonhadores da práxis, torná-lo possível? Artífices da educação que somos, é nosso dever cultivar a imaginação – em nós mesmos e no outro, constantemente.

"Neste mundo onde vivemos, tão redondo quanto uma rosa e os corações, a imaginação não exerce uma função de revelação: ela inspira possibilidades ao impossível" (ALMEIDA, 2013, p. 55). Por que não trazer para a escola essas infinitas possibilidades do impossível, o cultivo do genuinamente humano – o impulso e a capacidade de criar? Há que se cultivar o sonho e a utopia - "que se configura como a negação constante da ordem existente" (MATTAR, 2007, p. 121) – para habitar um mundo distópico, desde a Educação Infantil até o Ensino Superior em seus níveis mais avançados. Para que cada sujeito se entenda um eterno estudante – um artífice –, porque é o que pede a imaginação. Trata-se de um compromisso com a condição humana de estar em constante formação, dado seu inacabamento. O diálogo – com o outro, com a matéria, com o conhecimento, com a tradição – surge porque somos incompletos e empreendemos buscas que, mais do que chegar a um ponto final definitivo, visam continuidade, criação, transformação, movimento.

Habitando dessa maneira a escola e cada uma de suas salas, pode-se entender mais claramente a condição de haver "uma íntima ligação entre práxis

educativa e porvir" (MATTAR, 2007, p. 121). Assim, “quando não resulta somente da ação, mas, sobretudo, da consciência e imaginação, a aula humaniza-se” (*idem*, p. 283):

> Em tal práxis, a teoria e a prática, o sonho e a realidade, integram-se em uma dimensão ativa, através da qual os participantes constroem-se, complementam-se e transformam-se. Quer dizer, não somente o educando se forma como também o educador (*ibidem*, p. 121).

Habitar a escola implica em imaginar e criar possibilidades de habitar poeticamente o mundo em vez de consumi-lo. Para tanto, devemos, cada um de nós, habitar com poesia nosso ateliê interno. Assim, enquanto professores artífices, seremos capazes de atender ao pedido de Carlos Drummond de Andrade:

> O que eu pediria à escola, se não me faltassem luzes pedagógicas, era considerar a poesia como primeira visão direta das coisas e, depois, como veículo de informação prática e teórica, preservando em cada aluno o fundo mágico, lúdico, intuitivo e criativo, que se identifica basicamente com a sensibilidade poética. (ANDRADE, C., 1974, s.p.)

3.4.2 - Sobre a importância política do professor-artista-pesquisador na escola

> Quando o artista é instalado no edifício da escola, se instala a dinâmica do espírito e da matéria, do céu e da terra, do sol e da lua, do pai e da mãe, do masculino e do feminino, material difícil de lidar no mundo tão unilateral e materialista, porém, este ‘toque’ que parece mágica não é nada mais que ‘alquimia’. Alquimia feita com pincel e tinta sobre o suporte clássico retangular, onde o importante é a expressão do espírito individual e único, mais a bagagem pessoal de cada um, adulto ou criança. Quando o aluno sintoniza esta frequência desencadeada pelo ‘professor’ não se fala mais, está estabelecida a troca [...] O artista se cumpre naquele que é, não necessariamente em quem pensamos ser. E isto quem elabora é o tempo (TUNEU, *apud* ALBANO, 1998, p. 168).

Drummond, conforme já citado, nos relembra da poesia presente em toda forma de conhecimento. A burocratização da escola e da educação fazem-nos esquecer desse fato. Na grade curricular tradicional, a aula de Arte é o momento privilegiado para a poesia e para o cultivo do olhar poético para o mundo; uma possibilidade de, ao menos por 45 minutos, quebrar um pouco a lógica cartesiana que nos envolve.

A formação do professor de Arte deve seguir esse pressuposto: do cultivo interno da poesia. E de garantir ao jovem licenciando – futuro professor – que

identifique sua forma de construir poesia, de habitar poeticamente seu mundo interno, para trazer para o externo possibilidades de universos carregados de sentido. Novamente, a experiência reflexiva faz-se mister.

Patrícia de Almeida ressalta em sua dissertação de mestrado que há uma grande diferença entre aprender *sobre* arte e aprender *com* arte (ALMEIDA, 2013, p. 78). O professor que teve essa consciência e essa prática ao longo de sua formação como artista – que normalmente começa bem antes da graduação –, tem ferramentas para proporcionar a mesma qualidade de diálogos a seus alunos.

> Na medida em que preza pelo valor e pela qualidade das experiências que pode viver e propor, o professor encontra caminhos por dentro da arte e não do lado de fora dela para conduzir seu trabalho. Trabalhar pelo ensino da arte – por meio dele – o transforma em um indivíduo criador (ALMEIDA, 2013, p. 117).

Imerso nesse fazer pensante – nessa práxis –, consideramos o professor de Arte como professor-artista-pesquisador: temos, assim, a figura do *professor artífice*. Ele se compromete com o diálogo enquanto condição para *pronunciar* – e viver – a *palavra mundo* (FREIRE, apud MATTAR, 2007, p. 116-117). Cultiva seus próprios diálogos com suas matérias e ferramentas expressivas; com seus trabalhos; cultiva o diálogo com seus alunos; intermedeia os diálogos dos alunos com a tradição, com as matérias… Sumaya Mattar fala sobre esses ensinamentos tácitos de sua mestra ceramista: “Com sua atitude, Shoko confirmou que para se ser professor é necessário ter uma forte intenção, colocando-se a serviço de algo considerado muito importante e no qual realmente se acredita: *um propósito* forjado em seu próprio interior” (MATTAR, 2007, p. 108, itálicos da autora).

Consciente de seus mecanismos interiores de ação, o professor artífice orienta seus estudantes para essa forma de olhar e se comprometer com o mundo.

Ana Angélica Albano (1998) relata suas conversas com o pintor Tuneu acerca de sua relação com sua mestra, Tarsila do Amaral, e da atuação do artista como professor na Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA), no Parque do Jabaquara, zona sul da cidade de São Paulo. Tuneu fala descreve os desafios e a importância do professor de Arte diante da lógica da velocidade e de consumo que é imposta pelo sistema hegemônico: por um lado, o sujeito tem sua criatividade, expressividade e sensibilidade embotadas por práticas massificadas e massificantes, em tempos

velozes; por outro, incute-se a crença de que o fazer artístico se resume a uma série de regras e fórmulas prontas, resultando em soluções rápidas e fáceis para as questões que surgem, as quais o professor prontamente entrega aos alunos.

> Nós não temos as soluções, porque a solução está nelas [em cada pessoa que participa da aula], e não no professor. Em geral, perceber isto é muito decepcionante. [...] O que temos é um mecanismo para que esta pessoa desenvolva um processo, uma ação sobre materiais. Estabelecemos um processo de ação, e a solução do trabalho é delas. Mas a maioria vem pensando que em uma semana está tudo resolvido. Não é assim, é óbvio que não é assim. [...] Mais do que ensinar, é necessário fazer as pessoas acreditarem em seu potencial, pois o problema é que elas duvidam delas mesmas. Em primeiro lugar, querem a solução em uma semana e, em segundo, elas vêm com um ideal na cabeça e não contam com seus recursos e suas limitações. Elas não jogam com a intuição e com suas possibilidades reais. Se não contamos como mecanismo interior, não contamos com arte (TUNEU, apud ALBANO, 1998, p. 81-83).

O professor de arte, entendendo-se enquanto professor artífice, concebe a aula – planejamento, condução, avaliação – como sua artesania. Com ela, instaura e confirma o ritual, criando proposições que convoquem o mecanismo interior de cada aluno, convidando-os a vivenciarem *uma* experiência a partir do encontro – com o outro, consigo mesmo, com os materiais, com as matérias, com a tradição. O professor artífice traz a tradição do mestre em sua alma.

3.4.3 - Sobre o professor artífice e o espírito do mestre no cultivo de olhares e jardins

> **A função da arte / 1**
>
> Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovaldoff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o sul.
>
> Ele, o mar, estava do outro lado das dunas, altas, esperando.
>
> Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.
>
> E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:
>
> - Me ajuda a olhar!
>
> (GALEANO, 2008, p. 15)

Já refletimos no capítulo anterior sobre as possíveis e desejáveis influências da pedagogia artesã no ensino de arte na contemporaneidade. Da mesma maneira, considero imprescindpivel que o professor artífice tome seu lugar como um mestre: assuma seus saberes em todo sua beleza, importância e profundidade, bem como a responsabilidade social que eles demandam, e a responsabilidade sobre o outro. Para que, a partir das sementes devidamente cultivadas em seu ateliê, em seus jardins internos, possa cultivar outros tantos jardins e ateliês internos.

Na obra *Tarsila, Tuneu e outros mestres…*, Ana Angélica Albano (1998) faz um paralelo entre a jornada do herói e a iniciação artística. Como já apontamos, a autora tece suas reflexões a partir de conversas com o pintor Tuneu, único discípulo que a mestra Tarsila teve. Foi aproximadamente uma década de intenso convívio e aprendizagem, desde os doze anos de Tuneu até a morte da artista, quando ele tinha pouco mais de vinte anos de idade.

Imerso e "instalado na aura de um artista" (TUNEU, *apud* ALBANO, 1998, p. 58), Tuneu apreendeu com todo o corpo, em sua humana integridade, sobre a importância do mestre. Tarsila o ensinou, menos com palavras do que com atitudes, que "o silêncio é tão importante quanto a ação" (*idem*, p. 59): "É coisa de mestre. O Wesley [Duke Lee] fala disso lindamente. Ele disse que *O Mestre é aquele que mostra e esconde.* Deixa o outro procurar. Não precisa falar muito, revela" (ALBANO, 1998, p. 63). O silêncio atua diretamente na elaboração de nosso "mecanismo interior" (TUNEU, *apud* ALBANO, 1998, p. 83) para a práxis no mundo concreto. Tuneu aprendeu com sua mestra – e foi por ela convocado a praticar – essa ética de vida: "O que permeia a minha postura é a mesma coisa. E esta coisa não tem retorno." (*idem*, p. 58).

> Quando estamos na frente de alguém que é, assim, um mestre, é como um pai. Dá uma coisa total. O mestre também é mestre quando está jantando com você. Não tem muito fronteira. Não tem quando estamos aprendendo e quando não estamos. É uma coisa contínua. Assim, qualquer gesto é um aprendizado e fica muito difícil falar quando eu estava, quando eu não estava aprendendo (*ibidem*, p. 57).

O professor artífice vive também essa integridade. Lembra-se sempre das palavras do mestre Paulo Freire, que diz que tudo numa aula é conteúdo. Todo o corpo do professor - a maneira como ele se veste, como arruma o cabelo, como fala, seu tom de voz, seus gestos, seu olhar, seu entusiasmo ao abordar os assuntos... –:

tudo é lido e apreendido pelos alunos, mais do que as palavras ou o tema trabalhado em aula. Podemos dizer que essa “aura” do professor tem uma íntima relação com a maneira como os alunos escolherão se abrir à tradição que lhes é apresentada. O professor artífice tem esse compromisso ético, estético e político em seu fazer; com essa postura, constrói e intermedeia relações interpessoais e com o conhecimento. Trata-se do desdobramento da responsabilidade em “escolher seu próprio caminho, de maneira consciente e por uma decisão consciente e moral” (JUNG, *apud* ALBANO, 1998, p. 22), e sustentar essa escolha.

Consciente de sua relação viva, pulsante, com a tradição que ajuda a manter, o professor artífice guarda em si seus caminhos de aprendizado, lembra-se de seus encantamentos primeiros com sua matéria expressiva. Dessa forma, pode ajudar seus alunos a olhar - o mar, o mundo todo. Ajuda-os, também, a organizar suas impressões do mundo (TUNEU, *apud* ALBANO, 1998, p. 63).

O professor artífice costura com fio da generosidade (ALBANO, 1998, p. 176) e do respeito sua relação com o aluno, bem como a relação entre aluno e tradição. Em sua tese (2007), a professora artífice Sumaya Mattar fala sobre sua experiência com a mestra ceramista Shoko Suzuki, e refere-se à construção de fazeres carregados de sentido – a artesania com o barro e com o ser humano; os ofícios de ceramista e de mestra. Ofícios tecidos ao longo de uma vida, com preciosos fios: da presença inteira, atenta; do silêncio que dá espaço à reflexão da discípula; da palavra certeira, que pede mais silêncio; do diálogo com o barro, a água, o ar, o fogo, o gesto historicamente construído, as ferramentas; do respeito aos tempos de cada aluna; do equilíbrio entre autoconfiança excessiva e abatimento com um trabalho mal sucedido – ambos elementos que atrapalham a presença integral no momento do fazer –; da construção e da intermediação de diálogos respeitosos entre as alunas e a tradição.

Como costureiro da relação sujeito-conhecimento, o professor artífice fia suas linhas no olhar cuidadoso para o outro, e assim constrói suas orientações. Trata-se de uma relação “que não é da ordem da dominação, nem da subordinação, mas sim da ordem do reconhecimento do outro enquanto outro” (ALBANO, 1998, p. 176). O ofício do mestre de “acompanhar outras pessoas em suas próprias trajetórias exige sincero compromisso e despojamento de si próprio” (MATTAR, 2007, p. 106).

Apoiada em Georges Gusdorf, Patrícia de Almeida discorre sobre a diferença entre o professor e o mestre - habitante da alma do professor artífice:

> O professor ensina a todos a mesma coisa; o mestre anuncia a cada um uma verdade particular e, se foi digno de sua missão, espera de cada um uma resposta particular, uma resposta singular e uma plena realização. A mais alta função da maestria parece, pois, ser o anúncio da revelação para lá da exposição do saber. O professor exerce sua profissão, o mestre intervém como agente duplo, utilizando para outros fins essa atividade de cobertura (GUSDORF apud ALMEIDA, 2013, p. 88)[84].

É bem mais fácil – ao menos a curto prazo e na obscuridade da ação irrefletida – ser apenas professor. Ser mestre, ser professor artífice, demanda comprometimento e entrega a uma missão de vida. Implica, portanto, seguir no contrafluxo da lógica hegemônica, que tende à superficialidade. Ser professor artífice é um ato de resistência.

Só essa postura de resistência pode transformar a escola em uma oficina de mestre artesão – um lugar para mestres e discípulos, em que se constrói um mundo novo.

Albano aponta que, segundo Laura Villares, "a iniciação difere da educação porque a mudança pela qual passa o neófito não é apenas um 'remodelamento através da instrução, mas um processo de transformação de personalidade'". (ALBANO, 1998, p. 100-101). Acredito que o professor artífice concebe a escola como um terreno para o cultivo de sonhos, de perguntas, da tradição viva, do conhecimento em movimento. Como já foi dito, conformar – "formatar" – o sujeito a determinados padrões de comportamento social faz parte da ação da escola. Também não devemos nos esquecer do parentesco entre escola e fábrica – a conformação do aluno em operário, que atende ao apito e aos horários rigidamente demarcados. Mas, enquanto professor artífice, há que se transcender as normas, e usá-las como baliza para ações poéticas no mundo. Acredito que esse remodelamento permite que, futuramente, haja a transformação de personalidade - acredito que a verdadeira educação trabalha para isso: para que cada indivíduo se veja capaz de se recriar, de recriar o mundo a seu

[84] Nota com a referência apontada em Almeida: GUSDORF, George. Professores para quê? Para uma pedagogia da pedagogia. Lisboa: Livraria Morais Editora, 1967, p. 22.

redor a partir da identificação e atendimento a sua missão de vida. A escola, sob essa óptica, coerentemente desperta e cultiva novos mestres.

Com alma de mestre, o professor artífice sempre respeita e cuida de seus diálogos internos. Aberto e acolhedor aos outros em si, “está aberto aos outros de outros. Numa iniciação permanente, como uma espiral que não conhece o seu fim” (ALBANO, 1998, p. 166). Formando outros sujeitos, o professor artífice se forma e é formado. Sempre aberto aos outros dos outros, num acolhimento ativo (*idem*, p. 127), e aos novos conhecimentos, ele se faz mestre-aprendiz, e essa consciência expressa de sua incompletude, de sua humana condição de estar em constante formação, ajuda na formação do aprendiz-mestre (*ibidem*, p. 125).

Esta minha pesquisa – de mestrado e de vida – constitui-se no espírito do professor artífice. Encontrar os pares de caminhada é essencial nessa construção. O próximo capítulo desta dissertação é dedicado ao relato do encontro. Apresento a você, leitora, a você, leitor, o grupo artesanias e seus nove professores artífices. Seja bem vindo a esse portal de entrada no tempo Kairós que criamos.

CAPÍTULO 4 - O presente em obras: construções durante a pandemia

Neste ponto de nossa caminhada, adentramos o contexto atual, nesse presente em obras, em que a cada dia (re)desenhamos, (re)escrevemos, (re)avaliamos nossas práticas docentes e artísticas.

Parto de meu diário de viagem construído com o grupo artesanias, formado por nove artistas-professores-pesquisadores muito comprometidos e generosos, que apresento brevemente a seguir:

- Adriana Bento: Colega de graduação, de ateliê de gravura, de encadernação e de oficina de encadernação; atualmente, encadernadora e educadora do projeto Curumim do SESC Santo Amaro;

- Alexandre Sequeira: Fotógrafo; doutor pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/ UFMG); professor na Universidade Federal do Pará (UFPA, em Belém/PA);

- **Claudio Garcia:** Professor de desenho e gravura da Universidade Estadual de Londrina (UEL, em Londrina/PR);

- **Elias de Andrade:** Colega de trabalho em oficinas de encadernação, desenho e gravura; atualmente reside e trabalha em Porto Alegre/ RS; doutorando pela mesma instituição que lhe conferiu o título de mestre, o Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS);

- Isabela Costard: Formanda da Licenciatura pelo Departamento de Artes Visuais – 2021; educadora em escola de Educação Infantil; participante do Grupo Multidisciplinar de Estudo e Pesquisa em Arte e Educação (GMEPAE), coordenado pelos professores Sumaya Mattar e Alberto Roiphe;

- Nara Isoda: Então mestranda no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA-USP)[85]; terapeuta ocupacional e artista

[85] Nara defende sua dissertação, *Narrativa-rede: entre o sonho e a criação*, orientada pela professora doutora Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima, em setembro de 2021 – após a finalização da escrita deste meu trabalho.

plástica. É ilustradora de livros infanto-juvenis e desenvolve trabalhos terapêuticos junto ao Grupo Preguiça;

- Vinícius Azevedo: Então doutorando pelo Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV-ECA-USP)[86]; participante do GMEPAE; Professor Colaborador da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais.

Tivemos ainda, a partir de nosso segundo encontro, mais dois convidados ouvintes, Talita e Edinan. Apesar de não terem proposto vivências ao grupo – por isso os chamei de "ouvintes" –, a sensibilidade desses artistas completou a harmoniosa composição de nosso portal-vitral para adentrar o território da artesania enquanto forma de habitar o mundo. Amigos de tardes de sábado de tempos Kairós passadas no ateliê de gravura da UEL, eu os conheci por intermédio de Claudio. Talita também participou de uma oficina de encadernação artesanal que ministrei em 2012, e fez parte de nosso grupo de estudos iniciado no mesmo ano – ambas ações eram parte do projeto *oficina de construção artesanal de livros*, que coordenei até 2016, e que contava com patrocínio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina (PROMIC – PML). Novamente, nosso amigo e mestre Claudio nos reaproximou: foi ele quem sugeriu a participação dos novos integrantes, interessados na pesquisa acadêmica e no cultivo de artesanias. Mais algumas palavras para apresentá-los:

- Talita Xavier: artista formada pela UEL, desenvolve pesquisas nos campos da performance, do desenho, da gravura e da moda;

- Edinan Calza: Formando em Artes Visuais – UEL/2020, atualmente ministra virtualmente aulas de desenho a adultos e crianças, financiado pelo PROMIC.

Tivemos sete encontros virtuais, entre 17 de junho e 15 de agosto de 2020, além de trocas de mensagens via cartas físicas e eletrônicas, bem como mensagens via grupo de *WhatsApp*. Fizemos, também, um oitavo encontro em 27 de março de 2021, para revisitar essa prática que nos foi tão importante no árido contexto

[86] Vinícius defendeu sua tese, *Roda de Bordar: Atenção distendida em espirais na formação de professores de arte*, em 15 de dezembro de 2020, em banca transmitida via *Youtube*. Gravação disponível no Canal ECA USP Oficial; acesso pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=yq5cDsDp328.

pandêmico, bem como para refletir sobre seus desdobramentos no fazer-pensar de cada professor-artista-pesquisador.

Houve partilha e reflexão acerca dos fazeres – proposições poéticas entre os participantes, a partir de suas pesquisas e experiências artísticas. Os produtos que respondem a essas propostas foram – e continuam a ser – realizados a distância. Parte deles aparece neste capítulo e no livro III.

Em nossos encontros, discutimos sobre cartas e outras formas de correspondência, suas reverberações e as respostas a elas em seus diferentes formatos – carta física, e-mail, desenho, bordado, relato oral, foto… Conversamos sobre as particularidades dos fazeres artesanais e o que os cerca – disciplina, consciência, regularidade, sabedoria do corpo, conexão a uma tradição.

Nas proposições trazidas em cada encontro pelos participantes, exercitamos mãos, memórias, imaginação com uma história da tradição Taulipangue – indígenas que vivem na região norte do Brasil, em proposição de Vinícius –; partilhamos fotos e as emoções por elas suscitadas, a partir da provocação “trago em mim essa imagem” - proposição de Alexandre –; representamos em desenhos as memórias e sensações que nos constituem - proposição de Isabela –; olhamos para o livro enquanto corpo vivo no mundo, atentando para sua constituição, suas partes, sua forma e as maneiras como nos relacionamos com ele (por exemplo: como e de que lado abrimos um livro?) - proposição de Adriana Bento –; descascamos uma laranja – e pensamos no gesto aprendido, na relação com a ferramenta, nas memórias do corpo, ativadas pelos sentidos – proposição apresentada em conjunto por Nara e Elias –; bordamos enquanto ouvíamos poemas de Adélia Prado – proposição de Claudio. O bordado e a costura alinhavaram todos os nossos encontros, esse fazer artesanal tão tipicamente partilhado em grupo, tão citado em nossas conversas, tão fruto de uma tradição familiar, de mãos de avós. Caderno e livro também têm suas páginas unidas pela costura. Em nosso último encontro, trouxemos para o corpo essa metáfora de união, transformação e história.

Com generosidade e comprometimento próprios de artífices, esses profissionais me ajudaram a construir minha pesquisa e alimentar meus fazeres, mesmo em tempos de distanciamento social. Espero que os relatos e as reflexões

contidos nas páginas a seguir façam jus à profundidade que esses momentos partilhados significaram para o grupo.

Usei diferentes ferramentas de registro, e decidi por manter na escrita deste capítulo as particularidades de cada uma: transcrição de falas dos convidados – espontâneas, parte de uma contação de história ou de leituras de textos de outros autores[88] –; uso da ferramenta de digitação por voz; anotações feitas em meu caderno-processo antes, durante e após os encontros.

Parte dos relatos foi produzida durante ou logo após os encontros. Trata-se de primeiras impressões e momentos pontuais, contaminados de afeto, do impacto que cada reunião teve sobre mim – que carrega mais marcadamente, portanto, características de um diário de campo. Para a descrição mais detalhada, revi todos os vídeos - vantagens da tecnologia… A releitura geral e a revisão das gravações entre março e abril de 2021 arremataram o texto num todo coerente – ou ao menos com a intenção de coerência. Assim, o caráter puro do diário é levemente corrompido pela análise posterior e pela inserção de informações sobre acontecimentos futuros ao narrado. Liberdade poético-pesquisadora a que me permiti. Artesania da escrita.

A partir de nosso olhar para a paisagem que se nos apresenta, e, principalmente, a partir das paisagens que juntos construímos e analisamos, presentes nas páginas do citado diário de campo, de viajante, conto de outras pequenas viagens, desdobramentos dessa primeira. Trata-se de experiências em aulas e encontros remotos, a saber:

- Duas oficinas de encadernação artesanal, cada uma com duas aulas, para os estudantes de graduação e de pós-graduação, ambas a convite da professora responsável, minha orientadora Sumaya Mattar;
- Minha participação em mesa no Encontro Regional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil, da Região Sudeste (EnreFAEB – SE/2020), em parceria com o agora doutor Vinícius Azevedo;
- As aulas online que ministrei para o Ensino Fundamental II, pela Secretaria de Estado da Educação e do Esporte do Estado do Paraná (Seed-PR).

[88] Quando se trata da leitura de texto ou contação de história, pelo convidado, o trecho aparece em itálico.

Como foi dito na *live Educação e Pandemia: os olhos da arte nas janelas da aula*, do Subprojeto Arte do Programa de Residência Pedagógica da USP[89], não pretendemos apresentar o ensino remoto como uma nova grande sensação da educação em todos os seus níveis. O formato não presencial já ronda o ensino de maneira preocupante em certos casos – sabemos que nada substitui a presença, o contato pessoal, a partilha de tempos e espaços. Não queremos, tampouco, apresentar soluções mágicas para aulas remotas, nem, muito menos, uma metodologia de ensino remoto. Queremos, antes, refletir sobre a presença a partir da ausência; queremos apresentar nossas sondagens de possibilidades de construção de vínculo, de fazeres, de possibilidades de relação nesse formato que a contingência nos demandou. Tecer delicadezas com as ferramentas que tínhamos disponíveis, aprender a abraçar com elas[90].

São possibilidades de mapas para percorrer a nova paisagem, construídas conjuntamente, ao longo de processos significativos – como deve ser toda relação educativa. Reinvenções da paisagem. Essa cartografia parte de vivências e de diálogos comprometidos, fiados e tecidos por almas sensíveis, nutridas por repertórios construídos e estruturados pela presença. Entendemos, também, que é difícil constituir um olhar distanciado enquanto vivenciamos a situação. Assim, falamos sobre e desde esse presente em obras, e oferecemo-lo ao olhar através do tempo.

---

[89] *Live* que se deu em 15 de março de 2021. O subprojeto é coordenado pela professora Sumaya Mattar (coordenadora da área do RP/ USP/ ARTE/ Campus Butantã), que abriu as apresentações dos trabalhos desenvolvidos por alunos das licenciaturas em Artes Visuais, Artes Cênicas e Música. As residências pedagógicas aconteceram nas Escolas Municipais de Ensino Fundamental (EMEFs) Infante Dom Henrique, Ibrahim Nobre e Desembargador Amorim Lima ao longo do segundo semestre de 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QNkLfXrkgHs.
Informações sobre a residência pedagógica retiradas do edital disponível em http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/grad/rp_edital_discente_residente_arte_0.pdf acesso em 21/04/2021.

[90] Ouvi pela primeira vez essa expressão “aprender a abraçar com palavras” em conversa com a psicóloga e terapeuta corporal Márcia Sel, que coordena o grupo de prática Bioenergética de que faço parte. Desde março de 2020, nossos encontros semanais também acontecem no formato remoto.

Carta convite

Londrina, 09 de junho de 2020

Caro (nome do convidado),

Olá, aqui quem te escreve é Adriana. Espero que você esteja saudável e bem. Venho por meio desta carta eletrônica fazer um convite muito especial a você: que faça parte de meu projeto de pesquisa para minha dissertação de mestrado.

Neste ano, ingressei no programa de pós-graduação em Artes Visuais do CAP/ ECA/ USP, sob orientação da profa. dra.Sumaya Mattar, na linha de pesquisa Fundamentos de Ensino e Aprendizagem Artística. Meus objetos de pesquisa são, desde os tempos de minha graduação - e antes deles - o desenho, a gravura, o caderno artesanal e seu uso, as infinitas ligações possíveis entre essas práticas e suas relações com a educação (formal, não formal, básica, infantil, na formação de professores). Apesar de não nos conhecermos pessoalmente, a professora Sumaya sugeriu sua participação pela proximidade que seu trabalho e meu objeto de pesquisa têm[91].

Arrebatados que fomos pela pandemia do novo coronavírus, vemos este como um momento importantíssimo para olharmos e discutirmos nossas práticas enquanto artistas, professores e professores artistas que somos, entendendo os fazeres artesanais e a artesania como formas de resistência em diversos níveis. Assim, convido você e mais oito professores artistas de diferentes cidades do Brasil a dialogarmos sobre essas questões neste contexto que hoje vivenciamos.

Minha proposta consiste em:

[91] Esta última frase se destinava às convidadas que eu não conhecia previamente, Isabela e Nara.

• Realizar 6 encontros semanais via ferramenta virtual (horário e dia da semana a definir conjuntamente), com duração de 1h e meia a 2h;

• Tais encontros acontecerão entre as semanas de 15 de junho a 26 de julho de 2020.

Agradeço desde já por sua atenção.

Atenciosa e amorosamente,
Adriana Siqueira
(43) 9-9679-5763

4.1. Encontro 1 - Sobre um mar de fogueirinhas (17 de junho de 2020)

> – O mundo é isso – revelou. – Um montão de gente, um mar de fogueirinhas.
> Cada pessoa brilha com luz próprias entre todas as outras. [...] Alguns fogos [...] incendeiam a vida com tamanha vontade que é impossível olhar sem pestanejar, e quem chegar perto pega fogo.
> (GALEANO, 2008, p. 13)

Estávamos todos ansiosos por nosso primeiro encontro – para nos conhecermos, iniciarmos nossas partilhas remotas, vermo-nos enquanto grupo. Começamos, então, apresentando-nos.

Vinícius tem formação em escultura, mas desde 2004 trabalha com bordado e sua pesquisa no doutorado é o processo de formação de professores de Arte através dessa prática artesanal. Ele construiu alguns cadernos revestidos com tecidos bordados a partir da técnica de costura que aprendeu comigo na disciplina de pós-graduação *Professores de Arte: Formação e Prática Educativa*, de nossa orientadora, professora Sumaya Mattar, em 2009, ocasião em que nos conhecemos. Atualmente, quando da escrita desta dissertação, é professor colaborador da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, da Universidade Estadual do Paraná - Campus Curitiba (Embap - Unespar)

Nara disse ter uma conexão comigo e com Adriana Bento já bastante antiga: seu irmão, Marcos, fez oficina conosco em 2008 no Espaço Oço, do artista plástico e curador Claudinei Roberto. Desde então, os dois irmãos já construíram diversos cadernos, e Nara os tem como importantes ferramentas de trabalho plástico e de pesquisa: trabalha em vários deles simultaneamente, e os separa por técnicas e assuntos. Ela tem, por exemplo, um diário de sonhos, fato que a torna muito próxima de Cláudio. A pesquisa de mestrado que desenvolve no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA-USP) parte desse tema.

Antes de sua formação em Artes Visuais, Nara formou-se em Terapia Ocupacional (T.O.). Ela trabalha em um Ateliê Clínica, com ilustração – principalmente de livros infantis e infanto-juvenis –, e começou a fazer acompanhamentos de processos de criação. Fica feliz em ouvir o termo “fazeres”, já que a T.O. estuda justamente a história e a prática dos fazeres humanos ao longo do tempo e na cultura.

Alexandre Sequeira é fotógrafo, professor do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (ICA – UFPA). Tem formação em arquitetura, e seu caminho pelas artes plásticas começou com desenho e pintura, e a fotografia foi progressivamente ocupando a maior parte de sua produção. Nos últimos 15 anos, o foco de seu trabalho não está mais tanto na fotografia enquanto trabalho em si, mas em sua perspectiva relacional – nas relações que se estabelecem a partir da imagem fotográfica, dos processos de sua realização e exibição. Conhecemo-nos em 2015, quando ele veio a Londrina a convite de um projeto cultural em que eu era educadora – o Projeto Areté, coordenado pelas artistas Carolina Sanches e Alissar Ayoub, patrocinado pelo Programa de Incentivo à Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina (PROMIC - PML).

Conta-nos que sempre se deslocara muito, e a locais muito afastados para realizar seus trabalhos. Para sua pesquisa de doutorado, entretanto, decidiu mudar esse aspecto: abriu sua casa a artistas residentes, vindos de diversas partes do Brasil e do mundo. Essa casa foi comprada pelo avô em 1930, início do modernismo em Belém. Lá, ele nasceu, cresceu, e vive até hoje, próximo a sua mãe. Ele identifica este como o último ciclo da casa. A família foi toda indo embora – casamentos, mudanças... – e sobrou um único – e último – morador: Alexandre, guardião das muitas memórias do lugar.

Começou, então, a discutir a memória através da auto ficção poética: a cada artista residente, Alexandre oferecia algum objeto da casa, carregado de lembranças, afetos e histórias, e pedia que seu convidado o transformasse, o corrompesse. O texto de sua pesquisa de doutorado transformou-se em um romance, escrito a partir de trechos de conversas gravadas com os convidados. O personagem principal, que reúne essas múltiplas vozes que habitaram a casa, constrói suas narrativas a partir da relação com esses objetos; os referenciais teóricos e conceituais são apresentados nas falas e ações dos personagens, e esclarecidos em notas de rodapé.

O trabalho de Alexandre subverte a lógica da história como fato dado, estático, ao mesmo tempo que propõe um olhar metalinguístico ao assumir que nossa memória é plástica, e molda a organização e relação de fatos - arquivos mentais ou mesmo materiais - conforme o lugar subjetivo daquele que lembra, do momento em que a lembrança é acessada e remontada, da história que se quer contar, e a quem essa história será contada. Essa partilha de memórias e invenções me agrada muito, por

isso esse material seguiu nas caixas que enviei a meus convidados de pesquisa, parte da primeira das sete proposições vivenciadas em nossos encontros.

Isabela está em seu sexto ano no curso de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP). Inicialmente no Bacharelado de Cerâmica, ela mudou sua opção para a Licenciatura e está desenvolvendo seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), também sob orientação da professora doutora Sumaya Mattar. Desenvolve trabalhos em desenho e gravura e se reconhece como a “louca dos cadernos”, como Nara. Atualmente, trabalha em uma escola de Educação Infantil, que, nesses tempos de pandemia, atende remotamente às crianças. Em um diário de bordo, ela tem produzido e guardado registros poéticos sobre esse período, e essa experiência com as crianças.

Identifico uma ligação forte entre meu trabalho no Espaço Baobá – Vivências pelo Brincar, escola de Educação Infantil em que atuo, e o trabalho de Isabela. Vejo que ainda temos bastante a conversar sobre isso, como disse a ela na carta que lhe enviei.

Percebo, também, que o caderno é um ponto de encontro entre todos os participantes, de uma maneira ou de outra. Trata-se de uma importante ferramenta de trabalho, de registro, de processo, de reflexão, de construção poética. O caderno, seu fazer artesanal e seu uso sempre foram o cerne de toda minha pesquisa. Fico feliz por identificar que ele já é uma presença constante no grupo, que é um amigo conhecido de todos. Talvez apenas Alexandre não tenha conhecimentos sobre a técnica artesanal de se construir um livro, mas todos os outros convidados não apenas conhecem ao menos um modelo de costura, como dizem construir seus objetos. E, ainda mais significativo: com exceção de Isabela, fui eu quem introduziu a técnica artesanal de construção de livros a todos os convidados, direta ou indiretamente – caso de Nara.

Vejo que, assim como a carta, o caderno e a prática nele também já é um fazer conhecido dos convidados-colaboradores da pesquisa. Importante identificar essa diferença do caráter que a pesquisa toma e da diferença em relação ao que seria se fosse realizada com alunos da escola pública. Com este grupo que está agora configurado, não parto de um ponto em que a proposta é uma novidade: antes, ela já é uma prática constante desses sujeitos. Partimos desde outro terreno e levantamos outras discussões. O diálogo é estabelecido com pessoas que já têm consciência de muitos dos aspectos que eu colocaria em questão com os estudantes de Ensino

Fundamental II: o tempo e sua relatividade; a crescente velocidade e superficialidade do tempo e das relações; o que é cultural e o que é natural; a potência de se criar com o trabalho manual; identificar-se como capaz de criar. É como se eu partisse das hipóteses que teria levantado no trabalho com os alunos, mas agora elas não estão mais no lugar de hipóteses, e sim, de condições iniciais para o trabalho. Novas hipóteses surgirão, numa discussão mais aprofundada, que gerará novos horizontes de questionamentos, de partilhas, de produções, e mesmo de possibilidades de diálogo com alunos, seja no ensino superior, seja no ensino fundamental, seja numa exposição. O artista é um potencial educador, ainda que não se proponha a isso: seu trabalho pode levantar questões e apresentar novas possibilidades de olhar o mundo.

Adriana Bento, grande companheira de fazeres, de ateliê, de trabalho, de vida, mostra-se bastante emocionada por fazer parte desse grupo que se desenha tão próximo desde esse primeiro encontro. Falando sobre a serpente que devora a própria cauda, como o fez Nara ao descrever sua relação comigo e Adriana Bento, ela ressalta que mora hoje no bairro da Liberdade, em São Paulo, onde ficava o Espaço Oço, em que ministramos nossa oficina, de que Marcos participou. O entrecruzar de nossas vidas, permeado pela cultura oriental, que nos é tão cara, é também parte dessas espirais de tempo, espaço, experiências, fazeres que transcendem nossas existências, ao mesmo tempo que as costuram.

Adriana diz ver na encadernação japonesa e chinesa as formas mais leves. Seja pela sutileza, seja pelo apreço oriental pela síntese, seja pela questão material: enquanto o livro no Ocidente ganha capas de madeira, muita cola e outros materiais de origem animal, o Oriente trabalha com muito pouca ou nenhuma cola. Ela nos conta que no sul e sudeste asiático, há livros feitos apenas com folhas de palma, por exemplo, ritualmente trabalhados, desde a coleta e preparação das folhas, até a escrita e costura de páginas.

Há quatro anos é educadora do projeto Curumim no SESC Santo Amaro. Nesses tempos de pandemia, a equipe se organiza na doação e entrega de cestas básicas para as famílias atendidas pela unidade. São encontros muito emocionantes, em que ela tem deixado a maior parte de sua energia.

Ela disse que sentia estar movendo o tempo e a memória nesse encontro, revendo e revivendo tudo o que trocamos e construímos. Relembra e revive a grande

vontade de abertura a todas as possibilidades a partir do outro, e que se sustenta no fazer do outro.

Claudio, assim como Nara, tem nos sonhos uma grande fonte de reflexão e inspiração. Como Alexandre, sua formação primeira também é em Arquitetura. Nessa área, identificou-se com o patrimônio, sua documentação e preservação. Morou no Maranhão, e ia muito a Belém do Pará, onde participou da procissão do Círio de Nazaré. Posteriormente, foi morar no Rio de Janeiro, onde era vizinho de Anna Letycia Quadros, uma de suas grandes mestras da gravura em metal. Atualmente, é professor do Departamento de Artes Visuais do Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina (CECA - UEL).

Ele conta que sempre gostou muito da “bruxaria” da gravura em metal, e que se interessa mais pelas provas de estado do que pela seriação, anteriormente tão característica da técnica, mas que hoje já não faz mais tanto sentido.

Claudio tem muitos livros constituídos por provas de estados de suas gravuras encadernadas e transformadas – recebem escritos, aguadas... Sua pesquisa se dá em torno de livros de horas. O primeiro com que teve contato foi o do poeta Rainer Maria Rilke, dedicado a Salomé. Posteriormente, veio a estudar os livros de horas dos monges medievais, produzidos primeiramente para os monastérios, e mais tarde, sendo encomendados pela nobreza a esses mesmos monges.

Livros de horas falam basicamente sobre o tempo, e sobre formas de mensurar o tempo: as orações a cada 3 horas para os monges, as estações do ano, que determinam plantio e colheita para os nobres – apresentando uma medida de tempo mais ampliada.

Elias chegou ao fim da reunião, mas pôde contar um pouco sobre si. Falou sobre seus fazeres na gravura, no desenho, na encadernação, na marcenaria. Diz que pesquisa agora as relações entre esses fazeres, e traz o artesanal fora do pejorativo. Vive atualmente em Porto Alegre, onde aprendeu outra técnica de desenho: a tatuagem.

Em 2019, trabalhou no Instituto Federal como professor temporário na Faculdade de Pedagogia em Bento Gonçalves; em 2020, estava participando do processo seletivo para se tornar professor efetivo da instituição, mas a pandemia adiou o concurso.

A intensidade deste primeiro encontro foi grande. Muitos movimentos internos: emoções, memórias, conexões... Nesse estado de espírito, fui escolher os presentes

a enviar na caixinha de cada convidado. Essa foi a primeira proposição ao grupo, que apresentei ao fim deste primeiro encontro: cada participante receberia pelo correio uma caixinha com itens surpresa e convites a ações, provocações. Em cada caixa, coloquei:

- Um caderno construído artesanalmente por mim, revestido com tecido de algodão verde musgo acinzentado, que usei nos exemplares de meu TCC. Todos os cadernos têm tamanho A6 (páginas com 10,5 x 14,8 cm), papel creme para desenho, 120 g/m², 64 folhas, guardas do mesmo papel do miolo, fita vermelha como marca página;
- Uma carta escrita à mão, pensada para cada participante em particular, segundo os diálogos entre nossos universos interiores iniciados no encontro;
- Alguns presentes – objetos que escolhi entre meus guardados, para construir um diálogo de natureza não verbal, mais afetiva, que convocasse os sentidos à ação.

Na carta, além da conversa particular estendida de nossa reunião, apresentava a provocação: que os objetos fossem usados, transformados – guardados em algum lugar especialmente para eles, ou transformados em trabalho, que poderia ser dado a algum colega do grupo, ou simplesmente apresentado ao grupo em sua nova forma. A caixa também poderia ser reutilizada. Sugeri que ela abrigasse guardados e achados que fossem suscitados pelos encontros de nosso grupo. Listo abaixo os objetos enviados a cada participante:

Adriana Bento:

- Algumas folhas de papel oriental cortadas por mim (5 x 25 cm), enroladas, envoltas em chita e amarradas por uma fita vermelha – como a de marca página do caderno enviado – e uma pequena etiqueta com uma imagem, reprodução de pintura ou gravura japonesa, que retrata mulheres estendendo tecidos para secar;
- Um vidro de “tinta mágica” (essa é a identificação que aparece no rótulo) vermelha, que eu guardava há doze anos comigo, e que comprara em uma papelaria da Santa Cecília, especializada em produtos muito antigos.

Alexandre Sequeira:

- Uma folha seca, com apenas as retículas preservadas, guardada dentro do caderno – como mandei a Vinícius e a Isabela também;
- Um monóculo com uma imagem do Santuário de Aparecida do Norte;
- Um pequeno pingente redondo de louça com uma rosa pintada em seu centro;

- Uma pequena pirâmide de acrílico;
- Tudo dentro de uma sacolinha verde feita em crochê por minha madrinha, Lídia.

Claudio Garcia:
- Um pequeno vidro com conta-gotas de ponta curvada;
- Um copo de alumínio grosso, com detalhes gravados na borda;
- Uma caixa de fósforos contendo selos da coleção que comecei em minha infância, uma moeda de R$ 0,01 e uma pequena lupa, vinda de um pente para pegar piolhos.

Elias de Andrade:
- Três pequenos pedaços de madeira tratados, um deles com um desenho meu gravado, embrulhados com uma página amarela de lista telefônica, que protegia a matriz gravada, e amarrada com uma fita vermelha.

Isabela Costard:
- Elementos da natureza, embrulhados por um tecido fino branco, estampado com bolinhas pretas: uma grande casca de semente – que ela veio a descobrir ser de uma árvore chamada pau rei;
- Dentro dessa casca, outros elementos: duas sementes – uma com espinhos, outra, com um "chocalho" dentro; uma concha e três búzios, todos vindos de uma viagem que fiz a Olinda em 2006;
- Uma folha seca, com apenas as retículas preservadas, guardada dentro do caderno – como mandei a Alexandre e a Vinícius também;

Nara Isoda:
- Um vidro de "tinta mágica" marrom, "irmã" da tinta enviada a Adriana Bento, e adquirida por mim no mesmo dia em que adquirira a outra;
- Um minilivro com costura copta, que "mora" em uma caixa de fósforos.

Vinícius Azevedo:
- Um agulheiro em tecido de algodão bordado pela família Dumont, que forma o grupo Matizes Dumont;
- Uma pequena toalha feita em crochê por minha madrinha, Lídia;
- Meadas de diversas cores, enroladas num cilindro de papel;

- Tudo dentro de uma pequena sacola de *voil*;
- Uma folha seca, com apenas as retículas preservadas, guardada dentro do caderno – como mandei a Alexandre e a Isabela também.

Figuras 65 a 94 – A artesania das cartas e cadernos, do planejamento ao correio

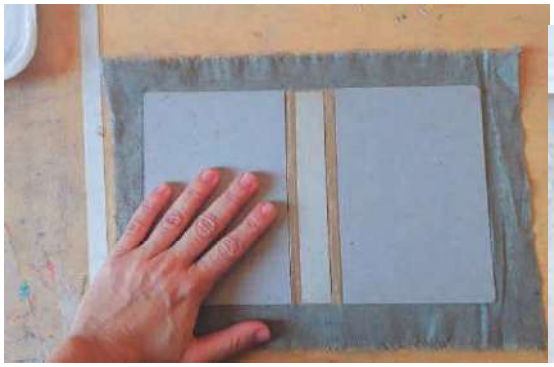


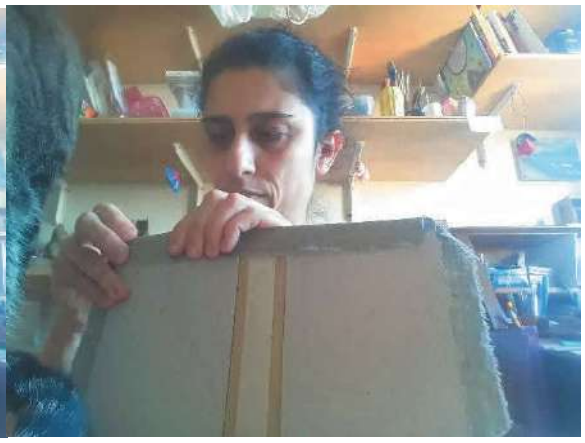




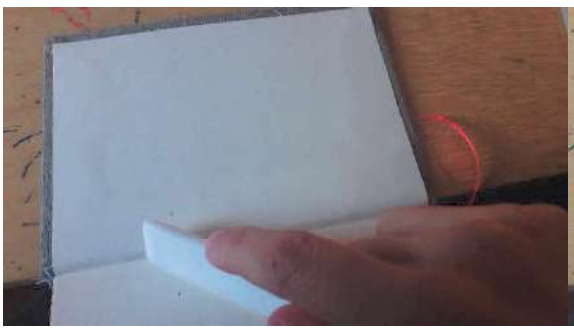
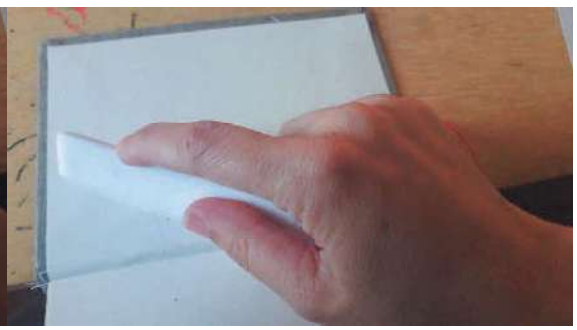


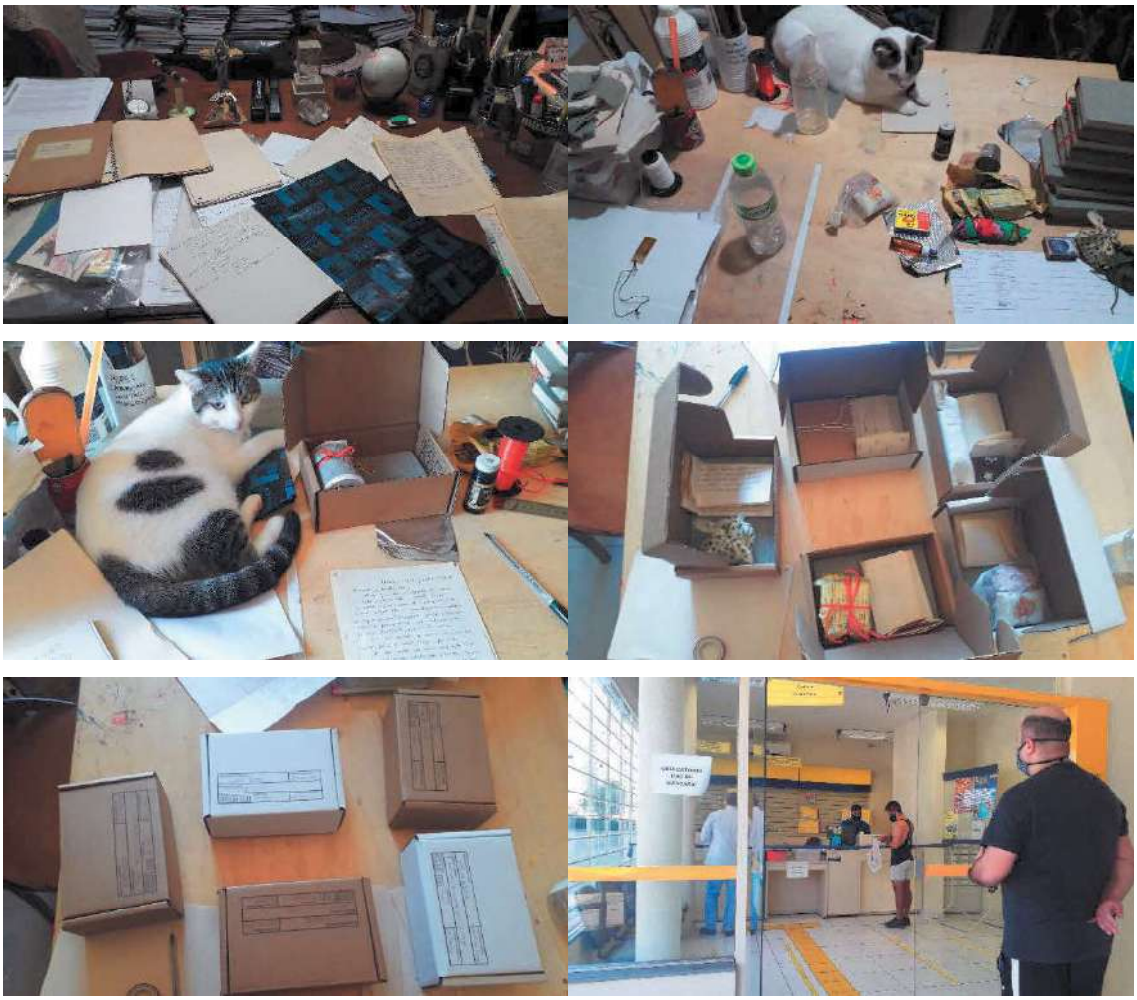








Processo de confecção de cadernos e correspondências para convidados do grupo. Ano: 2020. Fonte: acervo pessoal. Fotos: Adriana Siqueira.

4.2. Encontro 2 - **Sobre cartas** (03 de julho de 2020)

Realizamos nosso segundo encontro duas semanas depois do primeiro, para que todos já tivessem recebido suas correspondências. Lidamos com o tempo que normalmente é necessário para a chegada de correspondências em cidades mais distantes. Elias e Alexandre, em pontos opostos do país, demoraram duas semanas para receber suas caixas. Seguindo protocolos de biossegurança – novos rituais a que nos acostumamos –, deixamos nossas encomendas em “quarentena”, para desinfecção. Mas, em nosso contexto de desgoverno criminoso e desrespeitoso em relação às mais diversas classes trabalhistas, também lidamos com a greve nacional dos Correios, que consistiu em uma espera mais alongada e na maior possibilidade de extravio das encomendas.

Nossa primeira reunião, as caixas recebidas pelo correio, o tempo – que possibilitou a elaboração de nosso primeiro contato e a vivência com os presentes recebidos –, as mensagens trocadas por *WhatsApp* foram costurando afetos e nos constituindo enquanto grupo.

Organizei-me para começar e conduzir o segundo encontro a partir do que aconteceu no primeiro: suas ressonâncias em mim, as correspondências que mandei, as respostas que me foram enviadas. Estruturei o encontro em cinco etapas:

4.2.1. O começo

O ritual se mostrou um ponto essencial da pesquisa, então, estou buscando meios de fazer com que todos os encontros, e cada encontro, tenham esse caráter ritualístico. Assim, decidi que começaríamos esse encontro da mesma maneira como começo as aulas com meus alunos da rede estadual: respirando juntos e conscientemente. É uma maneira de perceber como estão no aqui e agora o corpo e a mente, de integrá-los e de chamá-los a uma presença inteira e ativa.

Lembrei-me de que alguns alunos da rede estadual já se recusaram a fazer esse ritual de início do encontro por considerá-lo como "macumba”, o que me leva a pensar: que lugar os rituais e o estado de presença atento têm hoje em dia nas relações diversas? E, sim, a religião – muito marcadamente as religiões de matriz africana – têm uma base muito importante nesses fazeres carregados de significados e partilhados por um grupo. Estamos aprendendo mais sobre isso com a participação

de Vinícius, praticante da Umbanda e a partilha de alguns relatos seus sobre a vivência em sua religião.

4.2.2. Abrindo os trabalhos

Devidamente chamados à presença, pensei em dar sequência ao nosso encontro relatando como foi para mim a reunião anterior, seus ecos em mim, as cartas que mandei, as respostas que recebi. Falei sobre a intensidade da conversa; o tempo não cronológico a que ela me remeteu; a sensação física de um fervilhar interno, circulação de sangue e de ideias, de lembranças, de histórias, de costuras de memórias pessoais e de grupo, que, mesmo sem ter partilhado tempos e experiências juntos, partilha os saberes do fazer artesanal.

Contei sobre a intensidade da busca em meus guardados por presentes a cada participante. Escolhi objetos de minha história pessoal que costurassem esse encontro de saberes e fazeres artesanais. Foi como olhar para cada um e trazer à tona tantos outros, puxados pela memória, tantas histórias e épocas. Ecléa Bosi fala sobre os objetos biográficos: mexer nos guardados de fato é rever e reviver de certa forma a história pessoal guardada em objetos, materialidades, texturas, cheiros.

Contei sobre a escrita das cartas, e sobre a maneira também artesanal de produzir cópias para mim. Fiz uso do papel carbono, técnica que em algum momento aprendi ouvindo o relato de um missivista, cujo nome não me lembro. O que inicialmente imaginava ser uma tarefa rápida e prática mostrou-se também muito intensa, e, portanto, impossível de ser feita dentro do tempo cronológico que tinha planejado – aproximadamente 20 minutos para cada carta. Assim como mexer nos guardados, relembrar a conversa e os efeitos que ela teve sobre mim foi muito marcante, e escrever cada uma das cartas obviamente não foi apenas um ato mecânico, mas um intenso exercício emocional e intelectual – de construir pontes com o outro, com meus próprios fazeres, entre o grupo, tornando-o de fato um grupo: indivíduos reunidos por um saber comum, que transcende a individualidade.

Como já foi dito nesta dissertação[93], cartas sempre tiveram como pressupostos atos performativos e artesanais. Atualmente, esses traços ficam ainda mais marcados: pode-se entender que, tendo como opção de comunicação os meios digitais, a comodidade, praticidade e velocidade que eles proporcionam, a escolha de escrever

[93] Ver sobre correio e arte correio no capítulo 3.

manualmente uma carta e postá-la pelo correio físico marca uma intencionalidade estética e política.

Faz-se a escolha por chegar ao outro via poesia da materialidade. Trata-se de uma maneira particular de se relacionar e de construir pontes com o outro, de construir discursos e narrativas nesse tempo da experiência - emancipatório, nas palavras de Vinícius Azevedo, que é o da artesania. Consiste, justamente, em pensar e trabalhar tempos: da experiência; tempo de dedicação ao outro durante a escrita; tempo de postagem; tempo de viagem da correspondência até o destinatário; tempo de espera pela chegada da carta; tempo de leitura (e releituras) da carta que se recebe; tempo de maturação de ideias e de como expressá-las. Tempo de recomeçar o ciclo.

Escrever cartas é impregnar esses tempos de materialidade, ativar e convocar os sentidos à ação: cor, tamanho, textura do papel que se escolhe usar, seu cheiro, o som do rasgo do envelope, do desdobrar o papel; as particularidades da letra de cada um, desenhadas a lápis ou caneta, sujeitas às emoções do momento e do tema sobre o qual se escreve; as maneiras de dobrar o papel; desenhos e pequenos objetos que se podem anexar ao texto. Trocar, acessar, criar memória. Experiências tão simples quanto valiosas – e, atualmente, tão pouco acessadas.

Como artista, pesquisadora e propositora do grupo artesanias, foi justamente nessa qualidade de tempo que escolhi inscrever nossos encontros e nossas práticas. Assim, a correspondência mostrou-se um meio e uma forma essenciais a essa pesquisa.

Em sua carta eletrônica em resposta a minha primeira correspondência, Vinícius observou muito bem que nesses tempos de pandemia criamos outros rituais. Assim, ao receber sua caixa, ele a deixou em "quarentena" por segurança. Relata também que, ao observar a carta escrita à mão – duas folhas escritas frente e verso – guardou-a novamente para que a pudesse ler num momento de calma, como ela pedia. "Não poderia ler essa carta como quem abre o *Instagram*", ele disse durante conversa em nosso segundo encontro. Hoje em dia, ele comenta, “qualquer coisa que tenha mais de cinco linhas não é lida”. A carta nos remete a outro tempo – histórico e de relação com o texto e com o objeto. “O tempo que foi gasto na escrita tem que ser o tempo que será investido na leitura – e quiçá numa resposta”, conclui Vinícius.

Entendemos, todos os participantes dessa pesquisa em construção, que não estamos falando do tempo cronológico quando nos referimos ao fazer artesanal – e entendo a correspondência via cartas como parte dessa relação com o mundo, com as coisas, com as relações. Falamos do tempo da experiência, como bem pontuou Vinícius: um tempo que o sistema econômico dominante não nos permite mais vivenciar, e, como já foi dito nesta dissertação, não por acaso: apropriar-se do que nos é caro, enxergar o que fazemos bem, e que pode fazer a diferença em nossa comunidade é extremamente emancipatório.

Nesta pesquisa, comentamos o tempo todo sobre nossas organizações internas e externas, e como os fazeres artesanais são estruturantes. Nara fala em sua carta eletrônica sobre o fazer artístico e também sobre o não fazer como uma forma de resistência à lógica capitalista que nos impele a uma produção infinita e impensada[94]. Como já abordamos nesta pesquisa[95], os fazeres artesanais trazem em si uma série de rituais – marca-passos de nossos fazeres. Além de nos estruturarem individualmente, também nos conectam a uma comunidade e a uma tradição, que partilha desses mesmos rituais. Assim, podemos perceber que é interessante para o sistema econômico hegemônico tanto nos afastar de nossos rituais, como nos afastar da natureza. Diz Ailton Krenak em *Ideias para Adiar o Fim do Mundo* (2019) que a Terra e o Homem, diferente do que fomos habituados a pensar, são uma unidade. A cultura ocidental cria uma compartimentação que fragmenta tanto comunidade como indivíduo, desestruturando identidade e comunidade. Não é por acaso que vivenciamos uma sociedade doente, no contexto atual, física e emocionalmente.

[94] Sobre esse tema, ver reflexão trabalhada no capítulo 3 desta dissertação, em que exploramos diferenças na maneira de se relacionar com o trabalho do artífice e do trabalhador que tem sua força produtiva explorada pelo sistema. É importante marcar a diferença entre trabalho engajado, consciente, com acúmulo de experiência, daquele que explora o trabalhador e sua força vital, esvaziando-o de energia e de sentido.

[95] Ver capítulo 2.

Figura 95 – Mosaico 1



Montagem de mosaico com capturas de tela do segundo encontro do grupo. Ano: 2020.

4.2.3. Partilha de trabalhos e impressões sobre o primeiro encontro e a primeira correspondência

Este momento, como já esperávamos, foi o mais longo de nosso encontro, e bastante emocionante. Os relatos/partilhas se deram nessa ordem:

Alexandre

Ele disse ter feito muitas conexões com práticas e histórias particulares.

Sobre relações construídas através de cartas, o fotógrafo partilha com o grupo uma emocionante história, que também tem ligação direta com a proposta que eu trouxe ao grupo. Ele conta que há muito tempo não recebia cartas, e que recebera uma antes da chegada da caixa que lhe enviei. Antes de contar sobre o conteúdo dessa carta que lhe chegou em dezembro, também escrita à mão, contextualizou-a.

Aos 16 anos, Alexandre conhece Charles, um rapaz intercambista de Nova Iorque, que se hospeda na casa de seu tio. Os dois jovens criam profundos vínculos

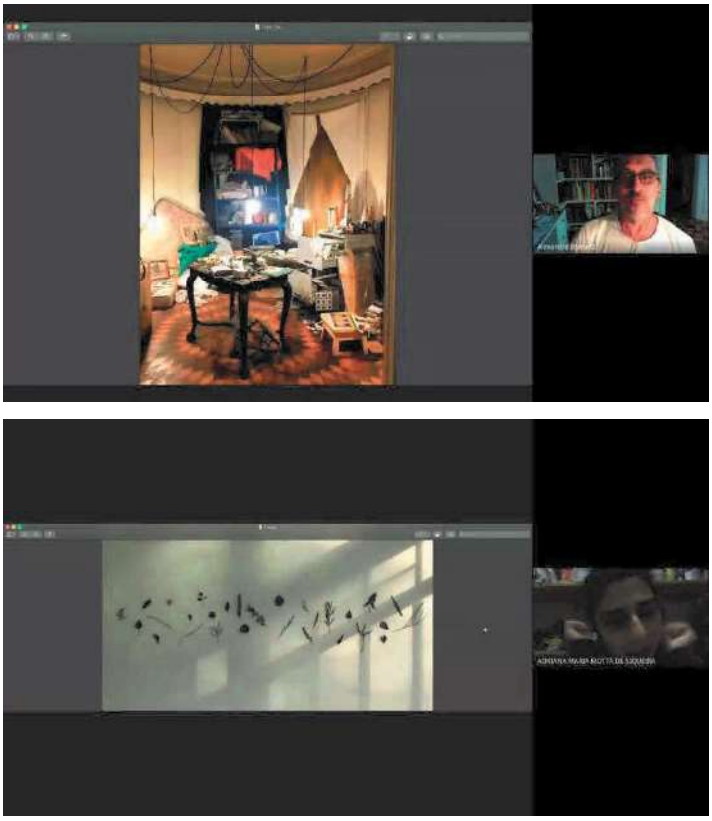
nos seis meses de estadia do jovem estadunidense: Charles ensina Alexandre sua língua, eles passam a maior parte do tempo juntos, e a despedida é muito triste. Eles continuam a amizade através de cartas, durante alguns anos. Depois de um tempo, a vida, seus caminhos, suas demandas os separam.

No Natal de 2019, Alexandre recebe uma carta, não de Charles, mas de sua irmã. Ela relata o falecimento do amigo missivista. E que ela, mexendo em seus guardados, achou todas as cartas enviadas pelo jovem paraense, amarradas com um barbante. Leu as cartas e entendeu que se tratava de uma pessoa muito importante para seu irmão, que mereceria ser comunicada sobre a perda. Ela escreve que não tinha certeza se ele ainda morava na mesma casa, mas que achava justa e importante a comunicação, por essa via que tanto ligou os dois amigos. Fecha-se um ciclo. Alexandre confessa que ainda não sabe como agir diante desse fato tão impactante.

A caixa com as memórias dialoga com sua pesquisa de doutorado, que trabalha a auto ficção poética e a corrupção de objetos. O artista diz apreciar a operação que toma determinada coisa, que tinha um certo valor no tempo em que foi criada ou adquirida, mas que, com o passar do tempo, não é mais utilitária, mas matéria para se transformar em outra coisa. Diz Alexandre que, segundo Jacques Derrida (2001)[96], a memória não é estática, mas um arquivo vivo, movente – e basta corrompê-lo para que ele vire outra coisa.

[96] DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: Uma impressão freudiana.** Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. Referência trazida na fala de Alexandre durante o encontro.

Figuras 96 e 97 – Alexandre compartilha fotos no segundo encontro



Alexandre compartilha fotos de sua casa, que virou residência artística, e de um de seus trabalhos com folhas. Ano: 2020. Fonte: acervo pessoal (capturas de tela de gravação do segundo encontro). Fotos: Alexandre Sequeira.

A folha seca e “rendada” que lhe enviei dentro do caderno, lembrando um passeio que fizemos quando ele estava em Londrina, dando oficina no projeto Areté, encontra diversas parceiras na casa do artista em Belém. Alexandre relata que seus rituais diários começam com meditação, varrer as folhas do quintal, e, dentre elas, selecionar algumas para sua coleção. Ele guarda essas folhas, desenha-as, faz monotipias... Conta que as reúne segundo a aparência, mas também segundo o afeto. Sobre o ritual de varrer e de construir sua coleção de folhas, Alexandre diz que lhe encanta o simples, as coisas que vêm e vão, ou que podem durar para sempre.

Esses rituais ganharam mais força nessa quarentena que atravessamos. Nesses tempos, podemos experienciar o tempo cronológico de uma maneira outra. Alexandre comenta já ter sido preparado em 2019 para essa experiência, quando foi convidado para uma residência artística no mosteiro Zen Budista Morro da Vargem, em Ibiraçu, interior do Espírito Santo, o mais antigo da América do Sul. Lá, ele ficou

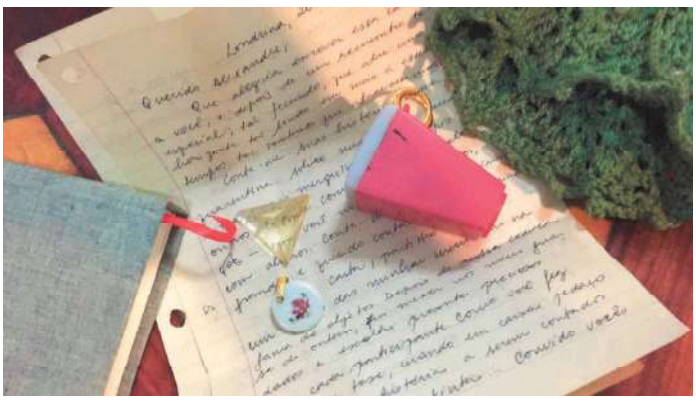
por 15 dias, "vivendo com” seus “ruídos internos e quimeras" e “conversando com vegetais”. Interessante pensar o quanto a relação com o outro, um dos motes principais no trabalho plástico do fotógrafo, só ganha força de fato quando é proposta por alguém que vivencia profundamente a relação consigo mesmo, com seus ruídos, quimeras e sonhos, como diz Alexandre.

Ao final do encontro, o fotógrafo compartilhou com o grupo um texto seu sobre o tempo da experiência que a pandemia pode promover:

> Nesses dias de isolamento tenho experimentado um sentido de tempo que se esgarça sem limites, que escapa de qualquer lógica que o circunscreva e delimite. Não o tempo ditado segundo um fio de continuidade mas, paradoxalmente, o que se revela quando esse eixo se desintegra e expõe o modo como as coisas transcorrem nos seus mais ínfimos detalhes, nos humores que as animam. Algo da ordem de uma qualidade que se inscreve na alma.

Figuras 98 e 99 – Alexandre e sua correspondência





Alexandre recebe sua correspondência. Ano: 2020. Fonte: arquivo pessoal. Fotos: Alexandre Sequeira.

Vinícius

Como bom artesão que é, Vinícius segue o encontro todo bordando, à maneira própria da tradição das rodas de bordado: mãos e mentes ativas, costurando conversas, sentidos, imagens. Ele relata que a caixa lhe trouxe experiências táteis, olfativas, visuais, temporais, memoriais.

A pequena toalha de crochê feita por minha madrinha vai viver junto de outra, ainda menor, construída com a mesma delicadeza de pontos pequenos, frutos de mãos sábias, habilidosas e guardadoras de uma tradição. São toalhas, mas como colocar alguma coisa sobre elas? O que podemos pousar sobre elas são apenas nossos olhares – e nossa admiração pela inteligência manual.

Figura 100 – A correspondência de Vinícius



Fonte: acervo pessoal. Foto: Vinícius Azevedo. Ano: 2020.

Ele também recebeu uma folha seca, assim como Alexandre, e comentou que essa relação com esse elemento natural só se fechou depois de ouvir o relato do fotógrafo. Mandei esse objeto a ele por conta do bordado feito pela natureza, e que ele diz acreditar ser feito por mãos femininas, porque "Deus é bom, mas a Deusa arrasa".

Essa folha também conversa com os fazeres e rotinas/rituais de cuidados com plantas, que Vinícius conta em sua carta ter aprofundado a partir de sua vivência no terreiro de Umbanda. Ele disse que as plantas o ensinam sobre tempos outros: dos ciclos, das flores, do recolhimento.

Ao ouvir o relato de Alexandre e olhar para sua própria folha, que chegara dentro de seu caderno, Vinícius também faz uma ligação com seu avô, que escrevia muito, em muitos caderninhos, nos quais sempre havia uma folha ou flor guardada para secar. Apesar do pouco convívio, já que ele falecera quando Vinícius tinha oito anos de idade, essa relação está sendo retomada pela sensibilidade e pela prática da Umbanda, religião também praticada pelo avô. Ele conta que “acendeu uma corrente de memória a partir da narração de Alexandre – do colecionar folhas e guardá-las em livros e cadernos”.

O Tempo da Experiência é anterior ao que é contado e medido em segundos, minutos, horas - fragmentações que fomos doutrinados pelo sistema econômico a seguir. Toda artesania trabalha com o tempo da experiência. Alguns autores dizem que o tempo fica mais curto, outros, mais lento. Quando se diz, por exemplo, que se borda para passar o tempo – para que ele passe mais rápido –, na verdade, tem-se o contrário: duas horas transformam-se em seis, já que o processo é muito trabalhoso. É esse tempo dilatado que nos fortalece, que nos une, faz-nos ver nossos valores, “é emancipatório”, portanto.

A prática religiosa é parte dos rituais de Vinícius também nos tempos de pandemia. Apesar de não haver a reunião presencial, ele conta que há a egrégora: todos os participantes do terreiro convergem na mesma sintonia, na mesma hora, cantando as mesmas músicas.

Dentro de seus rituais, como marco do "grande Chronos", está sua tese de doutorado[97]. Ele conta que divide seu dia em antes e depois do trabalho com o texto, normalmente pelas manhãs.

Ao lado de sua mesa de trabalho mais marcadamente intelectual, há um "circo que fica armado": trata-se de seu espaço para bordar, que está sempre ao alcance da mão. Ele conta que, às vezes, quando a tese "emperra", ele muda de cadeira e começa a bordar. Essa forma de construção ponto a ponto é muito estruturante, e ele diz recorrer ao bordar[98], simplesmente para adentrar esse lugar de estruturação.

Apresenta o trabalho que faz ao longo do encontro – um pássaro. No terceiro encontro, revela que será dado a mim de presente. O pássaro lá desenhado faz-me pensar em todo o contexto pandêmico, e na história de voos de olhos que Vinicius conta em sua proposição, no quarto encontro. Penso também nos pássaros que Nara vê e ouve pela janela de sua casa, e que mandou para mim por vídeo, minutos antes de receber sua correspondência.

Apresenta, também, seus trabalhos mais atuais: uma toalha a ser usada no congá, em homenagem a Oxum, orixá dos rios. Mostra-nos, também, um de seus "lenços de namorados", e conta que com eles retomam uma tradição medieval

---

[97] Vinícius defendeu sua tese, *Roda de Bordar: Atenção distendida em espirais na formação de professores de arte,* em 15 de dezembro de 2020, em banca transmitida via *Youtube*. Gravação disponível no Canal ECA USP Oficial; acesso pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=yq5cDsDp328.

[98] A ação, o movimento, é marcante na experiência de Vinícius com sua artesania. Não por acaso o título de sua tese (2020) é *Roda de Bordar* - e não roda de bordado - como explica em seu texto e em sua banca de defesa de doutorado. O fazer, mais do que o produto final, estrutura, alinha.

portuguesa ligada ao cortejo. Sobre lenços masculinos, ele borda poemas de seu companheiro. “Amor cortesão e brega”.

Adriana

Ela considerou os presentes um conjunto de sutilezas.

Uma das coisas mais singelas da caixa é uma pequena etiqueta, com aproximadamente 4 x 2 cm, com uma imagem – originalmente uma pintura ou gravura. Não soubemos identificar bem com qual técnica foi feita a imagem, mas que provavelmente data do período Edo. Retrata mulheres secando tecidos. Não por acaso, esse pequeno e simples objeto foi o primeiro a atrair o olhar de Adriana. Ele estava guardado junto a bilhetes de metrô e outros pequenos papéis. Eu não soube identificar sua origem exata – a única explicação que encontrei foi que, ela praticamente tendo pulado em minhas mãos, pedindo para ser endereçada a Adriana Bento, estava comigo simplesmente aguardando o momento de ir para minha amiga, amante da cultura oriental.

Figuras 101 e 102 – Adriana Bento e sua correspondência





Adriana recebe sua encomenda, em que um dos presentes foi um vidro de tinta mágica. Ano: 2020.Fonte: acervo pessoal. Foto: Adriana C. Bento.

A pequena etiqueta abraçava um rolo com cerca de 20 folhas de papel oriental, com 5 x 25 cm de medida.

A caixa para Adriana também levou até ela um vidro de “tinta mágica”, de um vermelho belíssimo, com cheiro de solvente muito forte. Esse material me acompanhava há doze anos, aproximadamente. Comprei-o em uma papelaria especializada na venda de materiais antigos – cadernos de caligrafia e com pautas musicais com páginas amareladas e quebradiças, tintas para caneta tinteiro com tampas oxidadas e rótulos com *design* dos anos 1950 e 1960, folhas de etiquetas gomadas com molduras vermelhas... uma viagem no tempo através de objetos que nos são tão caros, testemunhas de práticas que nos constituem. Infinitas possibilidades de diálogos com práticas e tempos que sonhamos e imaginamos, mais do que vivenciamos.

O caderno feito por mim que chegou até Adriana dialogou com nossas memórias em comum. Além da relação direta com nossa prática artística e com nossa história com o ofício da encadernação, um pequeno detalhe a transportou para 2009, ano de nossas bancas de Trabalho de Conclusão de Curso: um pequeno rasgo acidental na guarda. Uma denúncia de imperfeição, de deslize da encadernadora, ao mesmo tempo que um convite para olhar o gesto evidenciado na matéria e pensar sobre o que tem que ser e o que não ter que ser: enxergar a beleza do que se fez. E questionar o conceito de perfeição. Minha amiga e colega de ofício, tão perfeccionista quanto eu, lembrou que em minha banca de TCC, o exemplar do livro entregue a Evandro Carlos Jardim, avaliador da banca, também tinha esse pequeno defeito, e também o viu ao folhear o trabalho. Deve ter-lhe conferido o mesmo olhar carinhoso que Adriana. Lembranças afetivas de gestos, conexões por fazeres permeados pela individualidade: “Então, tá aqui o seu rasgo maravilhoso!” Coincidência?

Ela conta que seu preparo para o nosso segundo encontro foi um processo de síntese de um turbilhão de emoções trazidas por memórias e afetos. Para se acalmar e se organizar a fim de contar sobre a experiência ao grupo, fez como sempre faz ao se preparar para aulas e oficinas: cercou-se “de todas as coisas que possam contribuir para que as pessoas abram seu olhar para o que é um livro.”

A discussão entre arte e ofício é quase interminável no ocidente – por isso ela aprecia a cultura oriental, onde há beleza num prato, num alimento, num tecido, nos detalhes... por isso começou a se dedicar mais à encadernação oriental. Ela vê esse embate entre arte e artesanato como uma das raízes das dificuldades que existem no processo artístico na educação, um espaço para vários despertares (pensando não só na escola formal, mas na educação como um todo). Na própria graduação, as

chamadas artes mecânicas são excluídas: na cerâmica, era “mal visto” fazer utilitários, por exemplo. Assim, é difícil considerar a encadernação de maneira artística, estando ela fora do universo do livro de artista.

Essa colocação tão importante e essencial à pesquisa que aqui se apresenta faz-me pensar em minhas intenções, questões e hipóteses ao reunir esse grupo de artistas-professores-pesquisadores. O ofício da encadernação é um filtro que sempre usei para olhar o livro em minhas pesquisas, muito mais do que o filtro “obra finalizada” – que colocaria meus trabalhos e processos na “prateleira livro de artista”, segundo o pensamento expresso por Adriana Bento. Nessa linha de raciocínio, também não vejo as cartas e demais correspondências trocadas pelo grupo restritas ao termo “arte postal”: os afetos, os processos e as provocações delas advindas falam mais do lugar da artesania e do tempo artesanal do que apenas usar a missiva como uma obra em si. Penso mais no burilar de palavras e afetos dos antigos missivistas do que nas intenções de linguagem dos artistas do grupo Fluxus, por exemplo. Mas considero que o foco no caráter de resistência e de re-existência que a linguagem da carta ganha entre os *mailristas*[99] também se faz presente nas correspondências trocadas em nosso grupo - caráter também da artesania em si, como já discutimos ao longo destas páginas.

Adriana diz falar nesse nosso segundo encontro do lugar de encadernadora – de alguém que se aproximou e se aprofundou em um ofício, mais do que do lugar de educadora. Faço um parêntese para reafirmar uma postura: sempre acreditei que o bom artista é por si só um professor a partir de seu fazer. Mesmo que não tenha a intenção direta de ensinar algo a alguém, aquele que olha com atenção seu trabalho terá uma valiosa oportunidade de aprendizado – de técnica, de composição, de diálogos entre matéria e ferramenta através do gesto. Por hora, Adriana se aprofunda na pesquisa da forma e da utilidade da encadernação, mais especificamente, japonesa e chinesa. No livro enquanto forma e utilidade – e o quanto esses aspectos são carregados de cultura e história.

É fácil encontrar essas sutilezas e delicadezas, essa mistura oriental entre estética e utilitário nos trabalhos de Adriana, sejam eles desenhos, encadernações, *madeleines*... Fazeres que sempre combinam artesania, afeto e estética.

---

[99] Nome que se conferia aos artistas que se dedicavam à arte correio. No Capítulo 3 desta dissertação falaremos sobre a arte correio.

Isabela

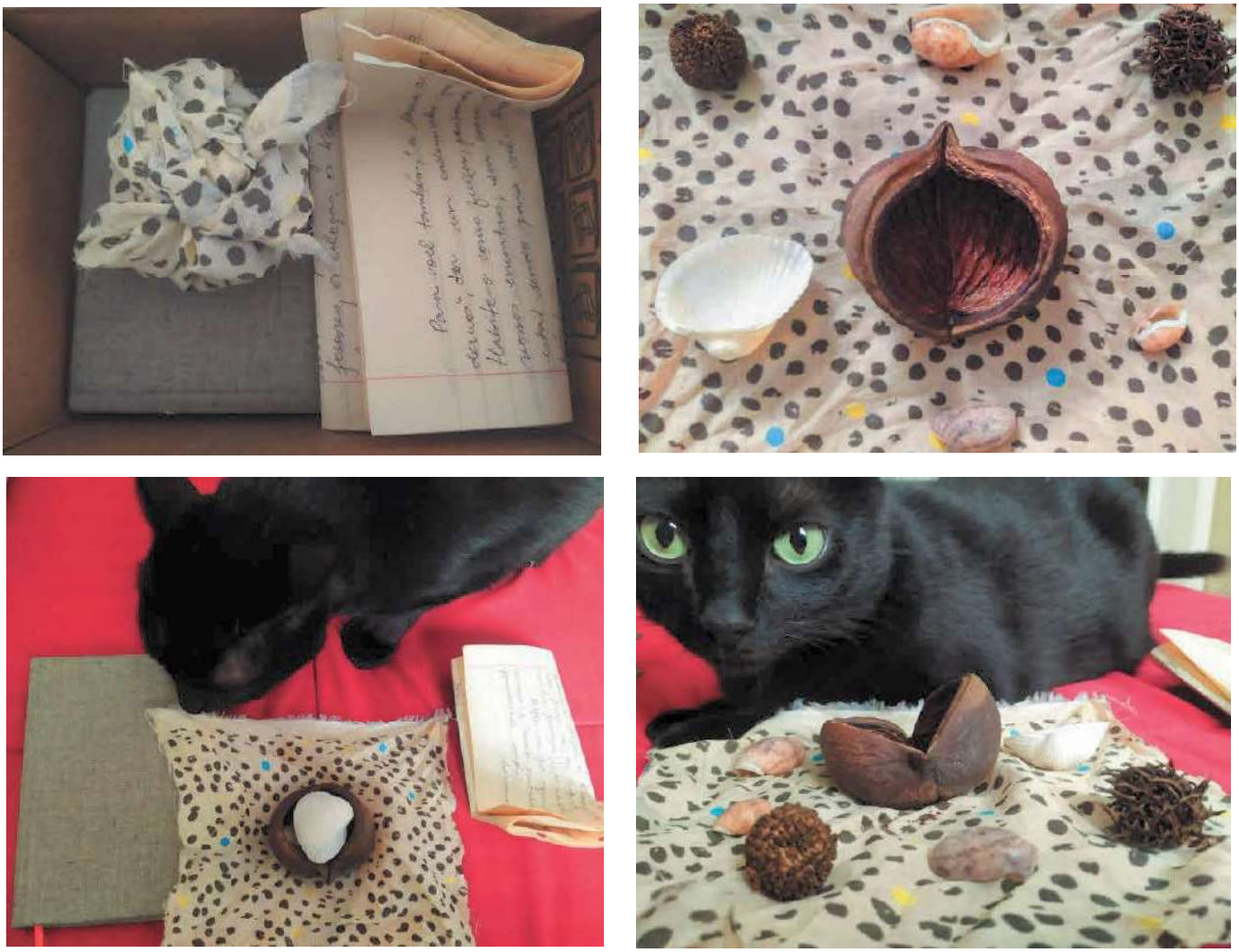
A convidada mais jovem do grupo evidencia a diferença e mudança nas práticas ao longo do tempo. Com pouco mais de 20 anos, essa foi a primeira carta que recebeu via correio. Fato que nos remete à lembrança de que os correios continuam suas atividades graças à *internet*, em grande parte: para a entrega de compras feitas por essa via. Comentando a fala de Vinícius, Isabela diz ter tido tempo e disponibilidade para conferir à sua encomenda a atenção que julgou necessária assim que ela chegou, e que estava com grandes expectativas em relação a essa primeira experiência postal. A alegria de abrir a caixa foi partilhada com seu gato, Mosquito, que muito se interessou pelo conteúdo também.

Por um momento, a abertura do paninho que envolvia seus presentes – sementes e conchas – a levou ao quintal da escola de Educação Infantil em que trabalha. Viu-se buscando tesouros da natureza com seus alunos, vendo caixas de maravilhas (que contém conchas e outras preciosidades). Contou também que, antes do trabalho nessa escola, seu contato com a natureza, seus ciclos e tesouros sempre foram alimento à sua produção de ateliê.

Como já nos dissera no primeiro encontro, cadernos são fiéis companheiros seus. Mas precisa de um primeiro impulso para começar a habitá-los com seus fazeres e pensares. Assim, tem o costume de colocar algo na primeira página. No que enviei a ela, essa introdução foi feita com a folha rendada, que só precisou ser colada sobre o local em que veio guardada.

Assim como anota em cadernos suas pesquisas e descobertas plásticas, também o faz em relação às pesquisas de seus alunos. Carrega sempre seu diário de bordo de professora, desenha com os pequenos e anota afetos em palavras e desenhos.

Figuras 103 a 106 – A correspondência de Isabela



Isabela e seu gato, Mosquito, apreciam os tesouros da caixinha. Ano: 2020. Fonte: acervo pessoal. Foto: Isabela Costard.

Certo dia, essa sua prática aguçou a curiosidade de uma das crianças: “O que é isso tudo que você anota? E o que é isso? São mapas? Ah, não, eu já sei o que são: são fantasmas, e é aqui que eles moram!” Como já foi dito nesse texto, o artista é potencialmente um professor por si só. E as crianças, em sua curiosidade natural, sabem que nossa capacidade de responder a perguntas é igual à de formulá-las –

Figura 107 – Desenho de Isabela



Os fantasmas e suas casas, segundo aluno de Isabela. Isabela Costard; sem título (página de caderno); ano 2020; desenho sobre papel; 21x14,8 cm. Fonte: acervo pessoal. Foto: Isabela Costard.

trata-se de olhar com calma e atenção. Esse delicado fragmento de aprendizado de olhar está devidamente registrado nessa importante ferramenta poética e pedagógica: o caderno de Isabela, em que aparece a fala do menino em torno de seu desenho de concha.

Ela conta que com a quarentena, iniciada em fins de março, contabilizou mais tempo vivenciado a distância do que presencialmente com seus alunos. Fala sobre as dificuldades e desafios impostos pelo contexto: faz parte da pedagogia da escola a não exposição excessiva ao vídeo – via pela qual os encontros tiveram que começar a acontecer. Sente falta de vínculo com as crianças – e como é difícil estabelecê-los em encontros não presenciais, ainda mais com crianças de quatro anos. Exigência de um momento histórico muito particular – mas cíclico. Como criar significados – e ressignificar – a partir do que se tem? É também o que pretendemos investigar nesta pesquisa, através de nossos encontros.

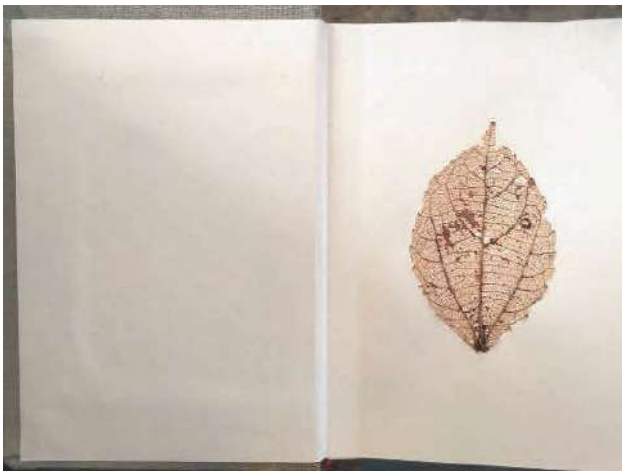
Em um debate via internet no início da pandemia, o pesquisador da infância Paulo Fochi e a psicóloga Bianca Stock[100] reforçaram a importância manter fios de continuidade entre escola, crianças e famílias, e na delicadeza necessária para essa tarefa. Estamos todos aprendendo a lidar com essas linhas, inventando formas de fiá-las, de tecê-las, de criar tecidos com elas, de costurá-los: manufaturar, enfim, agasalhos para proteger sensibilidades e sentidos de vida.

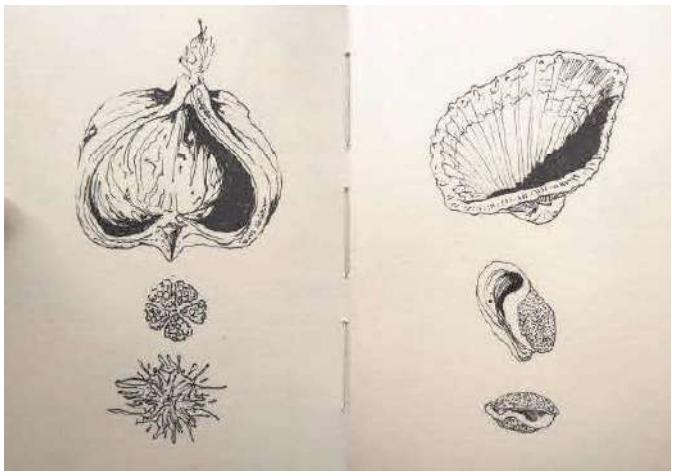
No ateliê, aprendemos sobre a importância de partilhar: um mesmo espaço, equipamentos, tempos de trabalho junto, vestígios de trabalhos feitos em tempos diferentes, conversas, silêncios, práticas, técnicas, projetos, impressões, opiniões,

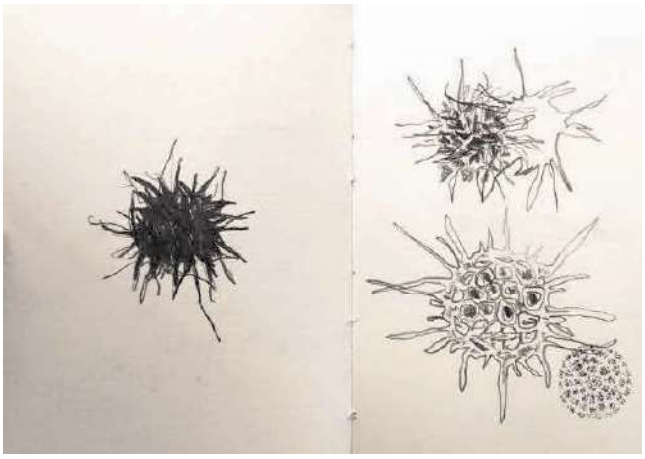
[100] *Crianças, pais e educadores em isolamento: questões para pensar,* com Paulo Fochi e a psicóloga Bianca Stock, *live* que se deu em 01 de abril de 2020, não mais disponível para visualização.

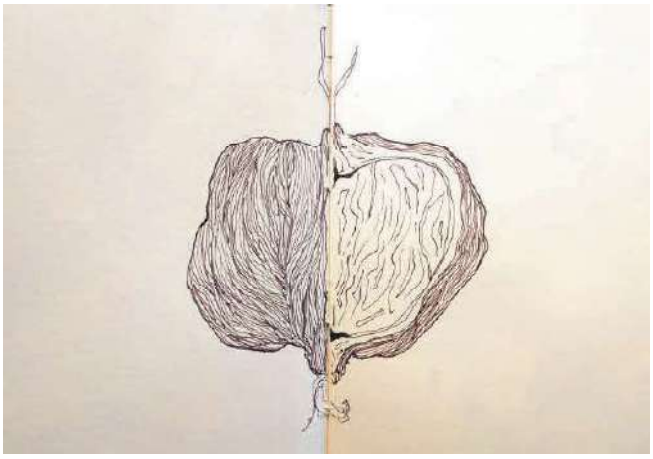
materiais... É possível reinventar o ateliê – ou ao menos a experiência de vivenciá-lo – remotamente? Juntos buscamos essas novas maneiras dentro das limitações do contexto. Mas não é justamente o que é a vida: o que de significativo se consegue produzir com o que se tem?

Figura 108 a 111 – O caderno de Isabela









Isabela habita o caderno que ganhou. Isabela Costard; sem título (páginas de caderno); ano 2020; colagem e desenho sobre papel; 21x14,8 cm. Ano: 2020. Fonte: acervo pessoal. Fotos: Isabela Costard.

Elias

A curiosidade é própria da infância, como sabemos e fomos relembrados pelo relato da experiência de Isabela. Elias – assim como todo artista – traz em si essa curiosidade. E foi com ela que aguardou a chegada de sua caixa: com o desejo de saber da criança que desmonta o brinquedo para descobrir como ele funciona, o que há dentro dele, como observa Walter Benjamin (1992)[101].

A observação de Elias, sua menção a Walter Benjamin, faz-me pensar na artesania da pesquisa. O exercício engajado, consciente e crítico da leitura e análise de autores trazem-nos mais próximos de nós; eles se tornam como que amigos nossos. Assim Foucault (2002) descreve os *hypomnemata*: cadernos de citação a estarem sempre próximos à mão e à alma, de modo a tornarem-se parte daquele que os produz[102]. O exercício constante da leitura reflexiva e observação da própria vida, da própria experiência, trazem autores e ideias para o corpo do leitor artífice - assim como os movimentos de lixar a madeira são incorporados pelo marceneiro. Como bom pesquisador artífice, Elias sempre relembra esses seus amigos de outras épocas e lugares para alimentar e iluminar nossas conversas.

A embalagem de seus presentes destoa das demais – e propositalmente, como ele bem percebeu. Para proteger as três pequenas placas de madeira que lhe enviei, escolhi uma página de lista telefônica. Objeto simples, corriqueiro, banal. Do universo do utilitário – pensando na fala de Adriana Bento. E que trouxeram lembranças e reflexões sobre seus fazeres e escolhas. Elias se lembrou de seus tempos de marceneiro-aprendiz na marcenaria de seu pai, quando tinha diversas tarefas – inclusive procurar telefones na lista e fazer ligações. O banal e o cotidiano – e a poesia por vezes tornada invisível pela rotina – está presente nos desenhos e gravuras do artista: ratos, cachorros, ventilador... Ele ficou feliz com minha escolha pelo papel de embrulho, e comentou sobre essa importante particularidade que pode ser trazida pela carta: de o remetente pensar mais no destinatário e seus gostos do que nas próprias referências – um importante exercício de empatia.

---

[101] **BENJAMIN, Walter.** *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.* São Paulo: Editora 34, 1992. Referência trazida na fala de Elias durante nosso encontro.

[102] Aprofundamos o tema no Capítulo 3 desta dissertação.

Figura 112 – A correspondência de Elias



A caixa e os presentes de Elias. Ano: 2020.Fonte: acervo pessoal. Foto: Elias de Andrade.

Vejo a relação com os fazeres muito próxima entre Adriana e Elias. Apesar de as formas de um trabalho e de outro diferirem, ambas são permeadas pela cultura oriental e pela junção entre ofício, beleza, arte, utilidade. Muita importância ao que as mãos e matérias têm a dizer.

Tanto é que a primeira coisa que ele quis fazer ao ver as madeiras que recebera, foi descobrir seus nomes, de que árvores vieram. Seus saberes de marceneiro e de gravador lhe permitiram identificar duas placas de imbuia.

Ele diz que o caderno veio em um momento muito preciso: o mestrado, apresentando lambe-lambes – imagens a serem afixadas em paredes –, acabou afastando-o da prática do desenho nesse suporte menor, portátil, que evidencia conjunto, processo e tempo de trabalho.

Contou ter sentido um certo receio de começar seu caderno – assim como Isabela, e como eu mesma. Abriu com um desenho de observação, como costuma fazer. Mas a partir do segundo desenho, o caderno foi tomando seu rumo: foi surgindo uma série de desenhos a bico de pena, que vão preenchendo o espaço de um modo que não é apenas observação. São blocos – como as madeiras que enviei em sua encomenda –, caixas – como a própria caixa que chegou a ele pelo correio. Essas formas são preenchidas com linhas onduladas e com palavras que jogam entre si –

há de vir/ advir –, que são apagadas e reveladas pelas linhas e camadas construídas a pena de metal e nanquim.

Assim como os sonhos alimentam a pesquisa de Nara, esses desenhos de Elias vêm de sonhos e de conversas com outro grupo de que participa, juntamente com Claudio, Talita e Edinan, que também estuda como sonhos podem participar dos processos de criação.

Os desenhos que povoam o caderno crescem e são transpostos para a parede – como costuma ser a prática de Elias. Ele nos apresenta seus recentes trabalhos em um e outro suporte, e contrasta com seus desenhos para tatuagem – que considera mais “seguros”, mais definidos. Parede e páginas permitem mais devaneios, reticências e aberturas do que a pele.

Elias conta ter sido criado pelas avós e tias num período de sua infância – início dos anos 1990 – quando seus pais foram morar no Japão, a trabalho. Relembra que se tratava de uma época em que não havia internet com a facilidade e abrangência de acesso atuais, e que mesmo os telefonemas eram difíceis – um por mês, ou a cada dois meses. Assim, a comunicação via correio era a mais frequente. Cartas e pacotes – com brinquedos, comidas, presentes – eram ansiosamente esperados. Então, receber uma caixa pelo correio remeteu Elias um pouco a esses afetos.

Hoje em dia, como disse Vinícius, até o e-mail está em desuso. Elias levantou uma questão, um outro olhar sobre o tempo e as relações: quando não abrimos um e-mail, por exemplo, é uma escolha nossa. Mas a mensagem chegou até nós – não extraviou ou algo parecido, como pode acontecer com a comunicação postal. Vivemos em um tempo em que a decisão pelo contato e leitura de uma carta se tornou muito mais individualizada, dependente da pessoa que recebe, do que de outros aspectos, extrínsecos à relação entre os missivistas. Na carta, o tempo de espera não era nosso. Ao não abrir um e-mail, o tempo de espera é transformado em individual. Por acaso - ou não -, as correspondências que Elias nos enviou semanas após essa reflexão demoram meses para chegar até nós…

Figuras 113 a 116 – O caderno e a parede de Elias



Na página anterior: os trabalhos de Elias em seu caderno e na parede, como lambe-lambes. Capturas de telas da gravação do segundo encontro do grupo. Ano: 2020.

Ainda falando sobre cartas, e a cinematográfica história pessoal que Alexandre nos contou, o artista chama mais um amigo para participar da conversa: ele cita o conto “Causos/2”, presente em *O Livro dos Abraços*, de Eduardo Galeano (2008). Um velho tem seu baú de tesouros roubado. Porém, ao abrirem-no, os ladrões constatam que as preciosidades são de ordem íntima: cartas de amor trocadas com uma mulher. Questionam-se acerca da atitude a tomar, e decidem-se por devolver ao dono o conteúdo do objeto furtado. Mas não de qualquer maneira: performativamente, postam novamente cada carta, “uma por uma. Uma por semana”.

> Desde então, ao meio-dia de cada segunda-feira, o velhinho se sentava no alto da colina. E lá esperava que aparecesse o carteiro no caminho. Mal via o cavalo, gordo de alforjes, entre as árvores, o velhinho desandava a correr. O carteiro, que já sabia, trazia sua carta nas mãos.
>
> E até São Pedro escutava as batidas daquele coração enlouquecido de alegria por receber palavras de mulher. (GALEANO, 2008, p. 67).

Quando Elias fez oficina de encadernação artesanal comigo, em 2012, ele já construía seus cadernos, mas de maneira mais experimental. Ele conta que aprender as técnicas que ensinei ajudaram-no a pensar melhor em como juntar folhas de maneira mais exata. Ajudaram na organização de uma prática, portanto.

Sobre a educação formal, conta que sua experiência no ensino fundamental e médio foi desgastante, apesar de também trazer lembranças boas. Elias já trabalhou no colégio estadual em que hoje tenho fixado meu cargo. Essa é outra das relações mais ou menos coincidentes, de jogo da memória. Quando Elias trabalhava nessa escola, trabalhávamos juntos num projeto cultural, e frequentemente ele nos relatava suas experiências em sala de aula. No ano seguinte, 2017, escolhi as escolas em que iria trabalhar, e, tendo a lista de possibilidades em mãos no Núcleo Regional de Educação, interessei-me pela localização e pela realidade social dessa escola. Ao levar minha comanda até o local, liguei os pontos, com especial alegria, e cheguei a dar aula a ex-alunos de meu amigo. Nesse mesmo ano, ele ingressou no programa de mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Para registrar a abertura de sua caixa, o gravador fez um vídeo em *time-lapse,* linguagem que usou algumas vezes para refletir sobre a passagem do tempo e seus efeitos sobre nossa percepção: imagens estáticas encadeadas que produzem a sensação de movimento.

Nara

Muito tocada com tudo o que foi partilhado no encontro, a sensível artista e terapeuta ocupacional disse não ter muita condição de falar naquele momento. Disse ter ficado desorganizada emocionalmente – para bem. E com muita fome: de comida, dado ao avançado da hora (já estávamos com mais de 2 horas e meia de reunião), e do alimento para a alma trazido pelo grupo – sobre querer saber mais sobre os convidados do grupo. Assim, disse que se limitaria a fazer alguns apontamentos a partir de suas anotações ao longo do encontro. E o fez com oriental e certeira simplicidade – do simples que carrega a complexidade da síntese vinda de um entendimento profundo. Ressaltou:

- Sobre como as folhas estão em todos – folhas de Alexandre, de Vinícius, folhas do caderno, papéis que mandei para Adriana Bento, livros que ela, Adriana, contou para nós.
- Sobre se sentir muito tocada mesmo que remotamente. Faz muitas anotações ao longo dos encontros. Diz ser mais de ouvir e anotar do que de falar. Ela sempre revê os encontros pelos vídeos que mando ao grupo, num exercício artesanal de retomar emoções, falas, tesouros, e abrigá-los no caderno construído com folhas guardadas por sua avó, que nos apresentou no terceiro encontro. Foi esse o fazer por ela escolhido para realizar diariamente.

Figura 117 – A correspondência de Nara



Os presentes de Nara e o início dos trabalhos com eles. Ano: 2020. Fonte: acervo pessoal. Foto: Nara Isoda.

Cláudio

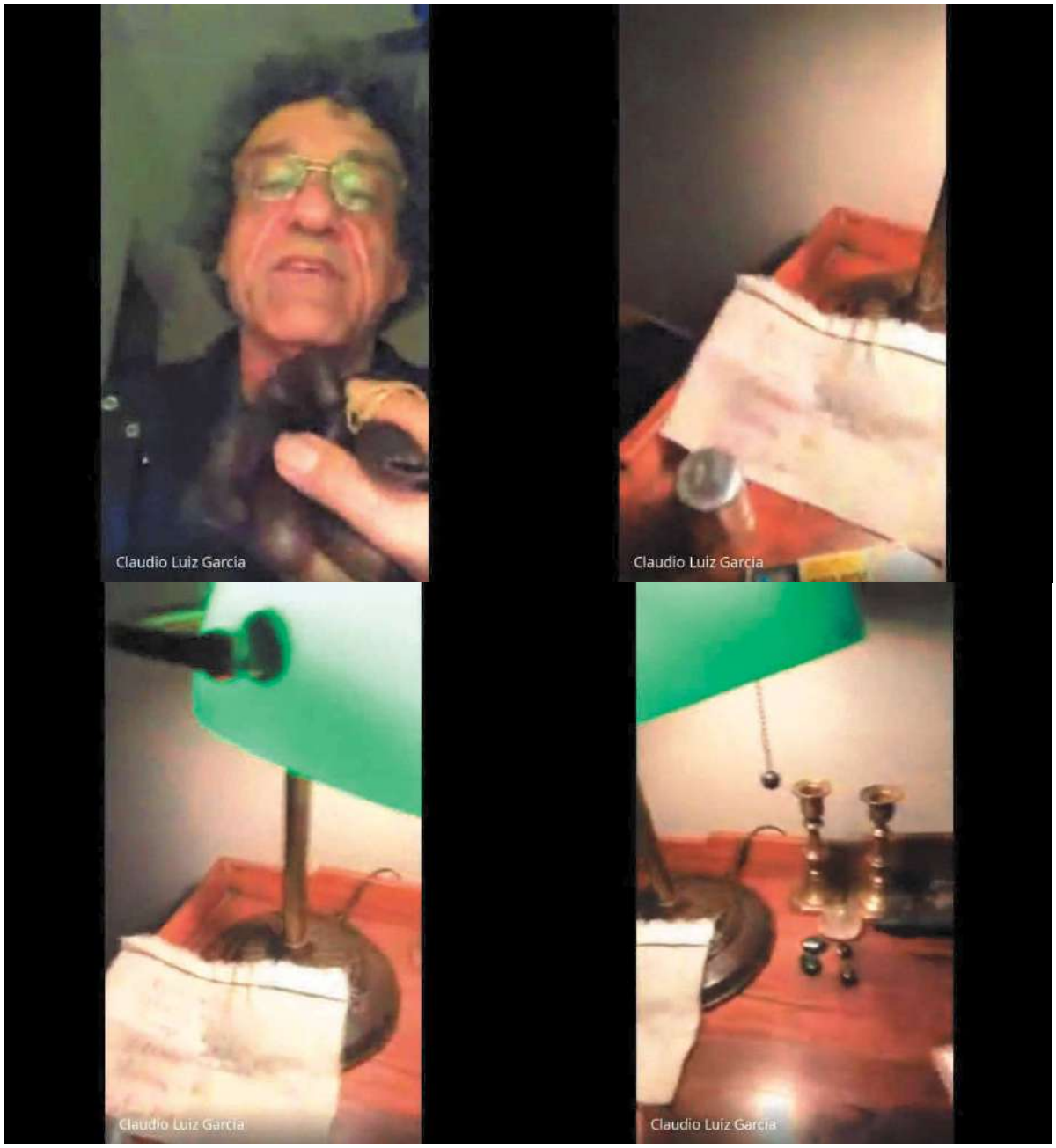
Tendo pedido para ser o último do grupo a falar, o artista encerrou nossa noite com um *happening*. Assim, pela particularidade dessa ação performativa, transcrevo a seguir a narrativa por ele construída. Embalava suas palavras ao som do suave balançar de um colar indígena de sementes de seringueira, que remete à água.

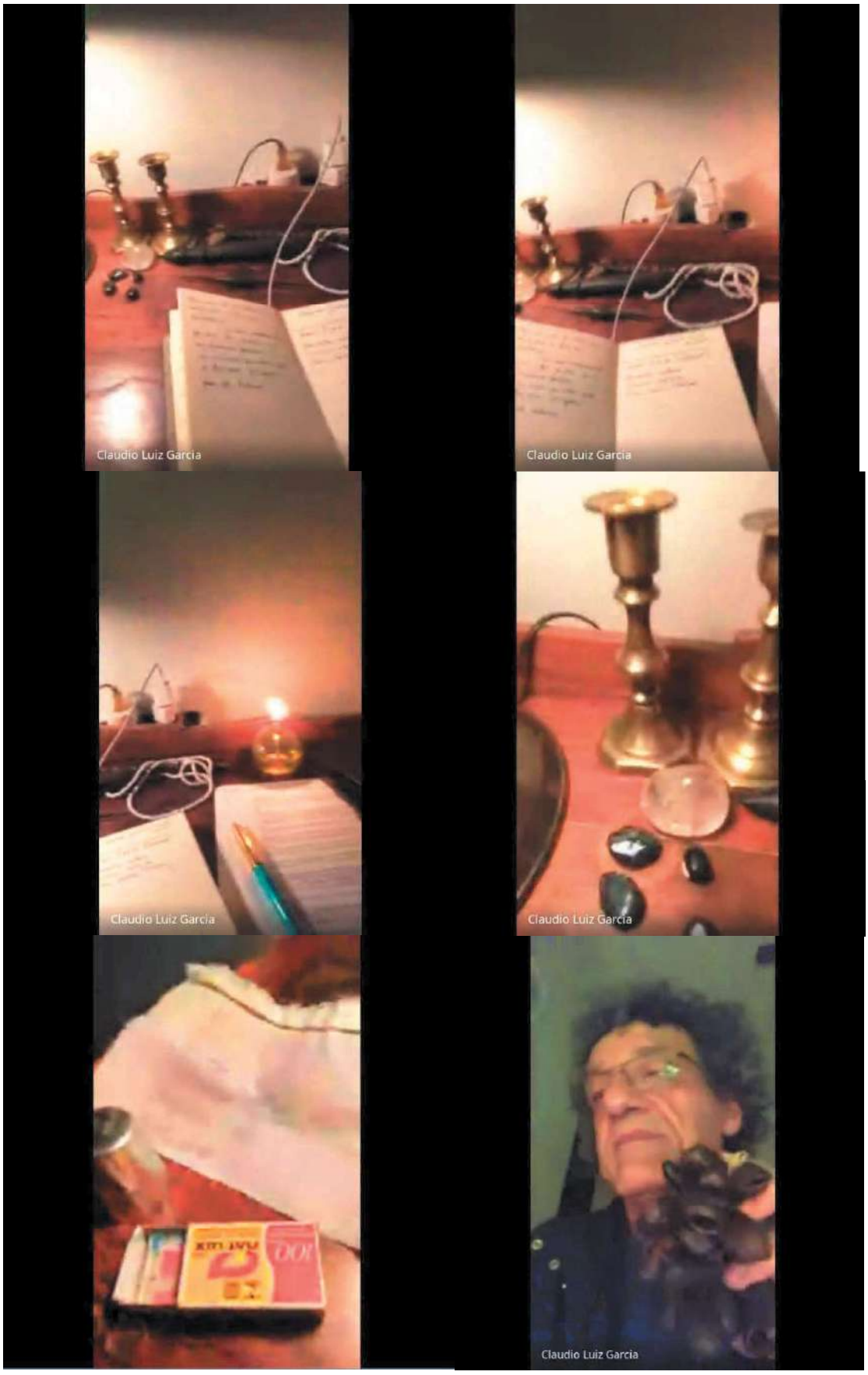
> Enquanto todo mundo falava, quero fazer um *happening*. Eu recebi meu pacote – não foi pelo correio – e inventei uma história.
>
> Adriana, você é a nossa avó, muito velha e muito rica, e fez um inventário. Fiquei bem emocionado com a parte que me coube. Para mim, foi um inventário e um itinerário: parece que você me indicou uma viagem. e foi uma viagem linda, porque foi por quatro continentes (nem sei se é continente, mas acho que é). Porque ela me entregou uma caixa cheia de selos, de 23 países no total, e foi como se eu tivesse

> recebido um apartamento na Vieira Souto, um apartamento no Central Park, e aí eu pensei: 'nossa, vou viajar!'. Então são 6 lugares do Brasil, que eu posso escolher, ainda não fui; 4 países da África, 7 da Europa, e 5 da Ásia.
>
> É uma estrada longa em que eu vou ter que entrar, e eu ainda não viajei – mas eu tô viajando. [...] Com nossos encontros, posso falar mais.
>
> Achei legal que você ainda me deu dinheiro para viajar – uma moeda de um centavo. Mas como é pouco dinheiro, você me deu uma lupa – que você falou que era para ver os selos, mas eu acho que é para aumentar o dinheiro, porque com um centavo não vai dar para viajar por todos esses lugares.
>
> Mas eu acho que você montou um grupo bem legal. Você é uma avó bem inteligente, bem sensível, foi a melhor professora de encadernação que eu já tive [risos].
>
> Enfim, no finalzinho, quando vi que eu tinha que falar, que a reunião acabou e que, vim aqui para minha mesinha, que é minha mesinha de cabeceira e comecei a montar as coisas, os objetos; tenho umas peças indígenas, que acho muito bonitas.
>
> Tem uma coisa curiosa que, como ela veio aqui com o filho, com o Di, ele falou assim: "você vai gostar bastante do que tá por baixo de tudo", e aí, por baixo de tudo, é esse livro aqui (mostra o caderno que cada participante ganhou). Mas o que é curioso é que esse copinho que você me deu marcou uma bola na capa. Eu não sei se essa bola já tava ou se o copinho marcou, mas eu gostei muito. E no próximo encontro, eu vou mostrar um livro que você encadernou e que eu fiz uma bola (na capa). Então, eu acho que tem uma relação casual, mas não é casual – eu não acredito em acaso, acho que tá tudo conectado.
>
> Em relação ao ensino, acho que todo mundo aqui é professor ou vai ser. [...] eu estava lendo hoje uma entrevista [...] do Deleuze sobre o professor. E a coisa que mais me chamou a atenção foi [...] que a única coisa que ele acha que um professor precisa realmente passar para os alunos é que eles aprendam a sentir prazer na solidão. Esse é o papel essencial do professor: passar para os alunos os benefícios da própria solidão.

De fato, valorizar a solidão e encontrar nela oportunidades de aprendizado, de construção, de criação, de autonomia são aspectos que foram potencializados no contexto que vivenciamos. Enquanto professores e pesquisadores, somos privilegiados por poder vivenciar de maneira segura esse aspecto dessa realidade cruel que nos assola. Assim, é importante que tenhamos o compromisso de fazer bom uso desse privilégio, e dar a ele formas novas, em ações educativas de fato transformadoras. Como já foi dito, essa é uma das intenções desta pesquisa.

118 a 127 – O *happening* de Claudio





Nesta página e na anterior: o *happening* de Claudio. Ano: 2020. Foto: captura de tela.

4.2.4. Fechamento do encontro e proposta para o encontro seguinte

Considerando a questão do acúmulo de tempo de trabalho e do fazer que se constrói e é incorporado nesse tempo, na repetição, no ritual, pensei como proposta para o grupo, durante as duas semanas até nossa próxima reunião que cada um escolhesse uma atividade a ser realizada um pouco a cada dia. Inicialmente propus que não necessariamente fosse realizada no mesmo horário ou numa mesma quantidade de tempo. Quero discutir com os convidados justamente essas questões: como cada um lidou com a proposta – se conseguiu se organizar para manter um ritmo de horário; se esse ritmo já existe e simplesmente teve continuidade; que fazer foi escolhido e por quê; que relação cada um fez com a escolha de seu fazer e as questões discutidas em nossos encontros.

Escolhi como fazer a ser trabalhado nesse período os bordados de um livro que comecei a construir como diário de quarentena. Penso no bordado como fazer e metáfora significativos para a pesquisa: desenho construído ponto a ponto; costura de ideias, de pontos de vista, de universos.

4.3 - Encontro 3 - Sobre avós, cultivos, viagens (17 de julho de 2020)

> A avó que já aprendeu muito sabe que tornar-se mais sábia é o território de *La Señora Destina*, a velha Avó Destino. Escolher tornar-se mais sábia significa sempre escolher aprender de novo. Independentemente da idade, condição ou situação, o espírito da avó significa ensinar que lutar para crescer em sabedoria e reformular e criar vida nova são atos de inteligência.
> Ser uma grande avó significa ensinar os caminhos do amor e da compaixão aos mais novos... (ESTÉS, 2007, p. 60).

Neste encontro, fiz menos anotações do que nos anteriores. Como disse ao grupo, senti-me mais imersa na conversa, no processo, nas emoções que as falas dos convidados suscitaram. Fiquei nesse lugar de estar dentro da água, das sensações e dos sentimentos.

O primeiro convidado a chegar foi Alexandre, que contou ter tido uma semana bastante difícil: perdera uma amiga muito querida e próxima em decorrência de um câncer. A amiga de Alexandre, até o dia anterior a seu falecimento, conversava conscientemente e dividia entre os amigos sua produção fotográfica. A morte, a passagem do tempo, a manutenção de conexões pessoais e de tradições foram pontos muito marcantes nessa nossa re-união.

A morte, assim como o tempo *Kairós* - esses tempo-espaços de criação e fruição -, tem sido afastada de nosso convívio. É negada, escondida, indesejada – ou banalizada: na desgovernança de um país em meio a uma feroz pandemia, rostos, nomes e histórias pessoais são apagados, ocultos por números mentirosos, por estatísticas incompletas. Lutos não são devidamente vivenciados. Bem antes da Covid19, nossa sociedade já adoecia, tanto por não respeitar a vida em sua integridade, como por não respeitar e acolher devidamente a morte.

É quase assustador o que vejo nos encontros, as confluências, as "coincidências" que existem entre os participantes do grupo, e que tornam essas pessoas de fato um grupo.

Nosso encontro terminou às onze da noite, com todos os participantes muito cansados. Cansados pelo tempo de nosso encontro, por sua densidade, e pela

densidade da semana, que foi grande para todos, ao que pareceu. Interessante observar mais esta confluência. Decidi utilizar essa ferramenta tão interessante da tecnologia, o recurso de digitação por voz do Google, justamente para captar o frescor e os afetos primeiros dessa última reunião – prática também recomendada por minha orientadora. Penso em usar esta forma de registro como um diário de construção dessa pesquisa, esse registro dessas afetações, desse estado físico mesmo provocado pelo encontro, pela conversa. Materializar os fervilhares que sinto depois do encontro em palavras que surgem na minha frente, na tela do computador. A tecnologia me faz rir.

* * *

Figura 128 – Mosaico 2



Elias, Claudio e Nara falam sobre seus fazeres constantes durantes as duas semanas que separaram o segundo e o terceiro encontros. Montagem com capturas de telas do vídeo do terceiro encontro. Ano: 2020.

Após o segundo encontro, senti-me inspirada a escrever novas cartas a cada participante. Desejo de prolongar conversas, de contar ao outro sobre ressonâncias, reverberações. Urdidas aos fazeres cultivados nas duas semanas transcorridas entre as reuniões, essas correspondências compuseram a trama de nossas conversas tecidas nessa noite.

A tridimensionalidade, a fisicalidade – do tecido e das relações interpessoais – nos faz muita falta. Olhar para os outros através da tela, no mosaico, não é olhar nos olhos – o que explica em parte o esgotamento que o formato remoto promove. O brilho da tela traz ausência da proximidade física, do falar ao mesmo tempo e entender-se, de poder tocar, sentir o cheiro, o calor, sentir o corpo no espaço de uma outra maneira, mais livre, menos contida para poder caber na tela. Vemo-nos no plano, que altera nossa percepção espacial, achata nuances, delicadezas, sussurros… As cartas e os objetos que elas trazem suscitam a presença, os sentidos, as mãos, ajudam a tecer pontes, trabalhadas pela artesania de imaginação e memória. Os objetos por si sós, como Alexandre mostra em sua tese (2020), já contam e guardam muitas histórias, e nos convidam a olhar para elas e inventar outras tantas. Achados e suas ficções permearam, também, nossa conversa.

O fotógrafo paraense comenta que a manutenção da constância exige disciplina – mas também depende de fatores externos. E reflete sobre a dificuldade de manter a disciplina nesse contexto que nos esgota: estar *online* é quase sinônimo de estar vinte e quatro horas disponível para o trabalho, para reuniões. Os âmbitos público e privado, pessoal e profissional se misturam, confundem-se. A prática das reuniões remotas cresce. Ele nos conta estar com uma crescente dificuldade em organizar sua rotina e colocar o fazer artesanal nela. Ao longo das turbulentas duas semanas decorridas, desenhou no caderno que lhe enviei, observando os objetos biográficos que lhe chegaram na caixa, e dando a eles novas possibilidades de vida, novas histórias nas linhas de seus desenhos. Entretanto, não conseguiu manter a constância diária.

As últimas cartas que mandei para alguns convidados foram escritas sobre folhas do caderno de receitas de Miriam Kremer, uma senhora de origem judaica, residente no bairro de Santa Cecília em São Paulo, onde também eu morei entre 1999 e 2010. Certo dia, cruzei com Miriam, vizinha que até então não conhecia, e ouvi o relato de parte de sua história. Essas lembranças não me foram trazidas pela voz nem pela presença daquela senhora, mas por uma caixa de seus guardados que achei na calçada: memórias materializadas em forma de papel, documentadas em fotos, cartões de *hanukkah*, pequenos livros de receita vindos com produtos culinários (azeite, farinha), recortes de jornal, bilhetes escritos pelo neto recém-alfabetizado,

atividades escolares impressas – Miriam é (ou era?) professora desde a década de 1960.

Adriana Bento diz também ter o costume de conhecer histórias – e criar outras – dessa maneira: observando o lixo e resgatando dele tesouros. Conta-nos de momentos em que precisava de algo, pensava no objeto, e logo o encontrava no lixo do prédio, do trabalho, do metrô – por exemplo, um par de sapatos que pudesse oferecer a um morador de rua com que sempre cruzava no caminho do trabalho. Pequenas coincidências – ou mágicas – cotidianas. Talita nos conta que, eventualmente, também se alongava em suas caminhadas, e recolhia objetos da rua: elementos naturais, coisas consideradas lixo, e que constituem seus trabalhos poéticos.

Às vezes, quando encontramos coisas na rua, não sabemos se as pessoas que eram suas donas ainda vivem – mas essas coisas vivem. Que história elas têm? Que história podem ganhar? O que realmente importa? Qual é a versão “real”?

Falamos, também, sobre retomar – e reinventar, reconectar-se - a própria história, mexendo em nossas gavetas de guardados[103]. Vinícius conta que a proposta de cultivar um fazer a cada dia entre um encontro e outro o fez mexer em sua caixa de bordados guardados e retomar um deles, inacabado, e guardado há anos: uma figura de Nanã. Coincidentemente – ou não –, esse é o orixá que se refere à lama, às águas paradas, às chuvas, e é representado na figura de uma velha curvada. O trabalho foi feito sobre um tecido rendado, usado nas vestimentas ritualísticas Ele conta que essa retomada ajudou na conexão e no fluir da finalização de sua tese.

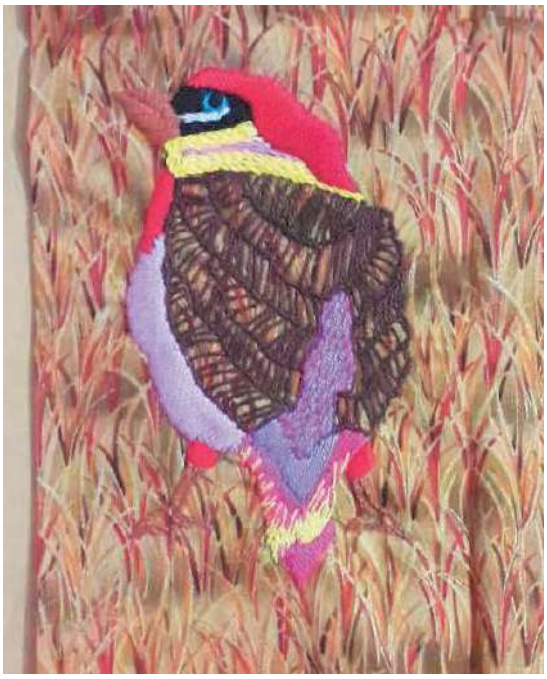
A linha alinha, organiza, une. Torna viva e pulsante a lama fértil da tradição, dos saberes ancestrais, que modela as relações das rodas de bordar. Nesses círculos, há momentos de muito barulho, de falas concomitantes, permeadas por momentos de silêncio profundo. Conexões construídas pelo fazer; cumplicidade do grupo firmada num acordo tácito: "a gente se comunica em outro nível, outra sintonia".

[103] Termo usado por Iberê Camargo (1998).

Figuras 129 a 131 – Bordados de Vinícius







Bordados: o fazer cultivado por Vinícius. Vinícius Azevedo; sem título (o primeiro, da série *Lenços de Namorados*); ano 2020; bordado livre sobre tecido. Ano: 2020.Fonte: acervo pessoal. Fotos: Vinícius Azevedo e Adriana Siqueira (última foto).

Vinicius diz usar o fazer manual em suas aulas teóricas porque “a mão ensina, a mão é muito inteligente. O ensino formal – nossa herança jesuítica – separa mãos e cabeça". Vemos a integração natural de mente, corpo, ritmo, tempos, na criança que toca o maracá do Bumba Meu Boi, por exemplo: ela não precisa pensar – ou, antes, fazer e pensar caminham e se configuram juntos. Trata-se de uma prática, de um gesto que faz parte de seu corpo. A cultura popular traz em si o respeito à integralidade humana: ela é parte do corpo do brincante e o constitui, desenha-o, modela-o, da mesma maneira que é modelada por esse sujeito. O pulsar do fazer. Identidade. Comunidade. Conexões. Vivenciar o conceito para aprendê-lo. Como já abordamos nesta dissertação, também os fazeres nos reconectam a nossa humana integralidade.

Não por acaso, a artesania se faz presente nas manifestações da cultura popular. No Bumba Meu Boi, por exemplo, rodas de bordar acontecem ao lado das rodas de toques de pandeirões, matracas, maracá e onças. O canto permeia e dá ritmo às vivências com instrumentos musicais, com linhas, agulhas, miçangas; trazem ao corpo brincante de mulheres, homens, crianças, jovens e velhos os símbolos, as histórias, os saberes africanos, indígenas e europeus. A roda como prática integrativa de uma comunidade, de uma tradição viva, pulsante. Tenho o privilégio de fazer parte de um grupo de Bumba Meu Boi, e de proporcionar a meu filho essa rica experiência. E este é também um ponto de encontro entre mim e Vinícius: ele conta que seu primeiro contato com o bordado, há dezesseis anos, foi justamente através dessa cultura do boi, em oficina ministrada pelo brincante maranhense Itaércio Rocha, também há dezesseis anos seu companheiro.

Figura 132 – Páginas do livro sobre o amor



Páginas do livro *sobre o amor,* em que aparecem representadas parte das vivências que tive com meu filho, Diego, junto ao grupo de Bumba Meu Boi Estrela da Vila, de Londrina/PR, de que fazemos parte. Adriana Siqueira; parte do livro sobre o amor; 2018; estampa de xilogravura sobre papel oriental; encadernação concertina[104]; 28 x 24,5 cm (capa – livro fechado), 26,5 x 38 cm (livro aberto – duas páginas à mostra), 26,5 x 494 cm (livro totalmente desdobrado, com todas as páginas à mostra). Fonte: acervo pessoal. Foto: Adriana Siqueira.

Cláudio adotou como fazer constante ao longo dos quinze dias a escrita de cartas a sua avó no caderno que recebeu na primeira caixa. Através da ficção, criou um universo novo, que partilha conosco na leitura de sua primeira carta de viagem:

Londrina, 17 de julho de 2020

> *Em caso de desastre na viagem, e se eu morrer, deixo essa carta para a senhora. O destino determinou que eu fizesse essa viagem. Ou de um outro jeito, você, avó, destinou-me os objetos de seu inventário, e com este, um itinerário que me possibilitou a fazer essa viagem. E qualquer uma delas, sempre, por mais segura que seja, haverá o risco de acidentes. Assim, eu deixo esta carta para a senhora encontrá-la aqui na gaveta dos meus guardados. Esta será uma mensagem de agradecimento caso eu esteja morto.*
>
> *Eu quero que a senhora não se sinta arrependida de ter me deixado em vida um inventário. Fui eu que inventei a viagem. Você involuntariamente implantou em mim o desejo de viajar. Foi a melhor e maior das boas intenções de seu coração. Por isso assumo todo o*

[104] A encadernação concertina consiste dobrar as páginas em zig-zag. Tem esse nome por fazer referência a uma pequena sanfona – instrumento musical –, homônima.

risco da viagem que eu possa vir a sofrer. Ou melhor: todo risco de acidentes que eu possa vir a sofrer.

Como todos nós sabemos, esta carta, as viagens, as relações mnemônicas e históricas são todas fantasias e fragmentos daquilo que chamamos de processo de criação artística de um coletivo, e, portanto, qualquer acidente fatal deverá ser seguido de um funeral simbólico: primeiro: sem discursos chorosos! Nada de falas apologéticas. Se alguém quiser falar mesmo assim, peço que contemple as estrelas na madrugada seguinte ao meu funeral, pois vai me ver saltando de constelação em constelação, e o que é melhor: estarei saltitando de carne e osso.

Todos vocês encontrarão o seu caminho. A busca há de prosseguir mesmo que não haja encontros. Buscar é sempre mais poderoso. Todo encontro é uma morte, com a qual posso me deparar já na primeira viagem. Essa possibilidade aparece como óbice de amofinações mecânicas do avião em que viajarei. Os obstáculos das saudades e das rebeliões que travei comigo mesmo enquanto vivi; os aborrecimentos; os sonhos e devaneios vieram ao meu encontro, do interior do seu mundo, avó, na noite em que você me entregou o inventário. Você vai se lembrar que era dia, mas em mim havia noite com estrelas, porque sempre me sinto vivendo com a noite estrelada – e não sob o sol canicular.

Enfim, eu me despeço com um abraço – apesar de não gostar de abraço –, com um beijo bem dado – apesar de eu só gostar de beijo na boca, mas só por amor. Você é amor puro. Hoje em dia, qualquer um beija na boca do outro, por distração. Tem céticos heterossexuais beijando gays para se mostrarem bissexuais. Veja você, vó, que mundo ridículo, esse.

Por isso me despeço de você com amor e admiração pela pessoa que você é, e não pelo mundo de hoje no qual vivemos.

Um beijo do seu neto

Claudio.

P.S.: Uma das coisas mais nojentas desse mundo hoje é essa moda de beijar na boca por brincadeira, e o que é pior, essa moda de bissexualidade – esta é a pior delas. Porque a minha geração lutou pelos direitos de uma vida gay saudável e cheia de cumplicidades amorosas. Todo aquele movimento dos anos 70 foi parar no esgoto das sarjetas, das calçadas das cidades povoadas por covardes e falsos homossexuais, que no primeiro embate e sofrimento se escondem atrás da barra da saia da mãe e do pai.

Bem, chega de reclamação. Eu me despeço mais uma vez, e se eu não morrer, prosseguirei na minha nova jornada, de onde te enviarei uma nova carta.

Mais beijos e admiração,

Do seu neto,

Claudio.

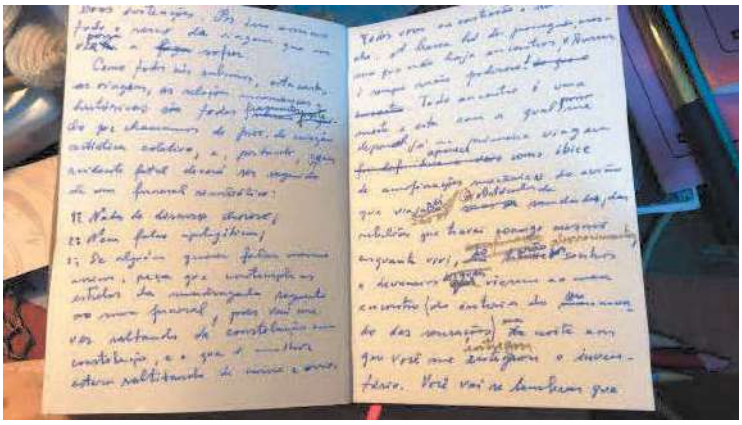
O artista conta que se inspirou em uma carta oficial do governo dos Estados Unidos da América quando do lançamento da Apollo 11. Dado o sucesso da missão, o documento permaneceu arquivado por anos, até ser encontrado nas gavetas do governo Nixon: caso houvesse uma fatalidade no projeto espacial, haveria palavras de conforto às viúvas e à sociedade em geral.

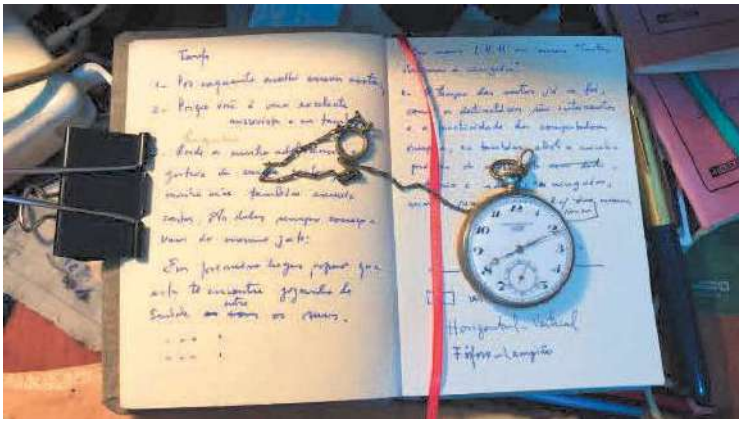
Claudio conta ter escolhido a escrita de cartas como fazer, pois se trata de uma prática de que gosta muito, e que cultiva desde a adolescência. Por isso, considera-se um ótimo missivista – assim como eu também. Diz, também, que se lembra das cartas que sua mãe escrevia, sempre iniciadas da mesma maneira: “Em primeiro lugar, espero que esta te encontre gozando de saúde entre os teus”; depois ela escrevia algo mais pontual. Até hoje, ele copia essa introdução ao diálogo missivo.

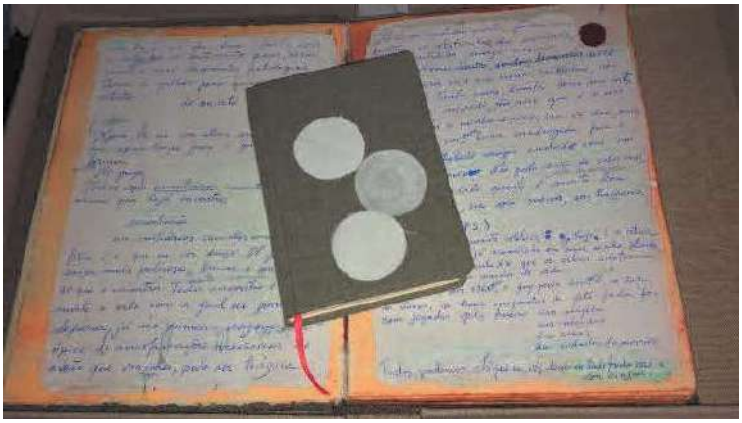
Ele escolheu um de seus muitos Livros de Horas, intitulado *Cartas íntimas a ninguém*, para desenvolver paralelamente a esse caderno de cartas. Nessa época em que a internet e a velocidade imperam, o destinatário desapareceu, mas cartas continuam intimistas, e o remetente, o missivista, ativo. E é essa qualidade de tempo que convido esses artistas participantes do grupo a experienciar em encontros e proposições.

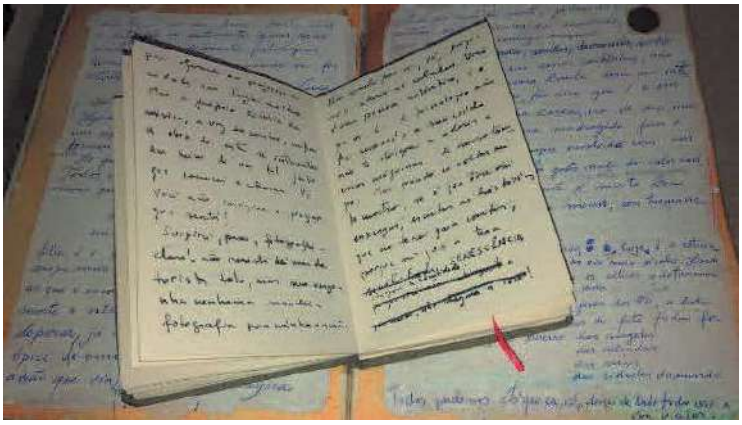
Penso no exercício da escrita de cartas, em quanto isso fala muito mais sobre o remetente, seus desejos, suas crenças, sua busca por um espelho no outro via palavra. Correspondência. Penso nas muitas cartas que escrevemos e que nunca chegamos a enviar: a materialização de ideias em grafismos, em algo mais palpável e concreto é, por vezes, mais importante do que sua postagem e leitura pelo destinatário; o interlocutor não é outro senão o próprio remetente. É assim que grande parte das cartas nasce, a meu ver. Ao saírem para o mundo, partem para o incerto – chegará, de fato, ao destinatário? Ele responderá? Se sim, quando? Como? E outro ciclo se inicia. Cartas são diários compartilhados. Há que se desprender, se expor, para que se guarde conjuntamente.

Figuras 133 a 136 – As cartas à avó no caderno de Claudio









Na página anterior: o fazer de Claudio: cartas para a avó; *cartas íntimas a ninguém* – livro de horas. Ano: 2020. Fonte: acervo pessoal. Fotos: Claudio Garcia.

Claudio escreve as cartas pelo prazer de escrevê-las, de vê-las nascer nas páginas de seu caderno, de criar infinitas potências de comunicação.

Elias liga a leitura da carta de Claudio a um conto que leu, "Vovô Valério Vai Voar", de Marcelino Freire, do livro *Amar é Crime* (2011)[105]. Um avô vai voar e chama seu neto como cúmplice. Ao final, o neto relata, como em uma carta, mas transmitida oralmente, sobre a peripécia que acompanhou.

Nara reviu e anotou passagens da gravação do último encontro, porque conta que tem dificuldade em ser espontânea e assertiva ao mesmo tempo em grupo. Escolheu como fazer diário

> escrever palavras, afetos e imagens que brotaram do nosso último encontro. As palavras foram escritas com tinta sumi, usada para caligrafia japonesa, sobre tiras de papel vertical que eu já tinha, e que eram da minha avó. Escrevi com uma caligrafia inventada, que chamo de caligrafia onírica, apenas usada em algumas ocasiões, para registrar sonhos específicos e mais especiais, que quero registrar. Ou em momentos de afetos intensos.
>
> São formas de escutar melhor – a mim, meu inconsciente – e aos outros. Como nossos encontros têm essa qualidade temporal de Kairós, optei pela caligrafia onírica e me lembrei desses papéis logo depois do encontro passado, em que Adriana Bento mostrou os papéis que recebera da Dri – e Claudio falava da avó. [Trata-se de papéis que eram de sua avó]
>
> O trabalho também veio após conversa com Vinícius sobre o amarelo de Oxum – então eu nomeei de folhas amarelas – também fazendo menção à página amarela de lista telefônica que embalava as madeiras enviadas a Elias. O livro tem uma capa amarela, e a escrita é à maneira oriental: na vertical e da direita para a esquerda.

Mostra-nos algumas frases registradas nas páginas de seu livro:

- "O que de significativo a gente consegue fazer com o que se tem";

[105] FREIRE, Marcelino. *Amar é crime*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011. Referência trazida por Elias em sua fala durante o encontro.

- “Abrir o olhar para o livro” – janela – e desenho da etiqueta que Adriana Bento ganhou;
- “Portais”;
- “Advir – Há de vir” – desenho de retângulo preto na parte inferior direita;
- “Os benefícios de viver na solidão” – com um desenho do copo enviado a Claudio;
- “Oxum” – que ainda não está pronto. Ela quer privilegiar mais explicações que recebeu de Vinicius: colocar espelho, como no bordado que ele mostrou no grupo;
- “Folhas”;
- “Fios de continuidade”;
- Citações de *Água-viva*, de Clarice Lispector, que ela relaciona com a sensação que teve no último encontro: de estar tão feliz e tocada por tudo o que aconteceu e foi dito que se sentia completa, sem a necessidade de dizer nada mais. “Não dirijo nada, nem as minhas próprias palavras. Mas não é triste: é humildade e alegre”;
- “Tesouros da natureza”;
- “Tempo de espera” – “Objetos memoriais”;
- “Qual é seu sonho” – escrito com tinta mágica marrom, sobre papel de mesma cor, em um tom mais claro;
- Desenho de fósforo, a partir da estampa de fósforo que lhe enviei em sua caixa;
- Outra citação de Clarice Lispector: “Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra”.

> Escolhi a prática para dar vazão aos afetos que me preencheram no encontro. Fiz um pouco a cada dia – já tenho esse ritmo de constância habitual. Gosto muito de fazer as coisas sem tempo, sem me preocupar com o relógio. Gosto da sensação de estar atemporal.
>
> As folhas amarelas acolhem os ventos do nordeste ao sul. Os ventos assopram as folhas que, afetadas, sentem a vida que passa. Ora dançam, ora caem, ora renascem.

Elias escolheu como fazer constante durante o período continuar seus desenhos no caderno. Manteve o retângulo preto, como relembrado no desenho da página do livro de Nara, e construiu desenhos a partir de um sonho com correnteza. São composições diferentes das que costuma fazer, a partir da observação. Essas vêm mais do fluir da memória, representado nas linhas da correnteza. Interessante observar que essa fluência também aparece nos veios das madeiras, como nos pequenos blocos que lhe enviei – também inscritos em retângulos. Há uma continuidade eventualmente interrompida por um nó, uma matéria mais densa. Nesses desenhos, que sempre contêm uma palavra, Elias segue um ritual: começa desenhando a palavra (mais do que escrevendo, já que temos uma qualidade mais plástica do que significativa ao discurso verbal), e, depois, cobre-a com as linhas feitas com essa mesma tinta – nanquim diluído –, o que lhe confere um tom mais escuro que a camada superior. O papel continua absorvendo as novas camadas da tinta, e intensificando a tonalidade da área. Experimenta ondulações.

Ele comenta do quanto é difícil seguir um ritual – a prática diária, de fato, sem sofrer interferências. Também em seus desenhos, em que havia se proposto a seguir a forma retangular, isso acontece: uma forma pede outra, uma pequena mudança, que pede outra. Logo, o primeiro desenho tem a composição muito diferente do quinto, por exemplo.

Nos dias em que, por algum motivo, não desenha – por esquecimento ou falta de tempo –, Elias apenas coloca a data. Da mesma maneira como fazia em um caderno com desenhos de garrafas que fez em 2014, época em que trabalhávamos juntos em oficinas de desenho e encadernação.

No sonho – inspiração para os desenhos em seu caderno – Elias estava na Índia, flutuando com um barco em um rio. Ao lado, havia outro barco, e ambos estavam apoiados em um colchão para flutuar mais. E passavam por ele diversos barcos nessa condição.

Isabela escolheu seu fazer a partir de seu desejo de lidar com o tempo de outra maneira – sair da “chavinha da produtividade”. Ela começou pensando em uma prática que lhe é conhecida, o desenho, e que poderia uni-la a seu trabalho na escola, com as crianças. Mas reconsiderou e decidiu desafiar-se a algo novo. No grupo, falamos

muito em costuras metafóricas e literais – e Vinicius é nosso representante e exemplo nessa artesania. Ela se desafiou, também, a dar a si mesma uma pausa eventual do trabalho usual, reservando um tempo apenas para si, para o trabalho com as mãos, que permite passeios mentais leves pelos campos dos pensamentos densos, e, assim, driblar a ansiedade. Diz ter substituído por esse fazer o tempo que despendia em redes sociais – e que aumentava a ansiedade.

Assim, costurando identidade, artesania, comunidade, Isabela escolheu como seu fazer o tricô – prática trabalhada por sua avó. Os ensinamentos da técnica não chegaram a ela por mãos familiares, mas pela tela do computador, via *internet*. E as memórias do gesto do outro – esse outro tão importante e significativo, a avó – encontram lugar no coração, nas mãos, no corpo todo de quem repete essa tradição que traz a comunidade – o saber e o fazer em conjunto – em sua essência. E conecta, costura. Traz a Isabela a presença de sua querida avó em fios, agulhas, ações repetitivas, uma malha de afetos que vai sendo tecida. “Afetividade da memória”, segundo ela mesma diz, conexão através do fazer.

Sua avó faleceu quando Isabela tinha 13 anos. Tinha um câncer de pulmão reincidente, e já se sabia de sua fatalidade. Diante dessa situação, a estudante conta que fazia visitas constantes à avó, que morava em seu prédio, no apartamento da frente, simplesmente para estar do lado dela o quanto pudesse. Ficava até a hora de dormir; a avó tricotava.

As ligações pelo afeto permeiam todo o trabalho em tricô de Isabela: ela conta que não fica com nenhuma peça que produz (gorros e cachecóis), mas presenteia pessoas queridas. Esse lugar do presentear com o trabalho das próprias mãos também é um terreno muito próprio da artesania: alimento de relações, de afetos. O estar presente também é parte desses fazeres manuais. Assim, a jovem artista conta ter ficado ao lado de seu pai em diversos momentos que tricotava: na sala de espera do laboratório em que o acompanhou para colher exames, durante a leitura do jornal, ao assistir TV. Um estar junto em silêncio, mas partilhando um estado e qualidade de presença que cria vínculos, cumplicidade, afeto. Como a menina que ficava ao lado da avó a tricotar.

Adriana Bento teve problemas com o som de seu computador, o que nos proporcionou momentos de busca de soluções do tipo “gato”, e muitas risadas. Os debates nos levaram a colocar seu áudio através de ligação pelo celular.

Ela escolheu como seu fazer diário também usar o caderno que lhe enviei, desenhando nele retratos. Ela conta ter pensado em coisas a fazer com os presentes que recebera na caixa: considerou elaborar um manual de encadernação oriental para me enviar, cujas páginas seriam encadernadas seguindo as instruções nela contidas – o que me fez considerar a metalinguagem que presenciamos antes da fala de Adriana, na tentativa de achar soluções para o problema tecnológico do som. Mas não era essa a relação a que queria chegar. Ela olhava para os papéis que mandei e só imaginava cadernos – porque é assim que ela costuma pensar. Foi na conversa com os materiais, todos posicionados sobre uma mesa baixa, que chegou ao desejo dos retratos. Diz que a tinta mágica foi realmente mágica: ela tentou descobrir como usá-la, em que solvente dilui-la, e foi chegando a craquelados nos testes de mistura com água – já que se trata de uma tinta à base de óleo –, que formaram crostas no vidro que continha a mistura, possibilitando monotipias, impressões sobre pequenos papeis, usados em alguns desenhos.

Figuras 137 e 138 – Adriana Bento e a tinta mágica



Testes de Adriana Bento com a tinta mágica. Ano: 2020.Fonte: acervo pessoal. Fotos: Adriana C. Bento.

Ela está estudando uma deidade japonesa, Uzume[106]. Ficou atraída pelo nome. E deu a seu caderno o nome de *Uzu* - que significa “redemoinho”, que é justamente o que se formava em seu copo com a tinta mágica. Ela leu que o redemoinho está ligado ao escorpião – seu signo no zodíaco -, às águas profundas. O que é um pouco contraditório, já que se trata de uma deusa que resolve as coisas pelo riso, pela abertura, e que tem muita liberdade com o corpo.

O desafio de trabalhar com o descontrole da tinta mágica, que se espalhava em uma grande mancha quando aplicada sobre o papel, foi muito bem vindo, e relembrou as pesquisas de ateliê da faculdade. A relação entre linha e mancha sempre atraiu muito Adriana. “A linha como algo mais próximo de uma definição das coisas, e a mancha como uma abertura do (e ao) que possa vir, que você não controla. São bordas”. Assim, conta que a tinta mágica foi o material que mais lhe indicou caminhos a seguir, e trouxe de volta sua prática de pintura, ressignificando-a.

Respondendo à pergunta que eu havia feito, sobre quem trouxe a ela o fazer, a primeira pessoa que lhe vem à mente é seu pai, que, semanalmente, lhe trazia da banca de jornais revistas baratas de colorir, uma das quais veio com uma pequena caixa de lápis de cor – que durou muitos anos. O desenho sempre lhe foi algo muito espontâneo e fluido. Assim, vê o desenho em sua vida mais como uma condição intrínseca de ser do que como uma escolha.

Sobre a constância no fazer: houve por um lado, e não houve, por outro. Não, porque não fez um retrato por dia. E sim, porque diariamente manuseava os materiais, olhava para eles, conversava com eles em silêncio, bem como com seus desenhos. O olhar e o diálogo silencioso com materiais, ferramentas e trabalhos, sempre ao alcance das mãos e dos olhos, carregam a potência da ação, e são determinantes

---

[106] *Ame-no-Uzume, é a Deusa xamã da dança, alegria, do entretenimento, dos atores, da lealdade, do riso e do amanhecer.*

É a kami mais divertida do xintoísmo, conseguindo encantar a todos com sua dança e forma de ser. Sua energia é leve, contagiante e nos enche de alegria.

Ela nos ensina que, através da alegria, do bom humor, da autoestima e da autoaceitação somos capazes de trazer à tona nossos potenciais esquecidos, podemos vencer a insegurança e voltar a brilhar. Uzume nos diz para sermos quem somos verdadeiramente e a ter o coração como guia.

Ela também é a fundadora da Dança Kagura, uma dança cultural japonesa que existe até os dias de hoje. Uzume tem um grande relacionamento com Amaterasu, onde acabaram se tornaram muito amigas. - Texto *Uzume - Deusa da Dança e da Alegria,* disponível em https://aminoapps.com/c/wiccaebruxaria/page/blog/uzume-deusa-da-danca-e-da-alegria/1JXZ_kw7F6udzlWExxwE4odYBDZp1DzdPz5; acesso em 11/04/2021.

para definir intencionalidades. Pausas e distâncias pontuam o fazer, fazem parte de seu cultivo, da constituição do fazer pensante e do pensar fazendo. Adriana diz não ter sido metódica: algumas vezes, trabalhava à noite com o caderno; outras, quando acordava durante a madrugada; outras, ainda, num horário mais “convencional”. Mas esse “fazer todo dia”, esse dar-se conta de qual diálogo o material pede em cada momento, e aonde isso pode levar foi importante para a encadernadora, e fazia-lhe falta. A mistura da tinta mágica com guache proporcionou uma camada vitrificada, que resultou em algumas monotipias.

No trabalho com as crianças no projeto Curumim, a sensível professora, sempre presente com todas as suas referências dentro de si, enxerga esse mesmo potencial – de construção do próprio fazer a partir do que se sabe, e dos caminhos pelos quais a curiosidade e a pesquisa podem levar. Daí, uma proposta com aquarela, por exemplo, começa com a busca pelos materiais: do que será que precisamos para fazer uma aquarela? Onde estão os materiais necessários? Sem precisar que lhes fosse dito, através de suas buscas, as crianças descobriram que, para fazer a tinta “funcionar”, precisariam de água: cria-se uma relação de maior apropriação de espaço e de materiais. O fazer artesanal não se restringe aos gestos empregados no momento de se fazer o trabalho em si, mas a um conjunto de rituais de preparo do espaço e dos materiais, num antes e depois essenciais à plena realização do “durante” – e, consequentemente, do produto final. O artista já tem essas informações incorporadas. O bom professor artista sabe sobre a importância de constituir em seus discípulos essa inteligência e memória do corpo. Mestres artesãos – que é como considero minha amiga – sabem como fazê-lo, como criar pontes entre alunos, ambiente de trabalho e seus materiais. Por um caminho menos verbal do que através do espelho de seu exemplo, de seus próprios gestos. Como a grande avó – figura tão presente neste encontro –, representação arquetípica da sabedoria ancestral feminina, que tem “a perspicácia para, quando necessário, proporcionar aos outros a experiência angustiante do olhar”; do comprometimento com o “processo permanente de tornar-se mais sábia [, de] estar constantemente se reenraizando na vida da alma” - “extremo ato de libertação. Ensinar as jovens a fazer o mesmo [...] é o extremo ato radical e revolucionário” (ESTÉS, 2007, p. 61). Como não ver na sabedoria da mestra – ou do mestre – a força ancestral e afetiva da avó?

4.4 - Encontro 4 - Sobre espirais: histórias que carregam imagens; imagens que carregam histórias (24 de julho de 2020**)**

Figuras 139 a 141 – Espirais



A espiral nas pesquisas de Alexandre Sequeira, Elias de Andrade e Vinícius de Azevedo. Fontes: acervos pessoais. Fotos: Alexandre Sequeira; Elias de Andrade; e Vinícius de Azevedo, respectivamente.

Este encontro marcou o início das proposições dos convidados, com Vinícius e Alexandre abrindo o cronograma. Planejamos que cada reunião contaria com dois convidados propondo vivências relacionadas com os diálogos já estabelecidos no grupo, e que levariam em conta a artesania – dos propositores e do grupo como um todo - e o formato remoto. Poderia haver uma parceria entre os proponentes, mas essa não foi colocada como condição. A conexão do grupo, entretanto, permitiu que, mesmo sem acordos prévios, houvesse um íntimo diálogo entre as vivências trazidas ao grupo - como aconteceu neste quarto encontro.

Vinícius se oferece para começar, já que traz uma história para partilhar conosco - e histórias proporcionam a reconexão com a partilha de experiências ao redor de uma fogueira, em que contador e ouvintes abrem olhos, ouvidos e coração para o maravilhamento. Trata-se de uma lenda indígena, *O jogo dos olhos*, da tribo Taulipangue, natural da região norte do Brasil – Amapá, Amazonas. O artista abre sua contação com uma música de encantaria, ritmada por um pequeno caxixi que traz em

sua mão. Para preservar a experiência da escuta da história, transcrevo-a aqui, tal como Vinícius nos contou.

Caranguejinho tá andando, tá andando

Caranguejinho tá andando, tá andando

A maré tá cheia, é tempo de lua

Caranguejinho tá andando, tá andando

A maré tá cheia, é tempo de lua

Caranguejinho tá andando, tá andando

Caranguejinho tá andando, tá andando[107]

Figura 142 – Desenho de Nara



Detalhe de desenho de Nara, feito durante a contação da história..Ano: 2020. Fonte: acervo pessoal; Foto: Nara Isoda.

O caranguejo estava brincando de mandar seus olhos passearem na lagoa. Ele falava assim:

– Vão meus olhos, vão meus olhos, vão passear na lagooooooooa – e os olhos dele iam, voando, igual duas borboletas.

E quando ele queria, ele chamava os olhos dele de volta:

– Voltem, meus olhos, voltem, meus olhos, voltem agora! – e os olhos dele voltavam para dentro da cabeça dele.

Quando ele mandava os olhos para lá, ele via tudo o que estava acontecendo lá; quando chamava os olhos de volta, via tudo o que estava acontecendo aqui.

Ele fazia isso porque morava muito longe do lago Palaná [...], e queria ver as coisas que estavam acontecendo lá. Eu soube depois, muito depois, que esse caranguejo, na verdade, era um grande pajé, e isso não era nada brincadeira – era uma grande magia que ele havia aprendido e que ele ficava exercitando (essa magia). Vamos ajudar o caranguejo? Vocês querem ajudar o caranguejo? É assim, ó:

– Vão, meus olhos, vão, meus olhos, vão passear na lagoooooa! De novo: Vão, meus olhos, vão, meus olhos, vão passear na lagoooooa

Daí, quando os olhos chegam lá, ele os chama de volta:

– Voltem, meus olhos, voltem, meus olhos, voltem agora! – e aí, os olhos voltam para dentro da cabeça dele.

[107] Segundo Vinícius, essa é uma música da encantaria, cantada no baião de princesas, que é um ritual do tambor de Minas, feito em homenagem às Iabás – as mulheres.

Nessa época, o caranguejo não tinha aquelas anteninhas – já viram caranguejo? Ele não tinha aquelas anteninhas que são olhos: os olhos dele eram mesmo dentro da cabeça dele. Ele também não tinha aquela casca – era uma outra pessoa, o caranguejo.

Claudio interrompe a história:

– Caranguejo não tem antena!

– Não, não é antena – Vinícius responde –, são os olhos dele, mas parecem duas anteninhas!

– Só para zoar... – brinca Claudio.

Um dia, o caranguejo mandou os olhos passearem na lagoa e apareceu do ladinho dele... sabe quem? [pausa] Quem vocês acham que apareceu? No meio da floresta? [pausa]

Alexandre arrisca:

– O Queiroz[108]! [risos]

– Nossa, aí seria uma história de terror! – comenta Vinícius, rindo.

– A borboleta! – arrisca Nara.

– Não. Um bicho.

– Escorpião! – tenta Nara de novo.

– Não, maior. Um bicho de quatro patas.

– Uma onça – eu sugiro.

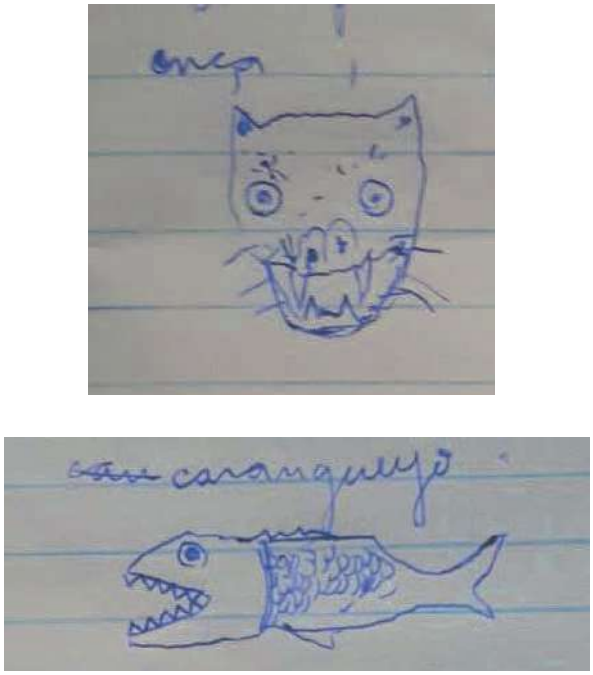
– Uma onça! – confirma Vinícius – você conhece essa história, Dri?

– Não conheço! Mas estou com a conexão aqui, ó, a todo vapor! [risos]

E a história continua:

[108] Referindo-se a Fabrício Queiroz, ex-assessor do senador Flávio Bolsonaro e amigo pessoal do presidente Jair Bolsonaro (sem partido), preso em 18/06/2020, em Atibaia, interior de São Paulo. Ele era suspeito de ter participado do desvio de vencimentos de servidores do gabinete do então deputado estadual Flávio Bolsonaro. Texto adaptado de reportagem disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2020/06/18/entenda-o-caso-queiroz-e-as-denuncias-dos-crimes-que-envolvem-a-familia-bolsonaro. Acesso em 16/03/2021.

Figuras 143 e 144 – Desenhos de Elias



Detalhes de ilustrações de Elias, feitas durante a contação de história. Ano: 2020.Fonte: acervo pessoal. Foto: Elias de Andrade.

Uma onça! Aquela onça enorme! Ela veio espreitando... farejando... olhando para tudo... sabe o que é que a onça queria? Vocês sabem o que a onça queria?! Não, gente... por que é que todo mundo sempre acha que a onça quer comer os outros? Ela queria aprender aquela brincadeira, porque ela achou aquela brincadeira muito legal.

Só que tem um problema que eu esqueci de falar para vocês: o caranguejo, ele tinha muita habilidade para fazer os olhos dele flutuarem na lagoa. Só que lá na lagoa morava o pai do peixe traíra, e o prato principal do pai do peixe traíra – o que que era? Eram os olhos de quem ficava flutuando por lá.

Então, o caranguejo não queria mandar os olhos da onça, porque, se desse bobeira, o pai do peixe traíra comia. Mas a onça ficou ali, insistindo, insistindo, insistindo, insistindo, insistindo, insistindo, insistindo TANTO, que o caranguejo viu que não ia ter jeito. Afinal de contas, mesmo que a onça só quisesse brincar, não é muito bom ficar discutindo com onça no meio da floresta, né?

E aí, caranguejo mandou os olhos da onça passearem na lagoa. Ele fez assim, ó: se preparou, fez as rezas dele, e fez assim:

– Vão, olhos da onça, vão, olhos da onça, vão passear na lagooooooa! Querem ajudar a onça? Então, vamos! Vão, olhos da onça, vão, olhos da onça, vão passear na lagooooooa!

E os olhos da onça foram flutuando, igual duas borboletas. E quando os olhos da onça chegaram na lagoa, ela ficou tão deslumbrada com tudo o que ela via lá do lado de lá, que ela até tomou um susto com tanta beleza. Primeiro, de estar vendo as coisas que estavam do lado de lá; segundo, de tão bonito que era tudo aquilo que ela estava vendo.

Mas o caranguejo, não deixou muito tempo os olhos da onça, não, logo chamou de volta;

– Voltem, olhos da onça, voltem, olhos da onça, voltem agora!

E aí, os olhos da onça voltaram para dentro da cabeça dela. Sabe o que que ela falou? Vocês sabem o que é que a onça falou, gente?! Ela falou assim:

– Que maravilha, seo caranguejo! Que maravilha, seo caranguejo! É tudo muito lindo! Manda de novo! Manda de novo, vai?

Manda de novo!!! Manda de novo! Manda de novo, vai? Manda de novo!!!

Aí, o caranguejo se viu numa situação muito delicada de novo, né? Porque... vai que... né? Mas é aquela história: não dá para ficar discutindo, então, ele mandou os olhos de novo:

– Vão, olhos da onça, vão, olhos da onça, vão passear na lagooooooa! – e os olhos da onça foram, flutuando igual duas borboletas.

E, dessa vez, quando os olhos da onça chegaram na lagoa, a onça viu uma onda na lagoa. E ela achou muito estranho, porque era uma lagoa, não era mar: como é que tinha onda?... Sabe por que é que tinha onda?

Era o pai do peixe traíra. Ele era tão grande, que quando nadava, fazia onda.

A onça virou para o caranguejo desesperada:

– Seo caranguejo, seo caranguejo! Tem alguma coisa errada! Chama os meus olhos, seo caranguejo, chama os meus olhos, seo caranguejo!

E o caranguejo, mais do que rápido, chamou os olhos da onça – vamos ajudar?:

– Voltem, olhos da onça, voltem, olhos da onça, voltem agora! [pausa]

Os olhos da onça não voltaram. Eu acho que vocês não estão ajudando com muita convicção... tem que ter convicção! Tem que ter fé! Tem que ter foco! Vamos tentar de novo? Vamos de novo!

– Voltem, olhos da onça, voltem, olhos da onça, voltem agora!

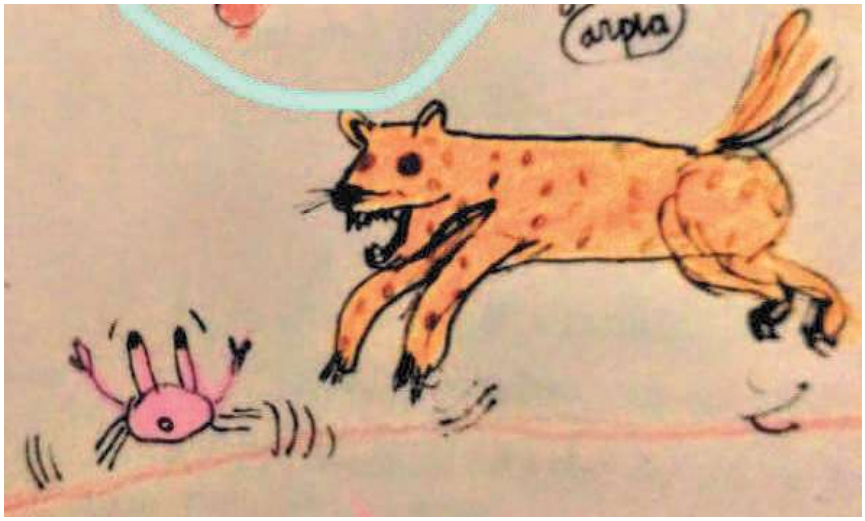
Agora eu senti a fé de vocês! Muito obrigado, muito obrigado!

Mas não adiantou, gente... os olhos da onça não voltaram... e não voltaram, não é porque não tinha magia. É porque o pai do peixe traíra comeu os olhos da onça.

Sabem como a onça ficou? Cega... Cega e uma onça de raiva daquele caranguejo!

Ela começou a correr atrás do caranguejo. E o caranguejo, daquele jeito, que a gente não sabe direito se ele está indo pra frente, se está indo para trás, se está indo para o lado... ele deu um jeito, fugiu e se escondeu debaixo de uma casca de uma palmeira que tinha lá, perto do lugar onde ele vivia, que era uma casca muito dura, e ela imediatamente grudou no corpo dele. E imediatamente o corpo do caranguejo passou a ser duro. É por isso que até hoje o corpo do caranguejo é duro.

Figura 145 – Desenho de Nara



Detalhe de desenho de Nara, feito durante a contação da história..Ano: 2020. Fonte: acervo pessoal; Foto: Nara Isoda.

E aí, lá debaixo da palmeira, ele foi esticaaaando os olhos, esticaaaando os olhos, esticaaaaaando os olhos para ver se a onça ainda estava por ali, atrás dele. Mas ele esticooooou tanto os olhos, que os olhos ficaram para fora da cabeça. É por isso que, até hoje, o caranguejo tem a casca dura e os olhos para fora da cabeça.

Mas a onça ficou lá: perdida, sem saber onde estava o caranguejo, sem saber se ela ia poder voltar a enxergar, sem saber se ela ia poder voltar a comer, ou voltar a beber água, voltar a brincar com os colegas dela... ela ficou lá, perdida, no meio do mato, sozinha.

Mas aí, apareceu um outro bicho. Que bicho vocês acham que apareceu?

– O filho da traíra – arrisca Nara.

– Não [risos]. Olha, ninguém nunca tinha falado isso! Que ideia boa, Nara! Mas não era ele...

– Era um pássaro? – pergunta Alexandre.

– Sim, era um pássaro.

Claudio havia sido interrompido, e dá sua sugestão*:*

– Um japonês.

– [Risos]Também podia ser, mas não... Era um pássaro. Um pássaro grande o maior pássaro da América Latina – dizem, não sei se é verdade. O gavião real. Tem gente que chama ele de harpia. Ou harpía, sei lá..., mas eu conheço como gavião real.

Dizem que quando o gavião real abra as asas assim, ó, ele tem dois metros de envergadura. É um bicho grande.

Mas aí, o gavião real chegou, viu a onça ali, naquele estado, e falou:

– Ô, dona onça! O que é que tá acontecendo, dona onça? Nem parece onça! Tá aí, toda tonta, toda estranha...

E a onça contou o que aconteceu: que ela estava lá, viu o caranguejo, mandou os olhos, bararan bararan... não vou contar tudo de novo, né?...

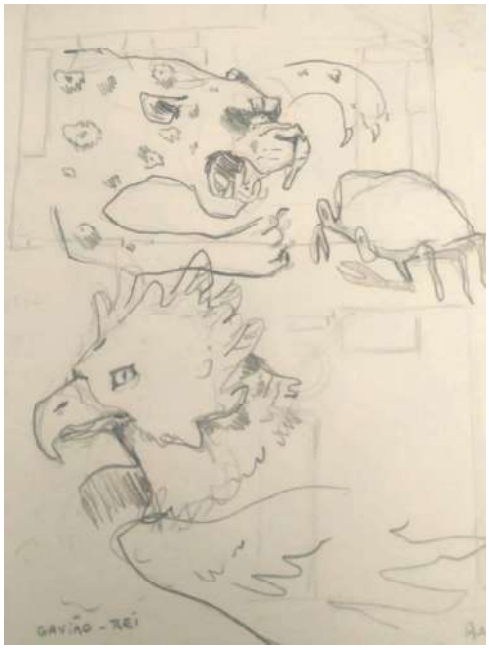
E aí, o gavião real falou pra onça que era pra ela ficar ali, quietinha, assim, ó [faz o gesto de esconder a cabeça entre as mãos], *com a cabeça entre as patas, para nenhum bicho da floresta perceber que ela estava cega. Porque se os bichos da floresta percebessem que ela estava cega, poderiam atacar ela. Que ela ficasse lá escondida, que ele ia lá na floresta pegar leite de jatobá, e ia consertar os olhos dela.*

Ele foi. Demorou um tempão – a onça já achava até que tinha sido enganada pelo gavião real –, mas depois de muito tempo, fazendo muito barulho, o gavião real voltou. E aí, ele falou para a onça assim:

– Dona Onça, eu só te aviso o seguinte: vai ardeeeer... e vai queimaaaar... mas vai resolver....

E aí, o gavião real amassou [bate as mãos, fazendo movimento de amassar]*... Amassa aí, gente, amassa. Enrolou* [esfrega as mãos, como que enrolando alguma coisa]. *E preparou* [movimenta a mão direita, com a palma em concha, virada para cima, como se fosse uma frigideira que se passa no fogo. Ensina-nos a fazer o gesto, para ajudar no ritual].

Figura 146 – Desenho de Isabela



Desenho de Isabela feito durante a contação da história..Ano: 2020. Fonte: acervo pessoal. Fonte: acervo pessoal. Foto: Isabela Costard.

E ele falou para a onça ainda:

– Você não pode se mexer, porque, senão, vai ficar tudo torto, e você não vai poder enxergar nunca mais.

E aí, o gavião pegou a onça, pegou aquela bola quente, e jogou dentro do buraco do olho da onça, na órbita – sabia que chama órbita essa parte aqui de dentro? Então: jogou na órbita da onça.

A onça sentiu assim, queimar tudo, mas não se mexeu, porque, senão, ia sair tudo torto.

Depois, o gavião pegou aquela outra bola que ele tinha feito e jogou no outro buraco, da outra órbita, do outro olho da onça. E a onça novamente sentiu aquele calor, queimando tudo! – mas não se mexeu, porque, senão, ia sair tudo torto.

Quando terminou, o gavião pegou uma planta que tinha ali perto, que só ele sabia o que é que era, esfregou a planta, e saiu um líquido – na mão, não, né, porque gavião não tem mão – saiu um líquido, assim, na asa, e ele passou nos olhos da onça, que, finalmente, pôde abrir os olhos.

Os olhos novos da onça eram tão bons, mas tão bons, que enxergavam tudo! Enxergavam de perto, enxergavam de longe, enxergavam de noite, enxergavam de dia, enxergavam até debaixo d'água. Eu me arrisco a dizer que os novos olhos da onça eram melhores que os antigos.

Só que a história não acabou ainda, não: porque aí, o gavião real pediu pra onça que naquele dia, ela trouxesse uma anta como pagamento pelos serviços que ele prestou para a onça.

A onça trouxe uma anta inteira para o gavião. E desde aquele dia, a onça deixa, nem que seja um pedacinho, da caça dela para o gavião real. Como lembrança do dia em que ela perdeu os olhos para o pai do peixe traíra!

Figura 147 – Mosaico 3



Na página anterior: Vinícius durante contação de história. Montagem com capturas de tela de gravação do quarto encontro do grupo. Ano 2020.

A fábula faz pensar em nosso contexto de isolamento social, impossibilidade de sair, de encontrar pessoas queridas com a proximidade física que o afeto tanto pede, do desejo constante de olhar e viver experiências com todo o corpo. Nara comenta sobre a sensibilidade na escolha da história, considerando essa situação. Seria ótimo se pudéssemos por um tempo, por pequeno que fosse, mandar nossos olhos para a casa de pessoas queridas, ou dar um passeio pela cachoeira... Nossos olhos, tão cansados e desgastados pelo excesso de tela...

Vinícius relatou que contava essa história na Favela da Maré, Rio de Janeiro, no projeto social em que trabalhava, contando histórias para as crianças da comunidade. Eram momentos de encantamento que surgiram entre as aulas, e no meio de uma aula de matemática, de ciências... Contou que fazia também com as crianças o jogo dos olhos: cada uma escolhia lugares para levar os amigos e apresentar – mostrar seu mundo através de seus olhos, do recorte que escolheu para falar de sua história – suas casas, o mercadinho, a praça...

O contar histórias foi o tema da dissertação de Vinícius, que tinha como questões centrais o que se aprende e o que se ensina quando as contamos e as ouvimos – entendendo que há ensino e aprendizagem tanto para quem conta como para quem ouve: quando se conta uma história que encontra escuta, quem escuta também conta. Quem conta, escuta – antes de contar determinada história, já a escutou através de outro contador; ao contar, ouve-se a si mesmo e ouve o público: aprende como a história pode afetar o outro.

Participar de uma apresentação de contação de histórias não se resume em contar e ouvir uma história: tudo em volta faz parte do ritual. A linguagem corporal de quem assiste, as conexões que se formam entre contador e ouvintes, entre os participantes da "plateia", as interações que acontecem. A roda sempre alimenta a contação – “ainda que seja uma roda-mosaico”, como muito bem observou Vinicius. O compartilhar imagens significativas é o que nos une, envolve-nos na narração de uma história. Assim, vamos construindo identidade, vínculo.

Talita diz ter-se sentido acolhida pelo universo da encantaria, da cultura popular, por poder partilhar dessa prática que tem sido deixada de lado – reunir-se em torno de uma fogueira para contar e ouvir histórias. Elias observa que trocamos a fogueira pela televisão, e a televisão pelo celular. Mas o celular nos permite encontros nesse contexto de isolamento. Trata-se de uma ferramenta – que, como qualquer outra, pede reflexão e equilíbrio em relação a seu uso.

Propor essa experiência no ambiente virtual – no encontro remoto - também fez parte da proposição de Vinícius. Como promover nesse formato o clima próprio de uma contação de história presencial, que propicia esse tempo-espaço à parte do real – o recorte, que todo ato de apreciação pressupõe, e a que convoca seu público? Que particularidades do formato podem ajudar uma contação de história *online*? Como já foi dito, eu tinha pedido que os artistas propositores considerassem essa nossa realidade – do que é o ensinar, o construir uma proposta, ou relacionar-se nesse contexto de distanciamento. Trata-se de uma outra experiência. Obviamente, muito da conexão que se estabelece na presença se perde. Alexandre comenta o quanto nossa percepção fica alterada: com a distância, a intermediação da tela, o som, o estímulo do mosaico, com os nove rostos focalizados de frente... Mas é interessante observar como ainda há conexões: olhar o mosaico dos rostos na tela, ver a participação de cada um dentro de sua janelinha, ver a moldura da tela servir como parâmetro para os gestos e os tamanhos dos gestos do contador de história, e ver os gestos sendo pensados para compor esse espaço delimitado pela câmera do computador ou do celular.

Claudio diz não ter entendido nada, e falamos sobre as conexões não racionais que se criam nesse ritual – de participar de uma roda de contação de histórias, ainda que a distância, remota, virtual. Vini conta que algumas vezes, enquanto contava histórias ao longo de sua jornada como educador, teve adultos e crianças dormindo durante a contação e acordando no exato momento em que ela acabava: a história chegando por outras vias. Fomos acostumados pela lógica cartesiana a separar, classificar e fechar significados; criar relações indutivas que, muitas vezes, não respeitam formas de interação outras – como dormir na contação de história, por exemplo.

Sempre levei meu filho a muitas apresentações de teatro, desde muito pequeno. Lembro-me de vê-lo completamente absorto, sem interatividade alguma quando os atores chamavam o público à participação – principalmente quando era muito pequeno, com três anos de idade ou menos. Quando chegávamos em casa, era como se o encanto daquele tempo-espaço finalmente evaporasse: de volta à realidade cotidiana, Diego trazia falas e gestos da apresentação assistida, com detalhes que até hoje habitam sua memória e seus movimentos.

Penso também em nossas relações com as coisas enquanto adultos. No quanto é importante ouvir muitas vezes a mesma história para que ela se assente dentro de nós, para que a entendamos em seus muitos níveis, e cada vez mais profundamente. Para que sempre possamos dialogar com ela. A história também pode ser uma espiral, assim como falamos em outro ponto do encontro. O filósofo Mario Perniola, como já comentamos no capítulo 2, afirma ser a repetição que confere a real dimensão da novidade (PERNIOLA, 2010, p. 30-31): assim, repetindo, o inédito assenta-se dentro do sujeito, dialoga com suas referências, traz sentido à experiência; vira uma nova referência a compor o repertório subjetivo; pode ser acionada a dialogar e dar sentido a novas experiências. Movimentos, diálogos, espirais, transformações.

A história aproxima as pessoas. Foi o que aconteceu em nossa reunião, mesmo remota. Logo, estávamos todos envolvidos, dentro da história, participando.

Lembramos de Walter Benjamin (1997), da artesania da palavra, de como a sociedade atual, da massificação e da mecanização, foi nos transformando em narradores e ouvintes pobres – tanto na questão do construir e compartilhar palavras, como na questão da vivência de experiências significativas. A velocidade e a superficialidade nas diversas relações nos impedem de elaborar experiências e transformá-las em narrativa. Somos levados a desaprender essa importante forma de nos relacionarmos e de mantermos vivas tradições, saberes, raízes.

Enquanto a história ia sendo contada, tive vontade de desenhar mas não o fiz: como Diego, meu filho, costumava fazer, preferi ficar imersa nas águas da palavra, das palavras ditas com uma musicalidade, numa narrativa tão bem construída e elaborada. Mas Nara, Elias, e Isabela o fizeram e compartilharam seus desenhos, que ilustram as páginas anteriores. Ao desenhar durante uma apresentação,

estabelecemos uma relação outra com a história contada, que vai habitando nosso corpo, conduzindo seus movimentos, e produzindo uma narrativa gráfica – a fala é iluminada, mais do que ilustrada[109].

* * *

Para realizar sua proposição, Alexandre pediu na semana anterior que cada um de nós lhe enviasse uma imagem a partir da provocação “Esta é uma imagem que trago em mim”. Ele preparou uma apresentação em *Power Point* com nossas imagens; foi um vídeo em que cada imagem ia surgindo em *fade in,* permanecia na tela por cerca de 20 segundos, esvanecia-se (*fade out),* dando lugar à fotografia seguinte. Durante o tempo de permanência na tela, o responsável pela imagem diria palavras às quais a imagem remetesse. O *fade* seria o sinal para encerrarmos a fala. A primeira tela foi como um título: “Deixa eu te falar sobre uma imagem que trago comigo”. Foi como uma construção de um vídeo feita ao vivo, aproveitando lindamente a linguagem da ferramenta virtual. A sequência de autores, imagens e palavras foi a seguinte:

1) Elias – casa/ barracão em fazenda

Terra madeira cheiro orvalho cheiro muito bom macio ferramentas caminho túnel molhado macio de novo duro

2) Adriana Bento – biblioteca

Coração teia de aranha guardar surpresa vazio longe viagem

3) Claudio – página de livro

Vó carta Bolívia

4) Isabela – rio

[109] Manoel de Barros considerava que as aquarelas que sua filha, Marta de Barros, fazia para seus poemas não eram ilustrações, mas iluminuras: imagem e texto dialogam, mas preservam sua autonomia, suas particularidades. Assim como as iluminuras dos manuscritos medievais davam mais vida, mais movimento às páginas.

Caminhar caminho conexão companhia imersão reflexo natureza conflito resolução cores céu mar

5) Adriana Siqueira – eu, aos cinco anos de idade, com minha prima, Raquel

Amor amizade chão histórias infância arte brincadeiras identidade reconhecimento férias carta

6) Nara – alecrim

Caminho ramo identidade água alecrim natureza planta árvore plantação desenvolvimento processo coletividade

7) Vinícius – cachoeira

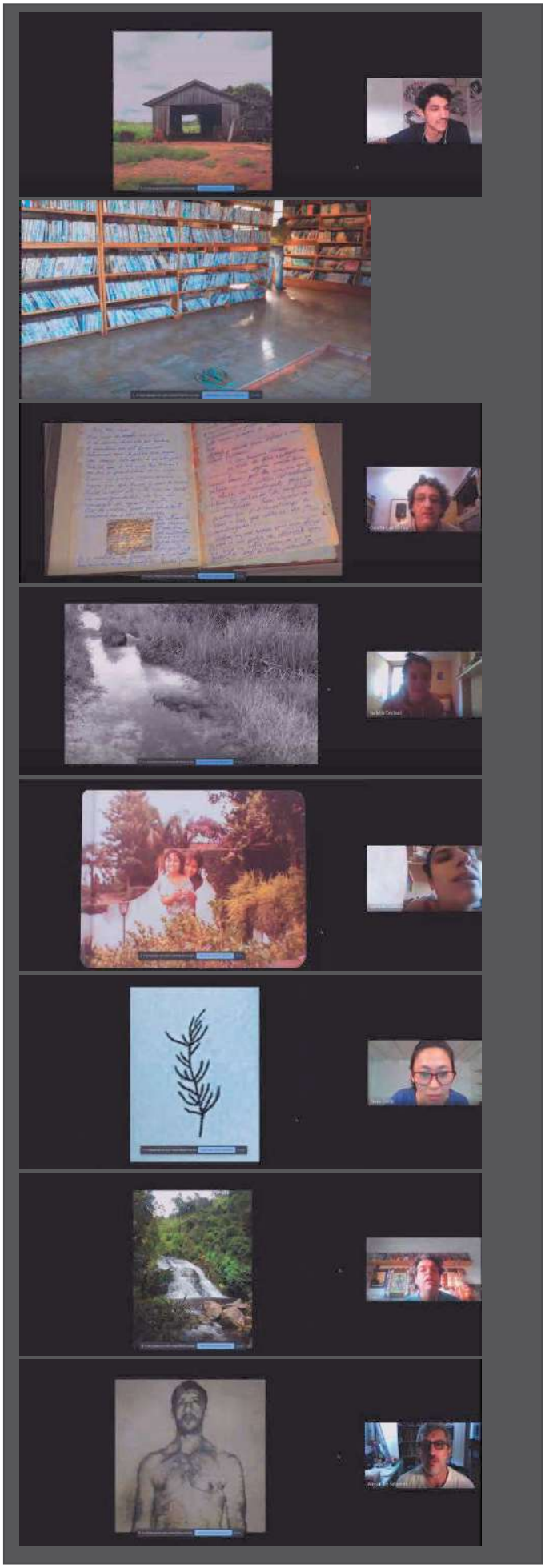
Berço cama carinho riqueza amor magia saudade mãe Nova Friburgo saudade de novo ... (choro) desculpa

8) Alexandre – autorretrato

Tempo apagamento finitude ciclo nascimento vida morte hora de partir hora de chegar fotografia memória apagamento

Figuras 148 e 149 – Abertura da proposição de Alexandre e Mosaico 4





Nas páginas anteriores: montagem com capturas de tela com a proposição de Alexandre. Ano 2020.

Alexandre comenta sobre a foto de Elias: parece uma foto dentro de uma foto: a moldura da porta da casa, revelando o interior. Recorte; dentro e fora. Lembrou a Vinícius uma câmara escura.

Elias comenta que achou difícil escolher uma imagem. Escolheu a foto que fez em 2020, de um barracão-túnel, em um sítio perto de onde morara. Lembrou-se, também, da lista de verbos de Richard Serra – importante maneira de pensar sobre o trabalho, de verificar nossas referências para constituí-lo. Difícil trazer à tona em pouco tempo as muitas palavras que podem falar sobre ele.

Essas palavras, segundo Alexandre, vão e voltam, em redemoinhos, rodopios, como numa corrente de água. E parece que, quando conseguimos compreender essa rota, muitas coisas vão se elucidando. Como um caminho que se vai configurando com a organização de seus elementos – “nossas conexões com a vida, com as questões que estamos estudando” no momento.

Adriana Bento teve problemas com seu equipamento, e, como no encontro anterior, não conseguiu falar. Digitou suas palavras. Mas o silêncio compôs de maneira muito coerente o momento de sua foto. Funcionou como um convite à contemplação – como acontece na cultura oriental e dentro de bibliotecas. Silêncio e contemplação são atributos da natureza e do fazer de Adriana. Além disso, a imagem, fala por si só, fala bastante aos olhos. Alexandre conta já ter feito essa proposição e, certa vez, um dos participantes pediu para ficar em silêncio.

Adriana compartilha que

> foi um exercício instigante escolher a imagem. Demorei um tanto porque me vieram muitas imagens que estão guardadas em mim, mas que não tiveram registro algum. A imagem que escolhi veio de uma experiência inesquecível de encontro. Conheci uma colônia japonesa no interior de São Paulo, descobri uma biblioteca japonesa muito antiga em São Miguel Arcanjo.

O silêncio, a síntese; o que é plano, mas também profundo - elementos da delicadeza oriental - estão presentes na imagem escolhida por Nara - um ramo de alecrim.

Alexandre disse que, enquanto preparava a apresentação, olhava para cada imagem tentando ver a pessoa que estava conhecendo, acessar a pessoa a partir do registro que escolheu para partilhar, para falar sobre si. Conta usar o procedimento da apresentação como método de pesquisa: depois de colocar várias imagens que têm a ver com seu trabalho, ele coleta todas as palavras que usou para falar sobre elas, como caminhos indutores para o ciclo da pesquisa. Define as palavras por cor, separando-as em áreas específicas. No centro da espiral, aparece o centro irradiador – no caso de sua tese, o problema da pesquisa: auto ficções poéticas:

- Área branca: paradigmas epistemológicos;

- Área verde: formas de expressão;

- Área azul: matérias * materiais;

- Área lilás: procedimentos;

- Área vermelha: verbos de ação;

- Área laranja: noções;

- Área amarela: conceitos.

A espiral percorre todo o caminho – de fazeres, modos de fazer, conceitos base... –, e chega ao centro, ao objeto da pesquisa. Quanto mais distantes do centro, mais as palavras estão ligadas a questões de âmbito geral, e vão-se especificando ao aproximarem-se do centro.

Observando as palavras que escolhemos para falar sobre nossas imagens, segundo Alexandre, poderíamos estabelecer conexões com nossas escolhas e procedimentos artísticos, de pesquisa, bem como nossos modos de viver.

“A imagem é um mergulho realmente belo”. Alexandre referia-se à foto trazida por Vinícius, uma cachoeira de lembranças, produtora de lágrimas, já que se trata se

um lugar – interno e externo – de afeto, acolhimento, estruturação. Vinicius, filho de Oxum, diz ser essa uma cachoeira que fica perto da casa de sua mãe, em Nova Friburgo, região serrana do Rio de Janeiro. Lá, nesse seu “cabedal de afetos”, encontra paz e calma, ainda que apenas pela lembrança de suas águas.

Esse belo mergulho em nossa essência, naquilo que nos estrutura é uma potência que a fotografia traz em si com sua qualidade de registro de um momento singular. Apresentar-se com uma imagem pode falar de uma maneira muito mais direta, afetuosa e convidativa a mergulhos por parte do interlocutor do que, por exemplo, um currículo escrito, que segue normas de formatação, ou mesmo a descrição de ações do sujeito. A eloquência da imagem e a maneira como nos relacionamos com ela, aliás, conta sobre nós de uma forma que nenhum currículo seria capaz fazer.

Vemo-nos nas imagens dos outros. Dialogamos com elas. Elas nos provocam e, mesmo não fazendo parte de nosso acervo, as imagens ajudam a remeter às nossas memórias pessoais. Podemos nos reconhecer na memória do outro. Vinícius diz ter pensado em palavras para cada fotografia que compôs a apresentação proposta. Alexandre cita Deleuze, e o ciclo inesgotável: quando mergulhamos em uma imagem, para narrá-la, recorremos a palavras – que nada mais fazem do que suscitar outras imagens. A imagem pede a palavra, que pede a imagem, e assim infinitamente.

Sobre a qualidade estruturante das imagens, Alexandre comenta citando uma passagem de *A câmara clara*, de Roland Barthes (1997)[110]. O autor conta que, com a morte de sua mãe, buscou entre as fotografias do arquivo da família aquela que mais lhe trouxesse sua lembrança viva. Escolheu uma em que sua mãe aparecia ainda criança pequena – não necessariamente vivemos determinado fato, mas as qualidades presentes na imagem podem nos falar ou nos descrever melhor do que um retrato planejado.

Alexandre conta ainda que, em suas viagens, sempre busca visitar mercados de pulgas e observar as fotografias antigas que estão à venda. Não apenas por esses documentos, mas também por observar as pessoas que vasculham as caixas, como

[110] BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Referência trazida por Alexandre em sua fala.

que buscando por algo específico – “imagens que não são nossas, mas que guardam vínculos muito fortes conosco”: “elas não estão vasculhando a ermo, mas buscando algo específico que parecem que sabem que está lá. E quando elas encontram, parece o pescador de pérolas: elas pegam [a foto] exultantes, como quem diz ‘eu encontrei!’”

Claudio cita Proust (1992)[111], em diálogo com essas reflexões que vamos tecendo:

> Acho bem razoável a crença céltica de que as almas das pessoas que perdemos se mantêm cativas em algum ser inferior – um animal, um vegetal, uma coisa inanimada –, e, de fato perdidas para nós até o dia, que para muitos não chega jamais, quando ocorre passarmos perto da árvore ou entrarmos na posse do objeto que é sua prisão. Então elas palpitam, chamam-nos, e tão logo as tenhamos reconhecido, o encanto se quebra. Libertam-se para nós, por nós. Elas venceram a morte e voltam a viver conosco. (PROUST, 1992, p. 55).

* * *

Vinícius observou muito bem que as duas proposições se encontraram – apesar de os propositores não terem tido uma conversa prévia que promovesse tal encontro. Como já vimos, nada parece ser por acaso. Vinícius contou uma história que trouxe diversas imagens a cada um de nós; Alexandre nos pediu imagens, que suscitaram histórias. O laboratório fotográfico, como nos faz refletir Alexandre em nosso encontro seguinte, revela o que outros olhos – não necessariamente os do técnico do laboratório – viram: as fotos falam desses passeios de olhos também.

A cadência na fala do contador de histórias conduz seus ouvintes a um universo outro, constituído pelas referências de cada um: logo, não um, mas muitos universos surgem a partir da contação de uma história. Assim como na leitura de um livro. Por esse motivo, a adaptação de uma obra literária para o cinema pode ser frustrante: confrontamos o mundo criado em nossa imaginação com o materializado na tela pela equipe cinematográfica. Por outro lado, a imagem de referência do outro pode falar a

---

[111] **PROUST, Marcel.** *No Caminho de Swann*. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro; Editora Ediouro, 1992. Referência trazida por Claudio em sua fala.

mim de maneira muito íntima e familiar, por mais que nossas histórias nunca tenham se encontrado. Trata-se de referenciais para a construção de afetos e de afetividades.

Chamados à participação, cada ouvinte tem a chance de colocar um pouco de seus referenciais no enredo. “O que é que vocês acham que aconteceu?” é uma abertura feita de maneira mais direta desse portal, o aval do contador à participação mais marcadamente ativa de seu público. Alexandre comenta que as crianças têm um arsenal infinito de soluções para esses convites, acionados de imediato. Às vezes, são trágicos: “acho que ele morreu!”. Testes de possibilidades nessa realidade paralela, em que a morte é uma das opções; tudo é reversível; pode-se ser cruel, testar níveis de crueldade, ver o impacto da maldade e morbidez sobre os adultos cheios de moral.

A capacidade de construir imagens nos ouvintes ao contar uma história é também técnica – também a artesania da palavra segundo Walter Benjamin (1994). O chamar o outro pode desdobrar-se infinitamente. Vinícius conta de uma apresentação em que narrou uma história por uma hora e meia, aproximadamente, para cerca de sessenta pessoas.

Pensando na imagem fotográfica, as qualidades de sua apresentação já nos remetem a tempos e fazeres específicos: a foto em preto-e-branco e seus grãos mais ou menos aparentes nos levam a um passado remoto, referente, talvez, a nossos pais, avós, bisavós... Ou, ainda, nos leve à prática em laboratório fotográfico analógico: aos processos com tempos exatos para revelação e ampliação; ao enrolar o negativo a ser revelado na espiral metálica no quarto escuro – aprendemos a escutar e confiar mais em nosso tato dentro dessa pequena sala do laboratório; às bandejas com químicos devidamente preparados, calculados, seus cheiros fortes, característicos e, há quem diga, alucinógenos; à luz vermelha; às pinças penduradas no varal acima da bancada dos químicos; à mágica do preto que surge sobre o papel branco, e que configura a imagem; à época em que frequentávamos um laboratório fotográfico... Nas fotos coloridas, o magenta acentuado nos leva às décadas de 1970/80, bem como o papel brilhante, com cantos arredondados. Os álbuns e as caixas de fotografias têm um perfume que funciona como um portal para outros espaço-tempos, convites a remontagens de nossas memórias. Ou a à montagem de histórias outras, observando os arquivos que não nos pertencem – mas que, como já observamos, conversam com

nossos referenciais, com nossos afetos. É esse diálogo afetivo que possibilita a potência da pesquisa de Alexandre, por exemplo. Ao oferecer seus objetos biográficos a artistas convidados, residentes em sua casa, universos outros são estabelecidos. Espirais e caminhos paralelos, cruzados. Ritmos. Encontros.

A Espiral, que é a metodologia de pesquisa de Alexandre, também aparece na tese de Vinícius e no desenho de Elias. Vinícius nos apresenta a imagem síntese de sua tese: uma espiral de onde surgem várias pequenas espirais. Trata-se de seu caminho e de seu caminhar, que inspirou e estruturou a roda de bordar proposta às professoras em formação com quem Vinícius trabalhou. Cada pequena espiral indica o encontro de caminhos – de Vinícius e da professora-bordadeira em formação, e de sua relação com sua formação e com o ensino de Arte. Esses diversos caminhos influenciaram e alimentaram o caminhar de Vini. O avesso do bordado mostra essas diversas linhas em suas cores e movimentos de ziguezague ondulante. Na parte central da frente, as linhas aparecem unidas, entrelaçadas, como num fio único.

Olhar o avesso, para a bordadeira tradicional, é a maneira de avaliar se um trabalho foi bem feito: ele não deve carregar marcas, deve ser quase idêntico à frente. Na arte contemporânea, pelo contrário, quanto mais marcas se tem no avesso, mais ele se apresenta como registro da trajetória, do processo do trabalho. Essa foi a ideia que estruturou a escrita da tese de Vinícius – o constante diálogo entre avesso e direito; processo e configuração, sistematização do trabalho. Os nós e ziguezagues no avesso indicam questões a serem desdobradas – detalhes da trajetória a serem olhados com mais retidão, com seus lastros mapeados.

Para Vinícius, a metodologia de pesquisa em espiral chegou através das “epistemologias indígenas, de como eles veem as espirais. [Eu] trouxe essa ideia para organizar a tese”.

Elias mostra um desenho seu de espiral, abertura de sua dissertação de mestrado. Uma espiral irregular, em que alguns pontos se encontram, cruzam-se. Becket e Guimarães Rosa lembram que “o caminho de volta é sempre adiante”; que “não importa para onde vamos – é para frente que vamos”. Vinícius leu a espiral de Elias como uma rosa. Essa relação não apareceu conscientemente no desenho de Elias, mas de maneira indireta: em sua trajetória de pesquisa em espiral, de Londrina

para Porto Alegre, ele carregou consigo a erva de Santa Maria – que, no Nordeste, se chama mastruz –, a materialização de memórias e saberes familiares. Quando macerada e misturada a óleo, essa planta se torna um remédio para ferimentos e torções musculares.

Espirais e avessos falam sobre nosso caminhar, sobre processos. Imperfeições indicam a construção de uma estrutura. Lembrei-me imediatamente da fala de Adriana Bento em nosso segundo encontro, quando ela revelou a imperfeição no caderno em que enviei a ela: um pequeno rasgo, que trouxe a ela a história da imperfeição no exemplar de meu TCC entregue a Evandro Carlos Jardim, em 2009. Penso no quanto as imperfeições nos constituem, no quanto nos fazem olhar com carinho e acolhimento para nós mesmos; permitem que remontemos nossos diálogos estabelecidos entre gestos e matéria, entre desejos e faltas, entre consciente e inconsciente. As imperfeições nos permitem, portanto, ter uma visão mais aprofundada de nossa essência.

O rasgo na guarda do caderno com que presenteei Adriana Bento fala sobre minha pressa, que não respeitou a atenção e a retidão necessárias ao passar a dobradeira no vinco, para juntar a guarda à capa. Faz lembrar do quanto não pode ser simplesmente mecânica a repetição do gesto ao se fazer objetos em série – ao confiar na suposta fluidez do movimento sem a devida atenção, a matéria responde, reclama. Lembro-me de Evandro Carlos Jardim – também presenteado com um rasgo em uma encadernação de minha autoria – explicando como chanfrar a placa de cobre onde se vai fazer uma gravura: a lima tem que passar pela lateral de cima para baixo, com força, mas também delicadeza. Se não é assim, se muita força é colocada, a placa grita, reclama: avisa-nos que a estamos fazendo sofrer. Até hoje uso essa metáfora – que não deixo de ver como um fato, como parte de nossas conversas com os materiais e ferramentas – para explicar a meus alunos como chanfrar uma placa de papelão para a capa de seu caderno. Também chamo a atenção sobre os perigos da pressa...

Nara comenta o acaso – ou não acaso – de uma mensagem que lhe chegou de maneira prosaica, mas profunda: em um papel de bombom, com uma frase de Voltaire. “O amor é uma tela fornecida pela natureza e recoberta com a emoção”. Nossa coletora de sonhos fez essa ligação – entre nosso encontro, Voltaire, chocolates e amor – em princípio, pois grande parte das fotografias que compõem a

apresentação preparada por Alexandre mostra a natureza. Entendo o amor como aquilo que nos move - seja ele dirigido ao amante, ao filho, ao amigo, ao aluno, à pesquisa, ao trabalho…

Sendo corpos vivendo nesse tempo/espaço, é através dos sentidos que nos relacionamos com as coisas todas. São os sentidos que nos ensinam sobre a vida - e sobre as relações, por fim.

Quando se ama, deseja-se, há entrega de alma a partir do corpo.

Quando se fala em artesania, fala-se diretamente dos sentidos – da visão, do tato, da inteligência da mão, do saber ouvir o material, a matéria, do lembrar de tempos e espaços pelos cheiros e gostos.

Podemos, também, pensar que são nossas emoções que conferem para nós o sentido das coisas. Se não estivermos dispostos a estabelecer alguma relação com determinado objeto, por mínima que possa ser, ele nos é vazio. Assim, podemos entender que os sentidos são gerados por vínculos. O filósofo da Fenomenologia Merleau-Ponty nos diz que para aprender é preciso se emocionar[112] – envolver-se; deixar-se abalar pelo objeto de estudo; abrir um caminho de mão dupla, como sugere Didi-Huberman (2018): ver e também ser visto pela coisa que se vê, estar aberto às transformações que essa visão possa trazer. Movimento. Espirais. Identidade e sua construção – e sua eventual e coerente ambiguidade. Uma forma de existência comprometida, presente. Nossas imagens referenciais nos dizem sobre quem somos – a nós mesmos e aos outros. Elas constituem nosso ateliê interno – o lugar onde costuramos relações, imaginamos, constituímos potências de materialização. Como não vê-lo estruturado pela emoção?

[112] **MERLEAU-PONTY, Maurice**. *O visível e o invisível.* Tradução José Arthur Gianotti e Armando Mora de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009. Referência trazida na fala da professora, filósofa e cientista social Renata Stort, no encontro virtual *O caderno como lugar de existência*, promovido pelo Coletivo Flor de Barranco, em 11/03/2021, pela plataforma Google Meet. Indisponível para visualização.

4.5 - Encontro 5 - Sobre a memória nos corpos; sobre a memória dos corpos (01 de agosto de 2020)

> Está comprovado que a velha sábia tem uma envergadura de asas de seis metros, escondida por debaixo do casaco, e uma floresta toda dobrada no seu bolso. (ESTÉS, 2007, p. 29)

Nesse quinto encontro, fomos chamados pelas duas propositoras – Isabela e Adriana Bento – a nos reconectarmos com as sensações físicas das lembranças em nossos corpos e com as imagens por elas produzidas. Fomos chamados a olhar para o caderno e ver nele um corpo também – uma coisa viva, pulsante, potente, e não um objeto inerte[113].

Como de costume, iniciamos nossa conversa de maneira descontraída. Isabela nos conta, feliz, que, inspirada em nossos encontros, começou a bordar. Buscou referências na *internet* – tutoriais, vídeos. Mostra seus lindos, delicados e já muito habilidosos trabalhos. E partilha um relato precioso, coerente ao que já havíamos discutido ao longo de nossos encontros, e que também aparece em outros capítulos desta dissertação. Ao realizar os movimentos e procedimentos de bordar, Isabela retomou fisicamente a memória de quando sua avó falecida, crocheteira e uma importante referência para a jovem artista, começou a lhe ensinar o trabalho com talagarça – uma espécie de bordado com lã sobre uma tela de tramas bem abertas: esboça-se um desenho sobre essa tela e se vai passando os fios pelos espaços da trama. Isabela conta não ter praticado muito – talvez tenha feito um ou dois trabalhos – mas que foi emocionante ter de volta em seu corpo essa lembrança, trazida por um fazer que a conectou com o grupo – e com sua avó.

Vinicius conta que o bordado, em particular, carrega em si essa potência de (re)conexões, a nível, mesmo, neurológico. Os movimentos repetitivos, o lidar com tecido e linha – são elementos primordiais em nossas relações com o mundo, com a cultura, com tradições. Logo que nascemos, somos envolvidos em um tecido: nossos primeiros registros de memória tátil começam a se configurar, identificando aconchego

---

[113] Tim Ingold traz a distinção entre coisa e objeto em seu texto *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais* (2010).

e proteção nessa textura que nos envolve ao longo da vida[114]. É comum trazermos em nossas bases afetivas a imagem de alguém que costura, geralmente alguma/s mulher/es que nos é/são referencial/ais – mãe, avó, tia, madrinha... Novamente, retomamos o ritual: a repetição tem neles papel fundamental, tanto para que o ritual seja incorporado, como para que se possa atingir um estado de transe, de desligamento da realidade corrente, criando-se uma realidade, um universo à parte – o tempo-espaço de realização do ritual. E das artesanias em geral.

Isabela parte desse mesmo lugar das memórias, sensações e sentimentos do corpo para sua proposição. Ela pediu que fechássemos os olhos e atentássemos para a primeira imagem que viesse a nós a partir das palavras que dissesse. Fala pausadamente para puxarmos por nossas lembranças de infância: um cheiro da infância; um sabor; um brinquedo; um medo de infância; uma mágoa; uma vergonha que sentimos; um lugar preferido que tínhamos; um sonho que costumássemos ter ou que tenha ficado marcado na memória.

Pediu, então, que vagarosamente abríssemos os olhos e que representássemos em um desenho o que nos veio em mente. Poderia ser uma imagem em particular, ou uma representação do todo. Partilhamos 16 minutos em silêncio.

A partilha começa por Claudio, que elogia o tempo de silêncio vivenciado em conjunto, com cada um imerso em suas memórias. Ele diz ter sido transportado a um estado meditativo, Alpha.

Ele mostra seu desenho, dizendo sobre sua inveja e gratidão a Goya (1746-1828), em relação à inspiração a imagens monstruosas. Claudio conta que, em sua infância, tinha muito medo de uma lenda local, sobre um homem que roubava e matava crianças.

> Eu sabia que tinha, mas eu nunca vi. E uma vez, ele me veio em sonho: estava no fundo da minha casa, com um tacho, matando criancinhas – matando e comendo –, e eu era o primeiro da fila. Aí, eu acordei. Esse foi um medo que eu sempre tive. E acho que essa figura

[114] Essa reflexão foi feita por Vinícius, quando da sua banca de defesa de tese de doutorado, em 15/12/2020, transmitida online. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yq5cDsDp328. Acesso em: 23/04/2021.

> tem a ver: esse ‘véio’ comendo criancinhas. E o mais louco é que esse véio, ele estava sem roupas, só que ele não tinha nenhuma marca de nada: ele tinha perna, corpo, braço, mas ele não tinha definições, tipo carne viva.

Sobre vergonha, fala sobre uma vez em que seu pai o obrigou a ficar nu na frente de sua irmã, aos cinco anos de idade, na intenção de quebrar sua timidez. A lembrança boa foi o capim cidreira – Claudio é do interior de São Paulo, e conta que um ponto de visitação de grande destaque era a estação de trem – que era como se fosse o aeroporto para a população. De fato, lembro-me de relatos de passeios de meus irmãos mais velhos até o aeroporto daqui de Londrina: um esperado programa de final de semana, principalmente quando da visita de meu avô materno. Nossos álbuns de família guardam em imagens essas lembranças – a simplicidade da alegria por sair em passeio com o avô, sentar-se no gramado, ver o movimento dos aviões. Interessante pensar nesse fascínio humano pelo movimento, pela viagem, por imaginar destinos de voos e de pessoas, comunicar-se com esses viajantes, acenando a eles, imaginar-se no lugar deles, o que veriam e viveriam... Voltando à estação, com Claudio...

Ele conta que, para proteger o terreno de deslizamentos de terra, plantava-se capim-cidreira nas margens dos trilhos – o que se tornou o aroma de sua infância. Quando a família viajava para São Paulo, à noite, colocava a cabeça para fora da janela do trem e sentia o perfume do vento de capim-cidreira. No desenho do velho, essa erva nasce em seus cabelos.

Puxar pela memória nos leva, inevitavelmente, ao chão da infância –território onde são forjadas nossas primeiras experiências significativas, nossos encantamentos, nossas maneiras de olharmos e de nos relacionarmos com o mundo a nossa volta. Não por acaso o poeta das miudezas, Manoel de Barros, habitava esse lugar, e, a partir dele, trazia seus poemas tão particulares – fato que os torna universais. Poder enxergar que nosso quintal é maior do que o mundo é reconhecer a potência criadora de nossas raízes, de nossas experiências primeiras; reconhecer nelas a qualidade de transcendência – que nos define como únicos, ao mesmo tempo que nos liga ao todo.

Alexandre conta que suas primeiras recordações vêm de sua primeira infância, em uma propriedade litorânea de seu avô, no Pará. Sua mãe lhe conta que ele era

ainda um “bebezinho de cesto” quando começou a visitar esse lugar. Era uma ilha meio deserta, com a casa do avô, sem luz elétrica. "Minhas recordações todas vêm de lá. O brinquedo que me vem na cabeça é um balouço, numa árvore – era um cajueiro imenso, todo retorcido”. Os cheiros se misturavam: maresia, caju e cocô de búfalo – havia muitos desses animais por ali, que vinham no final da tarde para os arredores da casa, para dormir na grama.

Um sonho recorrente para Alexandre era voar. Mas havia uma angústia junto: quando ia mostrar para alguém no sonho que voava, não conseguia: pulava e caía no chão; o observador ria. Quando o outro ia embora, afastava seu olhar, então Alexandre conseguia novamente voar em seu sonho.

Adriana Bento conta ter-se emocionado muito, pois teve a presença constante de sua avó em suas memórias. “Avó é uma pessoa muito marcante em nossa vida – né, Adriana? Agora você é vó e vai marcar a vida de alguém também [risos]”. Ela desenhou dois potes de biscoito e uma torta de pêssego. Ao se lembrar do pote de biscoitos, começou a chorar muito:

> é uma memória afetiva que eu tenho que é muito gustativa. Eram potes de alumínio bem velhos que minha avó guardava, retorcidos de tanto usar, e ela guardava embaixo do armário, no chão mesmo – na minha altura! Eu era criança e conseguia pegar! Era ótimo! E o biscoito não era bom – para o padrão de um “bom biscoito” –: era duro – era muito duro. E eu tenho essa lembrança: de ele ser muito duro e de ser uma coisa que eu amava, porque ela cortava num formato redondo, ou quadrado, mas muito rústico. E hoje eu tenho uma relação com a confeitaria: eu gosto muito de fazer doce. Eu fico me lembrando disso, mas nunca procurei relações, explicar. E a torta de pêssego era uma coisa muito simples que ela fazia: era pêssego de lata... fui me lembrando da toalha... você falou de um lugar... o lugar era, com certeza, a garagem da minha vó; o cheiro; o cheiro do biscoito, do limoeiro... gosto muito de limão, nunca falta limão em casa.

Nossas memórias e afetos nos estruturam, determinam gostos e fazeres. Às vezes, nem temos mais conscientemente o registro do tempo, local ou porquês exatos da constituição dos afetos. Mas uma provocação pode trazer toda uma corrente de memórias de volta – como o chamado por lembrar um gosto da infância, ou o movimento de bordar. São estímulos que trazem de volta nossas avós, e as sensações físicas de nossa relação com elas, da relação com a sabedoria do feminino, das energias e saberes ligados a essa força que gera e preserva vida.

Elias também se lembrou em primeiro lugar da casa de sua avó, com bananeiras, onde passava muito tempo, apesar do alerta dela em relação a possíveis cobras que poderiam aparecer por lá. Havia, também, cenouras plantadas, que Elias colhia e comia “no canto da terra”. Lembra-se também das pamonhas feitas num grande caldeirão, de onde eram tiradas e saboreadas na hora, quentes.

Ele representou por um quadrado preto do lado esquerdo de sua composição um cheiro: da água de um riacho – o “poção”, onde pescava com seus pais e irmãos. Era um lugar muito úmido, cheirando a bolor.

Sobre o medo, Elias conta que temia mais a penumbra – com contornos mal revelados, vultos, misteriosas cortinas balançando – do que o escuro. Em determinada época, decidiu-se por dormir no escuro total para evitar a penumbra.

Do sonho recorrente – até os dias de hoje –, Elias conta da sensação de fuga – de perseguição, ou de ter de sair logo de um lugar onde se acabou de chegar. Da mágoa, lembrou-se de uma briga com socos com um colega de escola, num intervalo, na quarta série primária – desenhou um relógio com a hora do recreio, dez da manhã. Diz também ter uma mágoa, a lembrança do ciúme de sua avó, a quem um amigo de infância também chamava de batian – mas não era a batian do amigo! Isso chateava Elias...

Diz ter gostado muito da proposta, tanto pelas memórias trazidas, como por colocar o desenho em xeque: não partindo da observação, como é sua prática mais costumeira, mas de um lugar outro – da memória, dos afetos. Como lidar com essas referências fugidias, pouco delineadas em relação àquilo que se vê, concreto, diante de si? Como lidar com o medo da penumbra?

Vinícius nos mostra seu desenho, que se refere a um sonho recorrente. Ele ia a um lugar que jurava que existia, “num nível que, se eu me esforçasse um pouco, eu conseguiria chegar lá”. Era um caminho muito longo, montanhoso, com muito mato – a ponto de, em certos trechos, não se poder ver o céu. Havia um rio também. Vinícius ia sempre nesse passeio, em um carro, acompanhado por alguém que dirigia. Trata-se de um lugar que traz muita força pelo fato de parecer muito real.

Lembrou-se do sabor e do cheiro do doce de abóbora de sua mãe. Ela lhe conta que, acompanhando a feitura do doce ainda bebê, o pequeno Vinícius quase caía do cadeirão para chegar até a panela. Ainda hoje, quando ele prepara esse doce, revive essa emoção, que envolve sentidos e memórias.

Edinan, assim como Claudio, lembrou-se do trem que passava perto de sua casa, em sua infância. Do barulho que fazia, do apito. E do imaginar seus destinos, seus passageiros, tantas histórias. Diz ter-lhe agradado o fato de seu desenho ter ficado com aspecto infantil - mais apropriado a esse terreno de imaginação, ao lugar de onde vêm as memórias e suas remontagens.

Nara comenta que, assim como já havia sido mencionado, a proposição de Isabela foi muito potente, trazendo memórias acessíveis; mostrando vestígios das lembranças menos acessíveis – algumas talvez precisassem de mais tempo para que permitissem o aprofundamento; outras, de pronto já carregaram para suas profundezas de sensações e sentimentos; outras, ainda, negavam acesso totalmente. Interessante pensar nas memórias que guardamos, como as guardamos; como, por autodefesa, nosso corpo bloqueia certos acessos, só os liberando quando identifica que existe estrutura forte o suficiente para suportar determinada lembrança traumática. Como nosso ego desenha e nos faz acreditar em memórias que nos enalteçam... Nossa mente guarda muitos labirintos. Nara comenta que o chamado a essas lembranças vai permanecer ao longo do tempo – da semana, mais além –, bem como seus efeitos. Conta ter-se emocionado muito ao ver cada desenho, cada relato. E que também evocou a casa da avó! Comenta sobre a sabedoria de Claudio ao tê-la evocado, já em nosso segundo encontro. Essa mulher que é símbolo da potência das energias femininas; encarnação de nossa linha de ancestralidade, que nos liga a um todo muito maior; personagem recorrente em nossas primeiras referências de afeto, acolhimento, e de voos mágicos por florestas trazidas dobradinhas no bolso, possibilitados por asas de seis metros - ou mais! - de envergadura, conforme fala Clarissa Pinkola Estés.

Nara mostra o primeiro dos dois desenhos que fez: uma parte da casa de sua avó, em Suzano, onde havia um tatame, ao estilo das casas do Japão. Nara conta que aquele era seu lugar de infância, onde dormia, brincava, dava cambalhotas – além

de comer, tudo era permitido naquela sala. Nara se lembra da pintura vertical, dos bambus na prateleira, da porta de correr feita com estrutura de madeira e papel arroz.

Num outro pedaço de papel retangular, alongado, Nara fez um tríptico: uma catraca, um pote de *gohan* com *furikake*[115] – maneira japonesa de se preparar arroz, gosto de sua infância –, e o cheiro do mato – desenho ainda em processo quando nos mostrou. O mato está ligado aos medos. A catraca, liga-se à vergonha. Quando tinha seis anos, sua mãe lhe disse um dia para passar debaixo da catraca, para não pagar a passagem. O cobrador perguntou sobre a idade da menina; a mãe respondeu que ela tinha seis anos, mas Nara a desmentiu – fato que deixou sua mãe muito brava por algum tempo. Nara relata que sentiu um misto de vergonha e medo por não ter entendido a malícia do mundo adulto.

Essas imagens traduzidas em desenhos vieram clara e rapidamente. Mas diversas outras vieram também, e Nara diz não se lembrar delas. São as que seriam trabalhadas ao longo do tempo, como disse no início de sua fala.

Comento que fechar o olho e ficar dentro de si, com esses chamados a lembranças, é muito potente. Minhas memórias mais queridas, mais estruturantes, são também da infância, nas férias com meus primos, nossas brincadeiras, conversas, peças de teatro que inventávamos para apresentar para os adultos. Minha grande referência era minha prima Raquel, quatro anos mais velha do que eu, com quem construía casinhas em caixas de sapatos, com tapetes de papel com pequenos cortes paralelos – as franjas das laterais.

Lembrei-me de um pesadelo muito real e marcante que tive aos seis, sete anos. Eu estava com minha mãe no quintal de nossa casa, olhava para suas mãos e elas estavam como que derretendo por efeito de algum ácido, borbulhando, com a pele caindo. Acordei assustada e tive que correr até o quarto de meus pais para conferir as mãos de minha mãe, o que me leva a refletir sobre perfeccionismo, doação de si

---

[115] "O tempero Furikake é um dos temperos japoneses mais populares, se não o mais popular de todos os temperos oriundos do Japão. É uma mistura de ingredientes típicos do país oriental. Esses ingredientes incluem nori, sementes de gergelim e flocos de um tipo de atum seco chamado bonito" Descrição presente no texto *Furikake/ Tempreos*, disponível em: https://www.cozinhatecnica.com/2018/11/furikake/ Acesso em: 19/04/2021.

ao outro, exaustão e desgaste que se atribui à figura materna – condição imposta por nossa cultura patriarcal.

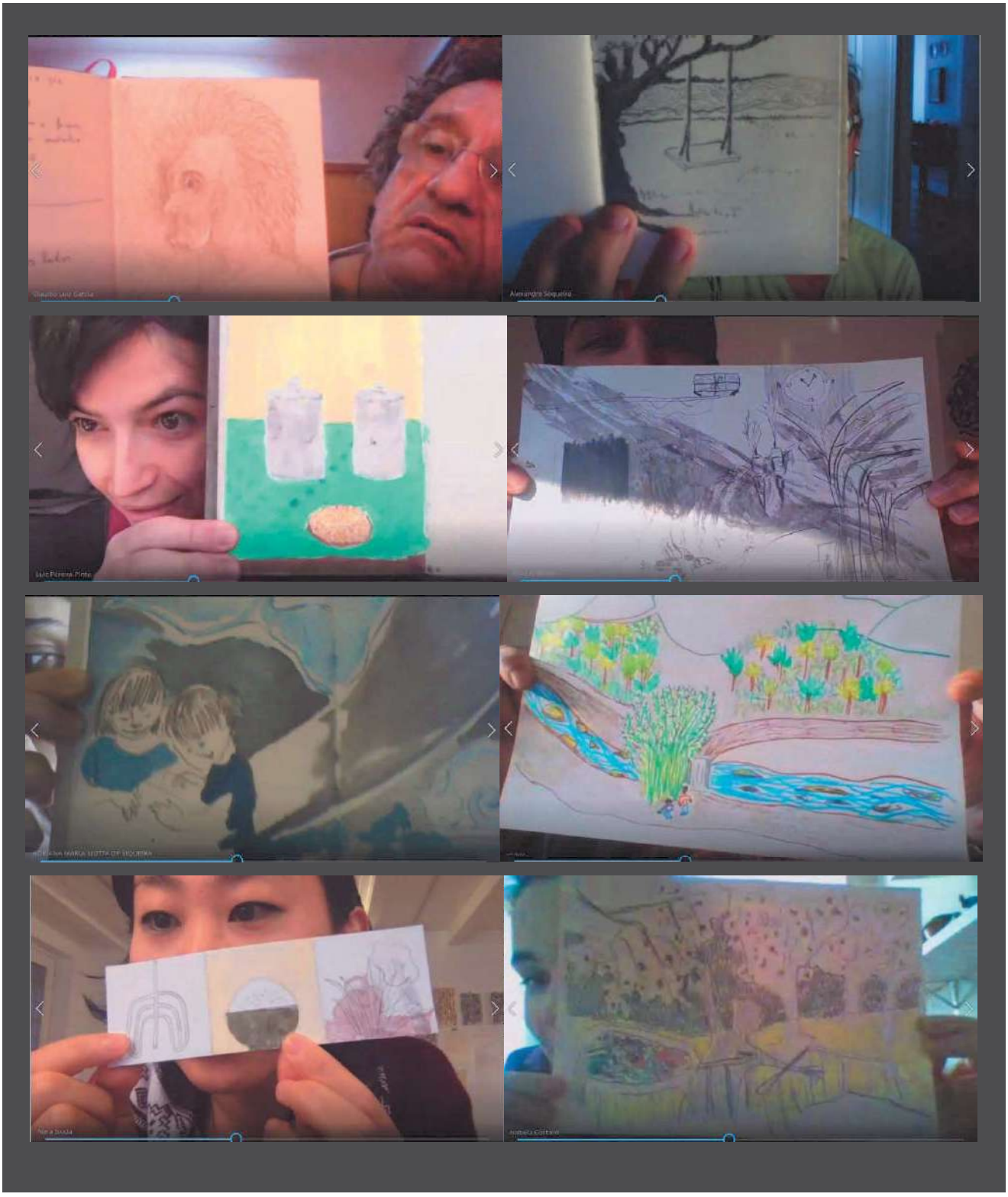
Isabela, a propositora, também fez o desenho de suas memórias. Atrás da primeira casa de que se lembra, havia um pomar com muitas amoreiras. Passava muito tempo colhendo amoras, comendo-as, preparando sucos, geleias... Eram momentos intensos, que aconteciam apenas uma vez por ano – fato que os torna ainda mais especiais e esperados. Sua infância foi marcada pelo contato com a natureza, assim como sua relação com as crianças na escola em que trabalha. O isolamento imposto pela pandemia a faz saudosa desses contatos.

Ela conta ter pensado em sua proposição como uma maneira de partilhar o que vem sentindo a partir de nossas reuniões – a reconexão com diversas memórias de infância, que, eventualmente, transbordam em desenhos. Rever, reconhecer(-se) nesse chão, no pátio da infância, como afirma Iberê Camargo (1998) nos alimenta e fortalece; relembra-nos de nossa identidade, de nossas raízes. Fala-nos de nossas relações com as coisas, com a vida. Fala-nos de nossas escolhas.

Elias comenta que, ao ouvir sobre as lembranças do outro, vemo-nos também em um chão comum: ouvir Isabela contar das amoreiras fez-lhe lembrar de seus passeios de bicicleta com os amigos até um lago com pés de amora em suas margens; ia escondido da mãe e da avó. Assim como nos encontramos nas imagens que trazemos em nós, e que partilhamos no encontro anterior, motivados por Alexandre. Criam-se outros tipos de memórias: a proposta “fica ecoando em silêncio. Mas ecoa também quando vocês estão compartilhando. Um jeito de ativar a memória um do outro, a partir de si mesmo. Muito bonito mesmo”, comenta Elias.

Isabela conta que, se não fossem as propostas de Vinícius e de Alexandre na semana anterior, talvez não tivesse sistematizado sua participação dessa forma. Diz que sua proposição também veio “da vontade de mandar os olhos não só para outros lugares, mas para outros tempos também, e das imagens que habitam a gente”. “Mandar os olhos para dentro”, complementa Vinícius. “E lá dentro é enorme, é infinito”.

Figura 150 – Mosaico 5



Na página anterior: os desenhos de nossas memórias. Capturas de telas do vídeo do quarto encontro.Ano 2020.

* * *

Proposição de Adriana Bento

Para sua proposição, Adriana tinha-nos pedido que tivéssemos à mão o caderno que dei de presente ao grupo e uma folha de papel qualquer. Ela pede que nos afastemos um pouco da mesa, estando com o caderno próximo às mãos. Propõe-nos o que chamou de exercício de anatomia:

> Vou fazer uma série de perguntas e de falas e vocês vão respondendo para dentro, para si, e vão fazendo da maneira como se sentirem mais confortáveis.
>
> Vamos começar trazendo a concentração para nossa respiração e para nosso corpo físico. Quem quiser, pode dedilhar, ou só levar a energia para o lugar – vai levar a concentração e a respiração para lá.
>
> A gente vai começar se concentrando na nossa cabeça. Se quiser, pode dedilhar. Lá no topo, lá na nuca... sente o formato, o tamanho...
>
> Agora, vamos passar nossa concentração para nossa coluna, então, nossa respiração vai acompanhando também, vai descendo... quem quiser pode dedilhar um pouquinho... vai abrindo espaço na coluna... respira...
>
> Agora, vamos descer lá para o pé. Quem quiser, pode dedilhar atéééé o pé. Vai dedilhando, sente os seus pés, ou só leva sua atenção para eles. Pense como ele está, se ele tá cruzado, se ele tá amparado pelo chão, se ele está solto...
>
> A gente vai perceber o nosso corpo agora.
>
> Agora, a gente vai pegar com as nossas duas mãos o nosso caderno que está na mesa. E vai sentir esse caderno. Qual a temperatura do caderno? Segura ele com as duas mãos. Se quiser, pode usar outras partes do corpo para sentir ele também. Qual o formato desse caderno? Qual o cheiro do caderno? Qual é o peso? Se alguém quiser até fechar o olho para sentir essas coisas de outra forma.
>
> A gente agora vai manusear o caderno identificando o cabeça dele. Ele tem uma cabeça? Qual é a cabeça do meu caderno? Sente.

Vai dedilhando... ou só leva energia para ele [risos]... Onde é a cabeça desse caderno?

Agora a gente vai identificar a coluna. Ele tem uma coluna? Leva energia para lá também. Faz um carinho [risos]... leva a concentração e a respiração – lembrando que o papel respira e o tecido também.

Agora a gente vai identificar o pé. Ele tem um pé? Perna ou pé? Onde é? Também vamos levar nossa atenção e nossas mãos para lá – tudo isso, sentindo com as mãos.

Ele tem algum adereço? O meu tem um adereço vermelho, por exemplo [referindo-se à fita de marcação de páginas]. Ele está vestido? Com qual roupa ele está vestido? Vamos observar tudo isso.

E agora, a gente vai abrir o caderno [pausa]. Tenta responder para você para qual lado você abriu. Você abriu... para cima?... você abriu da esquerda para a direita?... da direita para a esquerda?... por que você abriu desse jeito?

Agora que ele está aberto, a gente vai folhear as folhas [risos] e tentar achar uma costura. Será que tem? Eu sei que tem, né, é só uma pergunta retórica... onde é que tá essa linha? Tem uma linha em algum lugar. Tenta encontrar essa linha. Quantas vezes a linha passa? Como são os furos?

Agora, a gente vai fazer um exercício que é um pouco doloroso – mas que é importante [bate uma palma]: a gente vai explodir o caderno! [risos] A gente vai imaginar a capa se separando do miolo. Quem quiser fazer isso de verdade pode fazer! Quem quiser imaginar, pode imaginar. Eu acho que a gente pode imaginar hoje... mas como for da vontade de cada um. A gente vai imaginar – ou fazer de verdade – a capa se separando do miolo. Como é que isso se separa? A gente vai imaginar uma explosão, mesmo – bum! Explodiu! E vai imaginar agora o miolo se desfazendo dessa costura que a gente achou. Desfaz a costura, desfaz tudo. Solta a linha... o que é que acontece quando eu solto essas linhas da costura?

A gente vai fazer um exercício mais doloroso ainda para o livro e para o caderno: a gente vai desfazer o papel, e ele vai voltar a ser fibra. De que fibra ele é feito? Qual é a partícula dele? Como ele é feito? E a gente vai imaginar também o tecido, o papelão... toda essa capa que ficou explodida de outra parte, em outro lugar, voltando a ser fibra também – era algodão, ou linho?... que fibra é essa?

Eu vou deixar um respiro para a gente imaginar essas coisas acontecendo no caderno [pausa].

E vou pedir agora para vocês devolverem o caderno na mesa e vou deixar uma pergunta: do que que é feito isso que tá na sua frente agora? E quais são os laços que cria com você? É um caderno ou é um livro? Será que ele pode ser um livro? Ele já se transformou num livro?

> A gente vai guardar essas perguntas agora, dentro do nosso coração [risos] e vai pegar aquela folha – eu tinha pedido que vocês separassem uma folha, um pedaço qualquer de papel... quem tiver por aí... de qualquer formato. Eu vou falar agora uma coisa que pode ser para cada um de um jeito: vai pegar essa folha e vai fazer uma dobra. E cada um vai ter uma dobra. Faça uma dobra. E aí, tenta fazer com que essa dobra seja firme: uma dobra dobra!
>
> Agora, a gente vai fazer mais uma dobra. Cada um vai fazer do seu jeito: do lado que for, do tamanho que for. Agora, a gente vai dobrar mais uma vez. Vamos dobrar mais uma vez agora. Mais uma vez...até agora, acho que foram... uma, duas, três, quatro dobras. Mais uma vez. Mais uma vez. Mais uma dobra. E mais uma dobra para acabar. [Nesse momento, as falas foram pontuadas por pausas para a ação de dobrar. Adriana ia nos observando atentamente, respeitando o ritmo e o gesto de cada participante]. Pronto? Tá quase no limite do papel ou ainda dá para dobrar?
>
> Adriana mostra seu papel dobrado:
>
> Esse é um pequeno livro, que vocês acabaram de fazer. E eu deixo como exercício que vocês usem as páginas desse tamanho. Agora... se vocês acharem que devem costurar, ou não... o exercício é esse: fazer o limite do papel, e se a gente pode usar isso ainda como formato de livro. E aí eu vou deixar ele aqui do lado do caderno da Dri.

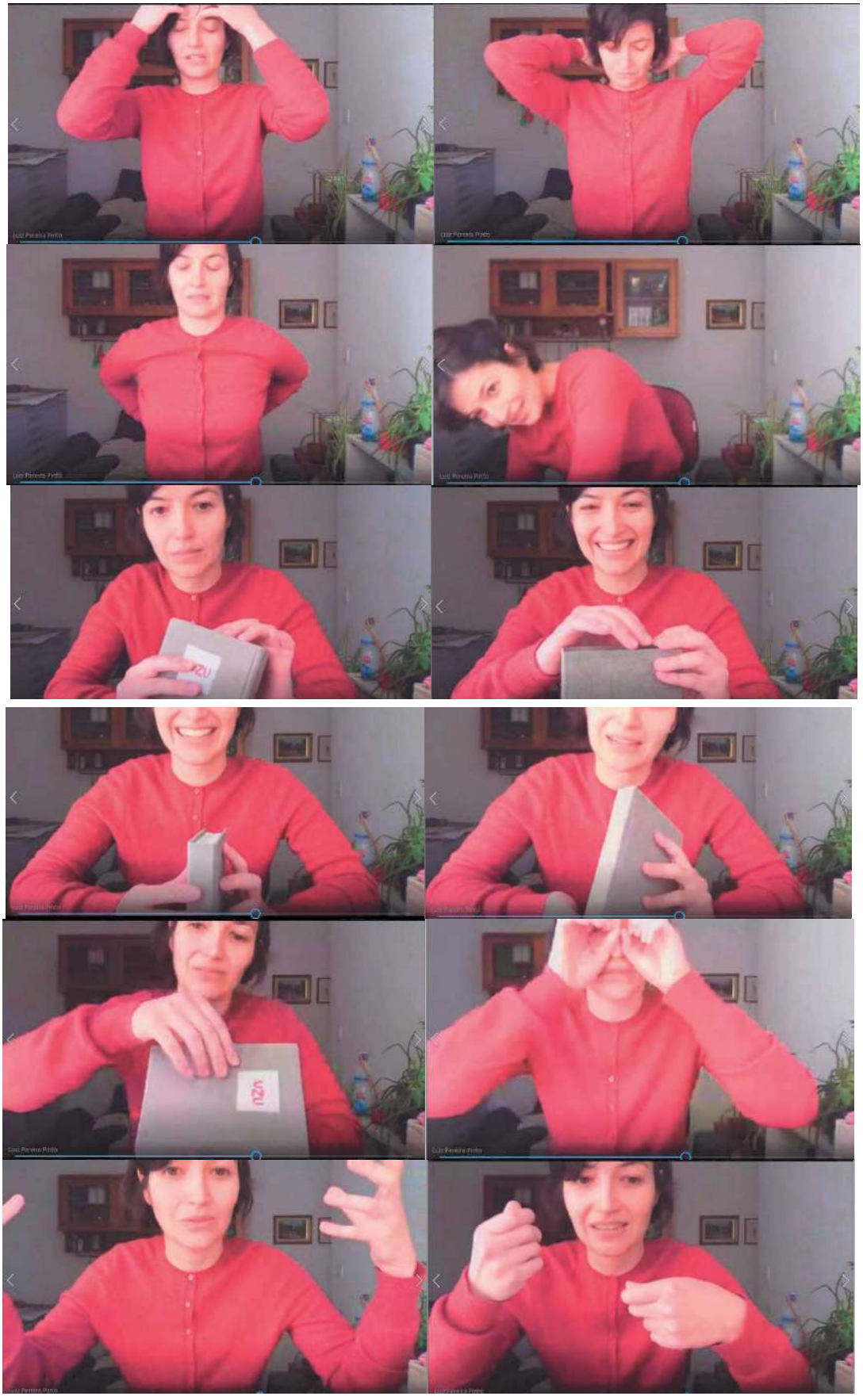
Alexandre diz: “Só que as minhas dobrar foram totalmente aleatórias, então é um livro origami”. “Não tem problema”, diz Adriana. “Quando eu vi o teu, eu disse ‘ih, eu fiz errado’[risos]...”, ele comenta. “Não! A ideia é essa mesma: é dobrar, dobrar, dobrar... até o final”, esclarece Adriana. Vinícius comenta: “Eu acho que a Adriana foi a única que dobrou igual um livrinho [risos]!”

Olhamos nossas dobras – o pequeno livro de cada participante ficou de um jeito diferente. Adriana continua:

> Eu queria só terminar lendo um trecho... Eu tenho muita dificuldade em acabar coisas, terminar. Daí, [a leitura] me ajuda a me organizar: “ah, eu acho que eu terminei [risos]”:
>
> ***Fechar um livro não é menos emocionante do que o abrir.***
>
> *As folhas dobradas se inserem umas contra as outras para formar cadernos de duas – binium –, três – trinium –, ou quatro – quaternum – folhas. Em seguida, os cadernos se sobrepõem. O elementar se acumula por sedimentação até o limite desejado, e a leve folha forma um bloco. O objeto novo assim obtido adquire uma quarta dimensão – aquele do tempo –, inscrita no movimento que acompanha o gesto de folhear. “As dobras”, diz Mallarmé, “perpetuarão uma marca intacta, convidando o abrir e fechar da folha, de acordo com o mestre”.*
>
> *[...]*

> *Fechar um livro não é menos emocionante do que o abrir, pois cada um desses dois gestos marca aquilo que, no conteúdo do livro, se torna irremediável. Tudo o que se passa entre as duas capas nasce do possível e do contingente. Tudo pode acontecer no interior de um livro – os sonhos mais loucos e as maiores extravagâncias. Mas, atenção! Uma vez que você o fechar, seu poder será perdido como aquele da lâmpada de Aladim. – ou não, né?* [Adriana comenta e sorri, sendo acompanhada por todos]. *Um livro é escrito uma única vez, e toda a leitura o faz renascer, sempre de uma forma diferente.* (MELOT, 2010, p. 53-54).

Figura 151 – Mosaico 6



Na página anterior: Adriana Bento durante sua proposição. Composição com capturas de telas do vídeo do quinto encontro do grupo. Ano 2020.

Adriana diz ter pensado no primeiro exercício – de sentir o livro – como o mais importante. A dobra foi uma provocação: como eu transformo através dela – dobra – uma folha em algo que eu possa chamar de livro? O que define o que é um livro e seu formato? Não necessariamente em algo folheável... mas como transformar algo em outra coisa?

Ela diz pensar no caderno que enviei a cada participante como um livro: não tem paginação, nem edição, mas ganha o caráter de livro quando cada um começa a usá-lo.

Alexandre tece reflexões que caminham pela Física Quântica: de que são feitas as coisas? Entre as partículas que constituem qualquer objeto, há o vazio. Quando seguramos uma massa qualquer, estamos, então, segurando energia em movimento, e os espaços vazios.

Podemos, também, pensar no caderno como um espaço cheio de vazios – de possibilidades, portanto, para a configuração de ideias. E comenta um trecho do texto que causou estranhamento a todos – sobre fechar um livro e ele se acabar – “quando eu leio um livro e o acabo, fecho, ele está em mim; ele segue comigo. [...] Conheço várias pessoas que quando terminam de ler um livro, doam-no: elas não precisam mais dele, porque ele já está nelas”. Assim como uma carta enviada, que continua com seu remetente. Como uma mágica – a mágica do vínculo, do encontrar sentido, e de nele se encontrar. “O livro é uma relação; ele permanece na gente”, complementa Adriana Bento.

“Esse vazio é um campo fecundo de ideias, e essas ideias seguem”, continua Alexandre. Quando partilhamos esses relatos – de cartas, de livros –, essas ideias também ficam no ouvinte, ainda que ele não tenha participado da escrita ou leitura preservadas pelo papel, “como se fosse uma energia, realmente – como aquela pedrinha que a gente joga no lago e ela vai promovendo aquelas ondinhas que vão embora, até alcançar a outra margem. Os olhos do caranguejo, que vão ver a outra

margem...". O objeto artístico, conclui Alexandre, é isso: quando nos apropriamos criticamente dele, já o temos, sem a necessidade de o possuir fisicamente. Ele segue conosco, reverberando em ações, falas, atitudes… Acrescento que é assim, também, que se dá a relação com o conhecimento como um todo, conforme nos ensina Paulo Freire.

Vinícius fala sobre o contato com o artesanal, o início dos processos e das coisas, o "germinal"[116], o "molecular". Trata-se de um molecular habitado pelo afeto – "o afeto é a energia", reflete. Vivemos em uma época em que a relação com o toque, com o manusear, está cada vez mais se perdendo. O *touch screen* é uma forma paralela e literalmente superficial do folhear um livro. A relação com a matéria, com as diferentes materialidades, suas qualidades, as relações que estabelecem com nossos sentidos, nosso corpo, a maneira como nos engajamos fisicamente nessa relação com as coisas, vão se perdendo. Penso na pobreza de experiência de que nos fala Walter Benjamin (2011). Penso, também, em A. Hampté Bâ (2010), o qual afirma que uma história, para ser contada de fato, deve respeitar cada palavra, cada detalhe de seu todo, pois são essas pequenas partes que constituem o todo – qualquer pequena alteração faz da história uma outra coisa. Já se dizia que toda tradução é uma traição; o que dizer do resumo – e do resumo dos gestos que fazemos ao nos relacionar com algo? Ler uma edição de *O Inferno*, de Dante Alighieri, do fim do século XIX, em seu formato A3, capa dura, ilustrações de Gustave Doré, por exemplo, não é a mesma experiência que ler a obra pela tela de um *Kindle*. Que mudanças essa falta de contato com a fisicalidade das coisas – seus diferentes pesos, formatos, cheiros, texturas... – produzirão nos corpos das gerações atuais e das que estão por vir? Como será a relação com a leitura e com o próprio fazer a partir dessa carência?

Vinícius diz também ter mergulhado em um turbilhão a partir da questão sobre o objeto que temos à frente ser um livro ou um caderno. "É uma diferença óbvia – e também não é". "Acho que uma das diferenças do livro para o caderno é essa: caderno é um enorme vazio a ser preenchido; o livro é um preenchimento que você vai

[116] Vinícius conta que entrevistou uma bordadeira que usou esse termo, o qual considerou muito apropriado para descrever esse início – de um fazer, do encantamento com a matéria, e com a tradição, "algo molecular", nas palavras de Vinícius. Apropriou-se da palavra – nos termos em que comentamos acima neste texto – e a utilizou em sua tese.

esvaziando", não no sentido de deixar o livro vazio, mas de irmos nos preenchendo com seu conteúdo. Ele conta que, ao terminar a leitura de um livro, principalmente um romance, não consegue fazer nada depois: precisa de um tempo parado, enquanto vai sendo preenchido pelo livro. No caderno, por outro lado, contamos e fazemos história – ainda "que seja da aula que você tem que assistir, mas é a sua história".

Pensou também no afeto gerado a partir da parecença entre os corpos, na relação de alteridade proposta por Adriana – olharmos para nosso próprio corpo e, depois, ver o corpo do livro. Penso na diferenciação que Tim Ingold (2010) faz entre coisa e objeto: essa última palavra nos remete a algo com sentidos e significados cristalizados, fechados. A coisa, por outro lado, é viva, pulsante, chama à relação. Essa alteridade de que Vinícius nos fala só é possível se olharmos para o caderno enquanto coisa, enquanto fenômeno contextual, e nos abrirmos a suas potências.

O vínculo – com coisas e com pessoas – foi uma inspiração para que Adriana pensasse em sua proposição para o grupo. Ela conta que resgatou muito das aulas de encadernação, da ligação que se desenvolve com as pessoas nesse momento, a partir da busca de devolver ao livro e ao caderno seu caráter de coisa – e de coisa artesanal, especificamente:

> O que a Adriana deu para a gente está carregado da história do livro, mas está muito pouco carregado de história da encadernação pra gente. Está carregado, mas a nossa perspectiva de história da encadernação ainda está muito ligada à Era Industrial. Por isso eu fico sempre colocando para as pessoas o que é um livro, o que é um caderno. Porque na essência da palavra, o caderno é o *quaterni.* Quando ele fala das dobras – dobrei uma vez, a gente tem um *fólio*, enfim –: o *quaterni* são essas quatro folhas dobradas, e a encadernação é unir cadernos. Então, o trabalho do encadernador é religar, unir os cadernos. E a gente dá o nome para o livro como caderno – como uma das partes do livro. Se eu falar que isso é um caderno [mostra o seu], vocês não vão entender que isso é uma parte, mas um todo. E eu acho isso muito bonito.
>
> [...] acho que o meu propósito – não querendo definir as coisas, mas pensando em minha experiência, desde, o quê?, 2009, né, Dri, em que a gente começou a dar aula e tal – era o que eu sempre me propunha a fazer. Era chegar e "você!", "você", "Maria Tal, o que é que você quer com isso?" Porque é um universo muito aberto. Daí a ideia de cada um fazer a sua dobra, descobrir como ela se constrói. Isso que você falou, Vini, de cada caderno ter um pé num lugar diferente [porque cada pessoa é uma pessoa diferente, com caminhos e caminhares diversos, isso é na nossa perspectiva artística. Porque a indústria padroniza, nomeia, formata, né?

> O que a Adriana fez carrega uma estrutura ancestral do livro – com a costura, etc.

A cultura ocidental que cria indústrias, nomeia, formata, aprisiona coisas em limites estreitos – em objetos –, também aprisiona nossos corpos nessas delimitações. Questionados por Adriana Bento sobre o sentido em que abrimos nossos cadernos, a maioria relatou tê-lo feito da maneira ocidental: da direita para a esquerda. Refletimos, então, sobre como essas formatações operam desde muito, muito cedo. Antes de entrar na escola, já aprendemos sobre o funcionamento de coisas, sobre os gestos que elas nos pedem, a ponto de não precisarmos pensar para abrir o registro de uma torneira, ou girar uma tampa para abrir uma embalagem. E causa estranhamento quando nos deparamos com uma garrafa de produto oriental, por exemplo, e percebemos a necessidade de girar para o outro lado. Esses padrões determinam, também, o sentido de nosso olhar – também da esquerda para a direita, e de cima para baixo. Um canhoto escreveria com muito mais facilidade da direita para a esquerda, e tem dificuldade, também, em lidar com algumas ferramentas nesse nosso mundo pensado para destros... vale lembrar, inclusive, que há não muito tempo atrás, crianças canhotas eram obrigadas a aprender a usar a mão direita: uma tia minha conta ter tido sua mão esquerda amarrada na escola, pois ter o lado esquerdo como dominante era visto como algo demoníaco. Obviamente, padrões ajudam na organização de ações e conhecimentos; de certo modo, toda forma de educação é uma castração, já que conduz do natural para o cultural. Mas é essencial termos suficiente crítica para diferenciar – até onde seja possível – o limite entre o que nos une a uma tradição e o que são formas de dominação. Ou, ao menos, termos consciência desses cerceamentos, de seus reflexos em nossos corpos, em nossos fazeres. Foucault usa o termo Biopoder. Observando esses apontamentos sobre os artefatos criados pela cultura e a maneira como moldam nossos corpos percebemos a profundidade da questão – o quanto temos introjetadas essas formatações.

Outra questão introjetada em nossa sociedade é a da utilidade. Adriana diz ter se questionado, quando pensava em sua proposição, se daria ou não uma utilidade à folha dobrada. “O que sempre mais me afetou na vida foram as coisas inúteis [...]; as experiências que passam por nós, não necessariamente a utilidade das coisas”. Esse pensamento ocidental, utilitarista, nos faz enxergar objetos nas coisas, como já disse Tim Ingold (2010), conferindo-lhes o caráter de inanimadas – por isso Adriana

identifica sua dificuldade em ver o resultado de seu trabalho como um livro-objeto. O que ela produz são coisas, vivas, pulsantes, corpos que respiram e convidam a relações. E talvez essa suposta falta de vida dos objetos facilite a relação superficial e o descarte, reflete Adriana. “Eu gosto muito das reflexões do xintoísmo, em que tudo tem vida”, ela comenta, costurando culturas, pensares, fazeres e nossas conversas do dia.

Reconhecer a vida das coisas também nos leva a pensar “de onde elas vieram, por quais mãos essas coisas passaram – nosso alimento, essa mesa onde eu tô... A madeira, a gente chama de madeira, mas antes ela foi outra coisa. A gente perde a essência das relações”, diz Adriana. “O germinal, né?”, arremata Nara. Essa perda dos fios, das essências, também contribui para a desvalorização das coisas – e, consequentemente, das pessoas que as produziram, do trabalho, das mãos, como já discutimos ao longo desta pesquisa. Tudo nos aparece fragmentado, desconectado entre si. Reconectar, como já refletimos nessa dissertação, refere-se a ser um bom artesão do ambiente (SENNETT, 2009), ter consciência no consumo e na produção. Lembro-me de uma aula com o gravador Evandro Carlos Jardim, em que ele nos falava que o pergaminho foi uma revolução nos suportes de escrita e de desenho, sendo muito mais resistente e flexível do que as folhas produzidas com fibras vegetais até então, e muito mais leves do que placas de madeira ou argila. Porém, sua origem é animal – utiliza-se da pele do intestino da cabra; o pergaminho de mais alta qualidade é feito a partir de tecido das vísceras de feto. Evandro nos contou que, ao saber disso, uma aluna, certa vez, sensibilizou-se e disse que, se vivesse nessa época – na Idade Média –, não desenharia. Ao que Jardim respondeu: “provavelmente você desenharia, sim, e – assim como todos de sua comunidade – teria mais respeito e reconhecimento pelos animais”. O respeito é a base das reconexões.

Elias mostra os retratos que fez em seu pequeno caderno constituído pelas dobras na folha, que foram formando pequenos retângulos – como o mosaico da tela do computador. E ressalta como é interessante pensar na construção e desconstrução – como Adriana nos sugeriu em sua proposição –, e de uma folha, bidimensional, conseguimos outra coisa, tridimensional. “Só com uma dobra e um corte a gente consegue criar espaço nele, e fazer o ar passar por ali”.

As dobras do pequeno livro de Nara formaram triângulos. Ela diz que vê na proposição do dobrar um jogo infinito e mágico, desse brincar com esse corpo plano que é a folha de papel. As dobras aleatórias de Elias configuraram retângulos; as de Nara, triângulos – diferenças que fazem parte da mágica. Ela diz que a mágica também se dá

> quando a gente evoca nosso corpo para trabalhar, é tão óbvio – mas também tão fácil de esquecer que ele é um corpo, né? Achei de uma simplicidade isso que você evoca – de a gente se distanciar um pouco da tela e chegar no corpo; e chegar no corpo nosso, de si mesmo, e no corpo do livro, do papel. Achei muito lindo. E daí, fui anotando as palavras que todos disseram – como sempre, que acho que esse é o meu jeito de conseguir escutar.

Ao pensar na cabeça e no pé de seu livro, Nara não achou – "ele parece sem pé nem cabeça!" –, mas achou um rabo – a fita de marcar página –, o que o tornou meio bicho. Então, ela se lembrou dos bichos de Lygia Clark, e pensa que a forma como foi dobrando sua folha-livro seguiu sua vontade de torná-lo um livro-bicho. Intitulou-o *Exercício de Anatomia – Nuvem* – o nome de meu gato, presença constante em nossas reuniões, passando na frente da tela. Achou linda mais uma conexão – ela já havia escrito Nuvem, e Elias falou do ar que passa pela abertura dos espaços. "Acho que isso também sintetiza bastante sua proposição: achei que foi um grande respiro com uma possibilidade de fato de a gente abrir – a janela, o livro, o pensamento, de tudo".

A relação com corpos – os nossos, os dos cadernos – fizeram Nara pensar sobre o cuidado com o corpo, uma preocupação da clínica – mas também da educação. E Nara diz identificar essa preocupação em nossa prática. A encadernadora tem esse cuidado com o corpo do livro – ela religa, une suas partes. Assim como eu, Adriana Siqueira, uni o grupo, com esse mesmo cuidado – "o cuidado com o unir dos corpos", sejam livros, cadernos, pessoas.

4.6 - Encontro 6 - Sobre laranjas, domingos, universos em espiral (08 de agosto de 2020)

Os primeiros convidados a entrarem na sexta reunião foram Edinan e Claudio, no mercado, comprando as laranjas pedidas por Nara e Elias para a proposição do dia, que decidiram por conduzir conjuntamente.

Cada um mandou uma carta para cada participante do grupo – a de Nara, contendo cartões postais do acervo da artista, cuidadosamente escolhidos segundo as conexões com o outro por ela intuídas, guiadas pelo afeto, como nos relata na carta que lê no início do encontro. Ação que consciente ou inconscientemente dialoga com a proposição de Alexandre em nosso quarto encontro - quando cada um escolheu uma imagem que trazia em si. Nara propõe o contrário: olhar para cada convidado e, intuitivamente, ver imagens de seu arquivo pessoal nelas. Traduzi-las a partir de suas referências imagéticas, criando pontes e diálogos.

A carta de Elias demorou muito a chegar até nós – fato que também nos leva a pensar no tempo e nas relações de uma outra maneira – por meio de reverberações, como disse Elias. O envelope que nos enviou continha um cartão postal com a fotografia de um trabalho seu e um marcador de páginas de livro, que é uma tira, um fragmento, do trabalho que aparece no cartão postal – uma composição com as impressões das pequenas matrizes que enviei a ele na primeira correspondência. No cartão postal a pergunta: “Onde esse marca-páginas irá habitar?”

Prevendo a demora na entrega das correspondências – de fato, a carta de Elias chegou até mim em fins de outubro, mais de dois meses depois de sua postagem! –, a dupla de propositores preparou uma carta a ser lida durante o encontro. Como Nara comentou, a espera pelos cartões – devido à então eminente greve dos correios – virou também uma proposição. Como se dá a transposição de uma correspondência física, de uma mensagem que seria lida num contexto de intimidade, em silêncio, para esse contexto digital – a reunião *online* remota? Que relação criamos com a mensagem quando lida na voz dos próprios remetentes? Essas perguntas motivaram a redação e a leitura dos textos de Nara e Elias. “A partir da [ideia da] carta que vai chegar, vamos criando uma imagem, vamos criando um outro modo de margear as coisas”, reflete Elias. As cartas vêm de um diálogo dos dois artistas e se conversam –

conversam entre si, com cada participante, com todo o grupo. Transcrevo abaixo os textos preparados e lidos pela dupla – começamos com a voz de Elias:

> Esses materiais compõem nossas proposições – são materiais-composições.
>
> *Olá todos,*
>
> *Escrevo esta carta para conversar sobre a proposição que Nara e eu traçamos como meio de trocas e possíveis pontes para lembranças. Os materiais enviados para vocês compõem a proposição. Para além das palavras que evocam o local e o modo de proceder, encaminhamos coisas que também evocam, de um modo mais aberto, meios de proceder, com melhores fontes para interlocuções entre nós, consigo mesmo. Confesso que a ação da Adriana Siqueira, de mandar os objetos e as cartas, e a do Edinan, de mandar os desenhos, instigou-me a recorrer ao correio para tal proposta, encorajado pela parceria da Nara.*
>
> *Foi no envelope um marca-páginas – um décimo de um desenho que começou com a observação de um kit de ferramentas que vieram da China, para trocar a tela do celular. Realizei a troca. Algo aqui sobre a troca de um dispositivo que eu não sabia, em que o auxílio de tutoriais foi indispensável. Nisso penso em fazer um manual com aquela curiosidade da criança que procura desmontar seus brinquedos para ver o que tem dentro, e, talvez, descobrir o funcionamento de tal engenhoca.*
>
> *Ferramentas que vieram da China. O que esperamos do outro lado do mundo? Uma ação manual. Tela do celular – aquela que nos comunicamos e que fazemos o outro presente aqui e agora.*
>
> *O desenho continua com o verde que está nas máquinas da marcenaria, e no verso, faço impressões da gravura que a Adriana me mandou. No final do processo, aplico a seladora, que é semelhante ao verniz, para a experimentação de um procedimento da marcenaria no papel.*
>
> *Cada um de vocês têm um marca-páginas, que era um todo, uma totalidade que não existe mais. Um décimo em determinados cantos do Brasil. Podemos imaginar uma linha, como uma ponte ligando esses dez endereços, e assim, ter muitas variações de um para o outro, desse outro para um outro, e assim, o desenho como linhas de imaginações para traçarem um mapa.*
>
> *Um cartão postal com a imagem da totalidade das impressões, antes de recortá-lo em dez para formar os marca-páginas: cada um tem uma imagem do todo e um pedaço do todo. Será o original aquele que tem o cheiro da seladora? Qual o local, página, mundo, mito, endereço, que esse marca-páginas está a habitar, ou marcar, como alfinete no mapa? Assim, lembro da pergunta da Adriana Bento: para que lado abrimos o livro?*

A proposta é iniciada com a leitura dessa carta. Porém, a cada encontro, permitimo-nos mudarmos de caminhos, e acrescentarmos um novo rumo, ou somente um desvio. Não como um encurtar caminho, mas um desvio para um outro local, que possivelmente poderá chegar no mesmo destino – eu não sei onde.

Depois das propostas da semana passada, da Isabela e da Adriana Bento, lembrei de descascar laranjas, do poema da Adélia Prado, de uma cena de um filme russo. Descascar laranjas como impulso de querer e de não conseguir de imediato, de levar para um local uma prática que aproximo de começar um desenho, como aquele desenho de materializar ou de trazer para o visível uma ideia. Entendo que o desenho não seja esse chegar a uma técnica semelhante a descascar laranjas, mas é um primeiro impulso de observar o outro, e assim ter a vontade de fazer, e ao fazer, fracassar. Talvez um modo de fracassar.

Nara segue a leitura de sua carta:

Querido grupo,

Estamos a falar de partes, pontes, mapas, endereços, viagens, cortes, recortes, montagens, desmontagens, postagens, desvios, convites; ferramentas, linhas, portais, criações de mundo, criação de mundos.

O convite da Dri Siqueira para esses encontros foi um mergulho em sua pesquisa, e a criação coletiva de um certo modo de estar e de trocar. Já no convite inicial, o primeiro e-mail enviado por ela, já se instaurava um encontro, e o vislumbre de uma ponte a ser atravessada, situação essa carregada de mistério e de surpresa, sobre quem estaria nesse grupo, o que faríamos ali.

Os encontros me remetem a viagens por vários motivos: esse percorrer juntos muitas imagens, cadernos e livros, fazeres, sonhos e temporalidades da infância, da semana passada, dos devires. Há um infinito nesse modo de estar, nesse agora, que se dobra e se desdobra para tantas outras abas artesanais.

Cada um recebeu – ou receberá – um outro envelope além daquele enviado pelo Elias. Ele contém cartões postais cheios, e um cartão postal vazio, em branco, um mini-postal, e um papel de bombom com um poema.

Os postais cheios de imagens de lugares do mundo foram escolhidos para cada um de vocês. Escolhi dentre os muitos postais da minha coleção. Foi uma escolha muito intuitiva e afetiva, como um jogo de criar relações entre as imagens e as pessoas.

Diferentemente do Elias, eu não conhecia ninguém antes de o grupo se formar. Então, eu não tinha outros referenciais das pessoas além dos que foram expressos nesses processos de encontro. Esse gesto de escolha dos postais, junto dos cortes dos nossos desenhos e da laranja, foi pensado por nós como os gestos de recortes.

> *Elias chama a atenção para os portais – os cartões pensados como cartões-portais. Para onde eles nos levam? Qual a próxima viagem? Onde já visitamos ou onde nunca pensamos em ir? Retomo a pergunta do Elias: qual o local, página, mundo, mito, endereço esse corpo está a habitar?*
>
> *Os mini-postais foram criados durante o percurso da proposição conjunta. Elias já tinha o propósito de cortar o desenho-pintura dele no formato de marca-páginas, e ao compartilhar comigo dessa intenção, me lembrei que eu tinha uma pintura-colagem que também precisava de uma intervenção. Eles contêm imagens de pedras e tigelas, e o fundo preto foi pintado com tinta sumi. Partindo dessa ideia de cortar o desenho e dar uma parte para cada pessoa do grupo, de modo que todos nós, juntos, partilhemos desse todo, como um grid das telas, cortei, então, meu desenho, e assim teve início essa série dos mini-postais, que enfoca a beleza do fragmento. Fragmento que contém, em si mesmo o essencial, que está contido tanto nas partes como no todo.*
>
> *A laranja é uma pequena parte que vamos tocar. Mas também podemos pensá-la como um microuniverso, como se fôssemos dar uma volta em torno desse mundo – laranja –, a viajar pela sua superfície e a fazer incisões, desenhos e percursos.*

"Então vamos descascar laranjas!", convida-nos Elias. Ele sugere que deixemos visíveis nossas mãos, para que possamos ver a maneira como cada um faz. Esse gesto banal, cotidiano foi uma provocação que rendeu duas horas de conversa, reflexões, lembranças de tempos, lugares, almoços de faculdade no "Bandejão", infância... memórias trazidas por cheiros, tempos de domingo trazidos no perfume da laranja cortada na calçada, como no poema de Adélia Prado que Elias tão bem trouxe como referência.

Figura 152 – Mosaico 7



Para comer depois

Na minha cidade, nos domingos de tarde,

as pessoas se põem na sombra com faca e laranjas.

Tomam a fresca e riem do rapaz da bicicleta,

a campainha desatada, o aro enfeitado de laranjas:

‘Eh bobagem!’

Daqui a muito progresso tecno-ilógico,

quando for impossível detectar o domingo

pelo sumo das laranjas no ar e bicicletas,

em meu país de memória e sentimento,

basta fechar os olhos:

é domingo, é domingo, é domingo. (PRADO, 2015, p. 43)

Acima, nesta página: mosaico com capturas de telas feitas a partir da gravação do sexto encontro do grupo. Ano: 2020.

“Esse domingo chegou”, comenta Elias... Mas nosso país de memória, nossas memórias comuns construídas em grupo, ainda que à distância, permitem-nos vivenciar tardes de domingos, independente do horário de nossos encontros. E levar esses domingos conosco, espalhá-los por aí.

Como muito bem apontou Vinicius, é próprio da performance trazer para o campo artístico ações cotidianas, que, colocadas nesse lugar outro, trazem a potência de prestar atenção a sutilezas, àquilo que o cotidiano e a rotina tornam invisíveis. Mas que, ao mesmo tempo, estruturam os fazeres, sem mesmo que percebamos isso. Esse deslocar o ato de cortar a laranja do cotidiano para o fazer artístico traz a esfera do artesanal. Segundo Vinicius, a proposição foi muito potente:

> vocês apenas falaram ‘descasquem a laranja, todo mundo junto’... esse momento foi extremamente potente enquanto proposição artística. Justamente pela banalidade – ou melhor, primeiramente pela banalidade – e, segundamente por [...] levantar essa banalidade, tirar ela da corrente, desse ciclo.

Fomos, assim, transportados para essa outra esfera de percepção do gesto. Segundo Alexandre, a fala de Vinícius trouxe um tratado do Grupo Fluxus.

O cheiro da laranja no ar do domingo partilhado por uma comunidade – no tempo Kairós, e não *Chronos*. Um tempo que fomos ensinados a ver como fadado a acabar, por ser improdutivo, que atrapalha a vida – quando, na verdade, ele é a própria vida, reflete Vinícius. O canto das cigarras no fim da tarde. O cheiro da *madeleine* de Proust... Memórias sendo retomadas por outros sentidos que, por não serem tão dominantes e tão usados como o da visão, nos levam a lugares não racionais: ao inconsciente, a memórias, ao medo, ao conforto...

A imagem vai direto para o racional – já que nos chega pelo sentido que usamos mais habitualmente. O olfato, por outro lado, chega a um “ponto límbico” de nosso sistema, como comenta Vinícius – “emocional, sensitivo”. Esse tipo de memória “vai em linha reta”, de maneira rápida e visceral, atingindo a emoção de maneira direta.

Alexandre compartilha conosco uma experiência muito viva dessa imagem gerada por um cheiro. Ele estava distraído na fila do banco. De repente, o perfume

característico de seu pai – morto na década de 1990 – o acomete; antes que pudesse raciocinar, ele se vira, buscando pelo pai. Em frações de segundos, Alexandre retoma a consciência, mas a sensação foi muito intensa, e o abalou – uma memória involuntária, como comenta Claudio, citando novamente Proust. Quanto mais tenta usar a consciência para retomar a memória que o aroma da *madeleine* traz, mais o personagem de *O Caminho de Swann* se afasta dela; é dando voltas, tentando driblar a razão, para permanecer na sensação, que o personagem – e o próprio autor – consegue chegar à memória. Sobre o olfato sensitivo, Vinícius conta ter sentido o cheiro do cachimbo do preto velho, entidade que o estava protegendo e tranquilizando em um momento de aflição.

Sons também abrem rapidamente portas para afetos. Falamos sobre o canto das cigarras, que nos remete a uma outra época – fins de tarde de verão da infância, alegria, aconchego, chão. Além da lembrança dos broches com cascas de cigarras, pequenos troféus encontrados em árvores, a adornar as roupas suadas e sujas pelas brincadeiras das férias.

A memória também é habitada por gestos. Como cada um corta a sua laranja? Que memórias esse gesto traz ao corpo? Muitas... A conexão com um pai que diverte e lança à criança o desafio de cortar uma laranja em espiral, e remonta com ela o corpo circular da laranja – um hipnotizante brinquedo, na lembrança de Adriana Bento. A possibilidade de realizar um desejo com essa casca cortada dessa maneira, caso ela permaneça contínua. O desafio que é para criança descascar uma laranja sem que a espiral se rompa, sem tirar grandes nacos dos gomos junto com a casca, sem derramar o caldo e ficar com os braços melados, sem se machucar... Não conseguir descascar, como lembrou-se Vinícius de sua infância, pode trazer um chamego da mãe, que responde ao pedido de ajuda nessa complexa tarefa. Conseguir fazê-la por si só, por outro lado, é como uma passagem para o mundo adulto: já consigo descascar sozinha a minha laranja, sem me cortar e sem perder todo o caldo. “Muitas memórias a partir de uma laranja...”, resume Adriana Bento.

Nara também traz consigo a lembrança do pai que faz a mágica da espiral, da transformação da casca da laranja em cobra. E estimula que os filhos aprendam a fazê-lo também, convocando a uma maturidade, autorresponsabilidade, autocuidado, autocontrole. Parte das “sabedorias dos mais velhos”, nas palavras de Nara.

A lembrança passeia pelas ferramentas e nossas relações com elas: Nara conta que, antes de nosso encontro, buscou na gaveta da cozinha o descascador de batatas de sua infância, que lhe foi dado de presente por seu pai quando mudou de casa. Quando pequena, neófita na arte de descascar laranjas – e eventualmente frustrada com sua inabilidade –, a ilustradora diz ter encontrado suporte nessa ferramenta, adaptando seu uso – “era o meu jeito de roubar no jogo”, conta-nos. O descascador, todo em metal, com o cabo oxidado pelo excesso de uso, deu-lhe pela primeira vez a sensação de sucesso nessa complexa tarefa.

Adriana Bento fala sobre sua admiração por ferramentas, por artistas e pelo ofício de fazer facas – modelar o metal e a madeira do cabo, pensar nessa tecnologia, em sua ergonomia e beleza. Talita nos mostra sua faca de estimação, que apareceu de modo misterioso em sua casa, e que a acompanha em seus afazeres domésticos.

Lembrei-me do cuidado do gesto de descascar a laranja sendo transferido para a abertura de cartas e embalagens de presentes, de modo a preservar a integridade desses invólucros. Isabela partilha dessa prática, tirando as fitas adesivas pelas pontinhas, com a unha, de modo a não danificar nem a estampa do papel de presente.

Cortar desenhos. Cortar a laranja. Fragmentos. Cuidados. Desafios. A laranja como um universo a ser explorado e imaginado. Coisas que evocam meios de proceder.

A casca da laranja também pode ser usada para perfumar o ambiente, trazendo alegria e limpeza a ele, bem como para as pessoas da casa. Pode ser adicionada à última água para lavar a casa, como Adriana Bento disse ter aprendido com uma amiga. Defumada, pode também trazer boas vibrações para o espaço, como Talita aprendeu com seu avô. Com um amigo, ela disse ter aprendido a colocar a casca de laranja no forno para que, seca, ela virasse incenso. Durante o encontro, Talita queimou sua casca de laranja e fez um retrato de Nara com esse carvão que acabara de criar. Perfumes-portais para domingos Kairós partilhados.

Carta-instrução para sétimo encontro

Londrina, 09 de agosto de 2020 – domingo

Bom dia, pessoas queridas,

Espero que estejam todos bem nesse segundo domingo de nossa semana!

Mando aqui a gravação de nosso encontro de ontem. E, conforme combinado em nosso encontro de ontem, sábado, 08/08/2020, mando abaixo alguns assuntos sobre os quais peço que reflitam e tragam para partilhar brevemente em nosso último encontro, na semana que vem. Se preferirem, podem escrever e enviar para mim e/ou para o grupo por *e-mail* ou mensagem de *WhatsApp*.

Minha intenção é retomar essas questões de tempos em tempos, então, estejam prontos para novos contatos.

Sobre o tempo em tempos de pandemia

- Você percebeu uma mudança em sua relação com o tempo ao longo desses meses de isolamento? Comente, pensando também em seus rituais, sobre os quais conversamos em nosso segundo encontro;
- Fale sobre a articulação de vida profissional e pessoal ao longo desse período;
- Fale sobre suas demandas de trabalho ao longo desses meses de isolamento, pensando em quantidade e qualidade, bem como em seu envolvimento com seus fazeres artísticos, profissionais, acadêmicos, domésticos;
- Fale sobre as mudanças ao longo desse tempo na relação com seus alunos/ clientes/ pacientes (conversas/ atendimentos presenciais ou virtuais/ avaliações).

Sobre as proposições e nossos encontros

- Peço que registrem todas as correspondências que receberam e que ainda vão receber, bem como os trabalhos que surgiram ao longo dos encontros, proposições e provocados por eles;
- O que você fez com a caixa que recebeu de mim pelo correio, como parte da primeira proposição?
- Como e onde estão os objetos que você recebeu na caixa? Você transformou algum deles? Fez desenhos observando-os? Pretende ainda fazer algo com eles?
- Como está o caderno que você ganhou? Traga-o ao encontro para que ele participe também!
- Fale sobre como foi para você participar e ser proponente das proposições em encontros *online*;

- Pontue demais críticas e sugestões que considerar importantes;
- Cada convidade do grupo trouxe importantes referências para a pesquisa, pelas quais sou muito grata! Elas estão todas anotadas e serão devidamente estudadas. Você tem mais referências que considera serem importantes para essa minha pesquisa em andamento?

Mais uma vez – e sempre! – agradeço a cada um de vocês pela disponibilidade, presença de qualidade em cada um dos encontros, pela partilha de histórias pessoais, de fazeres, de pesquisa. Fico muito feliz e honrada por ter podido reunir e, de certa forma, ligar e criar pontes entre pessoas tão especiais e próximas. E sonho com um encontro presencial nosso! Num domingo, independente do dia da semana em que se der, com perfume de alecrim e laranja descascada pelo pai, *madeleines*, chá, bolachinhas vindas de latas de alumínio amassadas, torta de pêssego, *gohan*... livros, cadernos, desenhos, bordados, ferramentas...

Muitos beijos e abraços,

Adriana.

4.7 - Encontro 7 - Sobre encontros, vitrais, despedidas (15 de agosto de 2020)

E assim chegar e partir

São só dois lados da mesma viagem

O trem que chega é o mesmo trem da partida

A hora do encontro é também despedida

A plataforma dessa estação

É a vida desse meu lugar

É a vida desse meu lugar

É a vida

(NASCIMENTO; BRANT, 1985)[117]

Uma carta para mim mesma antes do último encontro

Hoje é quinta-feira, 13/08 – dois dias antes de nosso último encontro. E já me bate uma certa sensação de luto. Desânimo, negação. Há uma certa tristeza em reler o relato do segundo encontro – tanta potência, tanto fervilhar. Que, sim, tem se mantido e se acentuado a cada encontro. E que aprendi a trazer – ou enxergar – para perto de mim sempre, como alimento da alma. O fim dos encontros do grupo me traz uma tristeza, como se uma parte importante de meus rituais artísticos, de pesquisa, do fazer e do pensar arte fosse acabar...

É muito importante vivenciar os lutos – e a cada dia morremos um pouco. Cada decisão é também uma morte, uma despedida das infinitas outras possibilidades de que se abre mão ao escolher uma coisa em detrimento de todas as outras.

Portanto, acho importante esse encerramento ter um certo caráter de luto. Não apenas triste, mas de celebração. Como um parto, que encerra o período da gestação. O começo de um mundo novo.

Como adiar a abertura de um presente – ou de uma carta! Que, afinal, é um presente! Adiar para manter no corpo a sensação da ansiedade pela surpresa, do suspense, da espera. Lembro-me do quanto a espera pelas férias em minha infância

[117] Parte da letra da música *Encontros e Despedidas*, presente no álbum homônimo de Milton Nascimento, lançado em 1985.

era tão empolgante quanto as férias em si – que, ao começarem, já carregavam a tristeza do fim, da despedida de meus primos.

Nesses momentos que antecedem o fim dos encontros do grupo, revisito esses sentimentos de minha infância. Assim, como quando tinha meus cinco, seis, sete anos, vivi com o grupo momentos intensos e inteiros, plenos, de presença total, e total conexão com os que ali estavam – ainda que virtualmente. Os encontros tiveram uma plenitude de infância - de entrega e de presença que só se consegue em sendo criança. Por isso, lágrimas me vêm aos olhos e o coração aperta com a ideia – que ainda parece distante – de esse próximo ser nosso último encontro. Aprendi com a morte de minha avó materna - o primeiro luto familiar que vivenciei - que o fim de alguém ou de algo em nossas vidas é uma ideia muito abstrata, de que só se vai tendo dimensão ao longo do tempo, quando a ausência vai pesando. E não se tem mais o corriqueiro – aquilo que, de tão essencial, virara invisível. E como faz falta!...

* * *

Para sua proposição, Claudio nos havia pedido um tecido branco, linha e agulha para bordar. Ele achava que em todas as caixas que enviei como primeira proposição ao grupo haveria um paninho desse tipo – mas isso não aconteceu. De qualquer forma, mesmo sem ter sido dado aos participantes, o tecido – e o bordar - sempre se mostraram como um ponto de ligação entre nós, tanto por nossas práticas como pela metáfora da trama, da união, das conexões que foram se dando ao longo de nossos encontros. Outro motivo para a escolha do material, segundo Claudio, é também o fato de que se usavam lenços para acenar a despedida – “e um tchau às vezes é preciso”.

A proposta de Claudio é que bordemos enquanto conversamos, enquanto ele fala, enquanto olha para seu caderno – muito usado – e conta sobre seu processo. Ele diz ter trabalhado em seu caderno durante os encontros, e fora deles também, com desenhos e cartas para a vó.

Começamos com uma proposição inconsciente de Claudio, como definiu Nara: ele estava com computador e celular conectados na reunião; começaram a surgir,

devido a esse fato, interferências no áudio – microfonia, eco, reverberações... um clima psicodélico que se estendia ao longo das tentativas frustradas de se resolver o problema. Ficamos cerca de 15 minutos nesse performático dilema tecnológico – conflito entre equipamentos, desconhecimento da ferramenta digital, oscilações de *internet* e vídeo no meu caso... Metalinguagem sem intenção consciente.

Figura 153 – Tela do computador: a proposição de Claudio

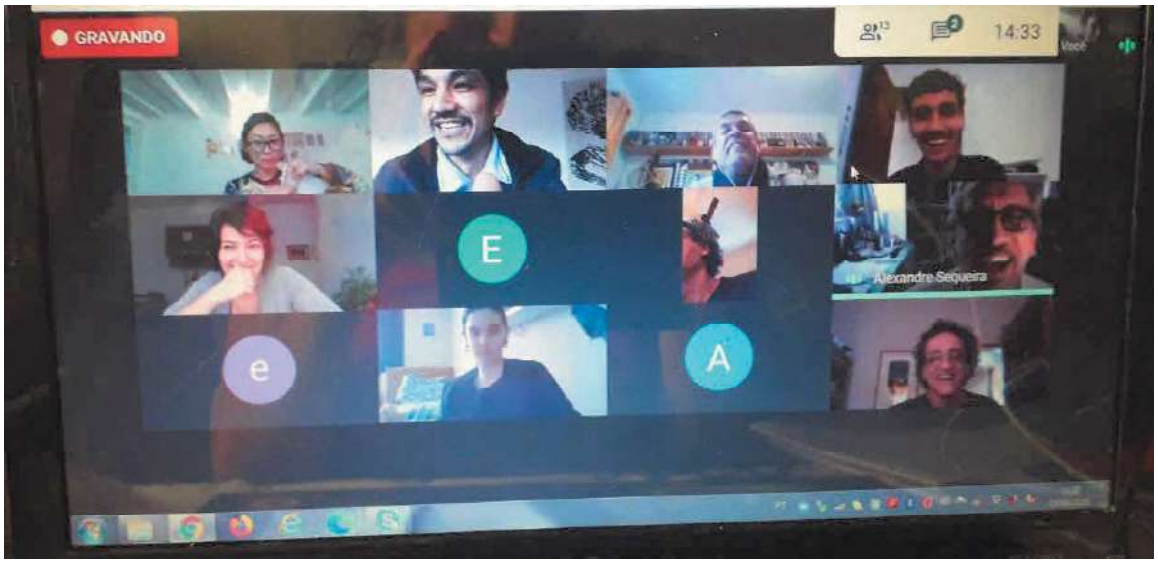


Foto da “proposição inconsciente” de Cláudio durante o sétimo encontro do grupo.Ano 2020. Fonte: acervo pessoal. Foto: Adriana Siqueira.

Já recuperado da confusão – e recuperados, todos, da crise geral de riso –, Claudio começa a parte consciente de sua proposição. Enquanto bordamos e nos alinhamos através desse fazer, o propositor começa a nos falar sobre o que vê:

> Um asilo de velhos, bem velhos. Eu estou dentro da igreja, e cada um de vocês é um vitral. E vocês, em vez de serem santos – porque vocês não são! –, vocês são velhinhos. Mas beeem velhinhos. O mais velho, e o que eu tenho mais medo, é da moça que *tá* de brinco preto [referindo-se a Isabela]. Ela é quietinha, ela não fala nada, ela fica às vezes costurando um cachecol – que eu não sei se ela quer amarrar alguém, se ela quer enforcar alguém – mas eu tenho medo de gente assim. É uma santa que você nunca sabe direito o que é que ela vai fazer... Eu estou só provocando...

Descreve um pouco mais alguns convidados, até que interrompe sua fala e se decide: “tudo o que eu planejei, eu quero desmanchar e começar outra coisa...”. Ação recorrente no bordado, e na vida, que fala sobre persistência e a reconfortante crença na possibilidade e potência dos recomeços, do rever(-se), das transformações.

Ele começa, então, a ler poemas de Adélia Prado (2015) enquanto bordamos, como que seguindo o clima de transe iniciado pelas deformidades sonoras. “Eu já vi a Adélia Prado lendo os poemas dela [certa vez] em São Paulo. Então, às vezes, quando eu leio, parece que estou ouvindo ela falar”. As palavras da poetisa na voz cadenciada de Claudio parecem conduzir os movimentos do bordado, tal como as músicas de trabalho – marcapasso dos gestos repetitivos, laços de comunhão entre trabalhadores, seus fazeres, sua tradição. Entre ritmo e sentido das palavras, surgem pontos em que fixo mais a atenção, que parecem costurar de maneira mais direta o que vivemos em nossos encontros:

[...] Eu acho coisas é no meu sonho

No rico porão do sonho [...]

Poema limites –

Tristeza endócrina

O que é bonito enche os olhos de lágrimas

[Carpideira]

Pensava assim:

Se a cama for de ferro

e as panelas

o resto

Deus provê

É nuvem, sonho, lembranças [...]

Porque a vida é de ferro

E não se acaba nunca

[...] vale a pena esperar contra tanta esperança [...]

A vida rola mas não cai

A vida é boa

[...] espero que ao leres esta

Estejas gozando de saúde, felicidade e paz junto aos teus [...]

Claudio finaliza sua leitura de poemas, que durou cerca de quarenta minutos. Conta que escreveu a mim, sua avó, muitas cartas ao longo da semana que passou. Propõe-se a ler a última, que escrevera quando voltou de sua última viagem pelos vinte e quatro países a que o convidei a viajar – a partir dos vinte e quatro selos que chegaram a ele na caixinha de fósforo.

Costurando para o cinema de despedida

O que você fez, vó, foi promover a arte de encontros fragmentários; foram dias e horas alternados, e consequências inesperadas, mas felizes; afetos efêmeros, como afecções em blocos de percepções profícuas, mesmo que remotas.

Quero brindar aqui neste final, valorizando a célebre sequência de esquecimentos artificiais que eu declarei. Eu os declarei apenas como cortes de sessões psicanalíticas lacanianas, como bem notou a Nara. Mas eu posso explicar agora que eu me dei o direito de me colocar numa situação pura, para a qual eu dava uma resposta aplicando um ósculo.

Fiquei nesses encontros, vó, como quem estivesse assistindo a um filme. Rostos que conversavam na mais pura intimidade. Alguns, mais ansiosos que os outros. O mais ancião via a ansiedade alheia e percebia que ela estava nele também. Quando ele percebe, é porque há nele a ansiedade e a representação, e sendo assim foi, ou ainda é ansioso. Será por que esteve aflito, angustiado, sentiu ânsia, mal estar, e até talvez vomitou?

O vômito é aquela coisa ruim; vem com o refluxo involuntário, que inverte a ordem das coisas – o que deveria sair por baixo, sai por cima, como uma onda na alta maresia. Figuradamente, sair por cima parece, no primeiro instante, algo legal, bom, bacana – "levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima", como diz aquela música cantada e gravada em minha memória pela Beth Carvalho. Mas Cid Araújo, em Noite Ilustrada, também gravou essa música.

"Pena de mim, não precisava/ um homem de moral não quer que mulher lhe venha dar a mão/ fingiram pena de mim/ não

precisavam"... Como as músicas, apesar de belas, educaram mal os meus sentimentos...

"Sei que é a minha consciência onde eu preciso me encontrar" – Cartola – mas não há um lugar, mas um tempo para a minha consciência se encontrar e se manifestar e me orientar. Portanto, não o onde, mas o quando com o qual preciso formular a minha pergunta.

Assim, fazendo de conta que ainda é cedo, deixo falar a voz do Tim Maia, para sentar e conversar com vocês, formulando essa despedida que tanto me honra. Por isso, como não temos mais a voz viva do Tim Maia, passei a semana inteira pensando na mentira que inventei a partir da laranja[118]*.*

Digo agora uma grande verdade do meu sentimento: desejo-lhe, vó, saúde e sorte, para você e para esse seu filho lindo, porque "a vida é bonita, é bonita e é bonita".

Eu encontro vozes porque não tenho voz; não sei cantar, a não ser na minha imaginação, que, em horas silenciosas e secretas ela me satisfaz totalmente o meu desejo de cantar e de soltar a voz, como se eu fosse a Maysa ou a Maria Callas, que só de me lembrar delas, eu me calo.

Ainda bem que temos a voz viva de Milton Nascimento. Elis Regina foi embora; Adoniran Barbosa, também; a voz da Gal morreu e ela, por abuso, ainda vive. "A Iracema atravessou a rua na contramão/ o chofeur não teve curpa, Iracema/ Você travessou contramão/ E hoje, eu guardo apenas…" esqueci a letra da música... "sua meia e seu sapato..." – ah, não sei, esqueci... perdeu o retrato, sei lá...

E assim, eu estou tentando terminar isso aqui, mas eu não consigo, vó, eu não sei terminar! Eu tenho muita dificuldade em terminar relacionamentos. Mesmo quando foi o outro, ou a outra que quis. Tenho muito mais dificuldade, muito mais ainda de aceitar a morte do outro. Contra a morte, eu tenho lutado muito. Lutei já contra as muitas mortes de amigos, parentes, namoros, amizades, relações familiares - tanto dos que já morreram, como com cuja morte eu lutei desesperadamente, até o fim da perda. Humilhei-me diante da morte. Só que, ultimamente, não tenho ido nem aos velórios. Deixo para lá os mortos e os enlutados. Curo meus lutos sozinho, até choro muito, não como as carpideiras: choro mesmo de verdade. Choro a morte do infante – um primo de quem gostava quando era criança.

Choro a morte do infante. Há uns quatro anos morreu um primo de quem gostava muito, mas gostava dele quando era criança. E, um pouco mais velho, era o primo a quem ele sempre indagava as suas dúvidas mais íntimas e verdadeiras. Eu achava graça naquela ingenuidade, mas a tratava com a gravidade na qual ele se encontrava

[118] Insinuação feita por Claudio no encontro anterior, sobre um suposto segredo de adolescência envolvendo uma laranja.

> *na dúvida. Uma indagação tão íntima que ele só tinha coragem de me perguntar quando estávamos a sós.*
>
> *Depois, a vida nos levou para outras passagens, vivemos outras cumplicidades, mas as primeiras são as que ficam. E quando o morto desaparece, tenho que cortar aquelas conversas. Afetivas, remotas, bem antigas mesmo.*
>
> *Quem sabe, mais adiante, quando formos mais velhos, nesses encontros remotos, vamos imaginar que este grupo que você formou, vó, voltasse a se encontrar, mesmo que remotamente, daqui a dez anos. O laço afetivo que fizemos agora só será reatado, e se caso um de nós não estiver presente, vamos chorar não a suposta morte, mas o corte desses afetos aqui digitalizados pelo* meet*, pela* internet*.*
>
> *É assim a vida: sempre mudando de tecnologia, mas a estrutura amorosa não muda nunca. Em outras palavras, mais populares, mais vulgares, diz assim: muda o penico, mas a merda continua a mesma.*
>
> *Mas o amor nunca é merda, mesmo quando acaba. Quando o amor do morto aparecer, travará o sentimento de que foi muito bom aquele amor. É o fim. E este fim, eu tenho dificuldade para encarar, eu não sei terminar as coisas. Começo uma gravura e não termino. O mesmo acontece com as pinturas e desenhos. Talvez pela dificuldade de encarar a morte. Terminar um trabalho – uma gravura, um desenho, pinturas é matá-los. Mas talvez eu não tenha talento, ou força suficiente para tal feito. Só Rembrandt, Goya, Volpi tiveram essa força. Eu sou menor. Mas ainda, apesar da idade, estou aprendendo a lidar com o fim de uma matriz – ou de várias – que eu tenho guardada, à espera da morte delas ou da vida. Mas essa depende de mim e dos outros. Quem sabe, o tempo dirá se eu vou ter condições e forças de terminá-las.*
>
> *Mas...*
>
> *Agora a tão esperada revelação. Em relação à laranja, vou lhe contar uma história muito íntima, e, de tão pessoal, que eu a guardei comigo durante todos esses anos. Foi em uma sala, em uma casa branca. Minha irmã tinha três anos e eu, cinco, aproximadamente.*
>
> Acabou! [Risos] bem feito! Esperaram a semana inteira por uma revelação: não tem! Entendeu? A vida é assim! [Risos]

Cansado de sua mais de uma hora de leitura, Claudio pede que partilhemos nossos bordados.

Uma árvore de Edinan.

Uma espiral de Alexandre.

Eu também bordei duas espirais ligadas.

Vinícius costurou a um tecido, esticado por um bastidor, a toalhinha em crochê que eu lhe havia dado – disse que a estava aplicando sobre um lenço, um de seus “lenços de namorados”, e que iria bordar em volta depois.

Adriana Bento bordou um pentágono e iniciou uma frase em seu interior: “Sou alegre e” – parte iniciada – “sou triste do poema lido” - finalização da frase. “Eu disse isso essa semana – sou alegre e sou triste; sou melancólica”, conta-nos. E diz ter entrado num estado meditativo, e não conseguia mais parar de bordar. Ela nos conta que o bordado abriu-lhe um canal de tranquilidade, de presença e de conexão com o grupo.

Isabela fez um retrato de Claudio e a silhueta de um corpo de criança morta, ao lado de uma cruz – no início desse nosso encontro, nosso propositor disse ter sonhado comigo e meu filho Diego, que estava muito doente; disse ainda que estão sendo recorrentes pesadelos com doenças ou mortes de crianças. Segundo sua terapeuta, trata-se de uma forma de matar a própria “criança boa”, que quer agradar a todos.

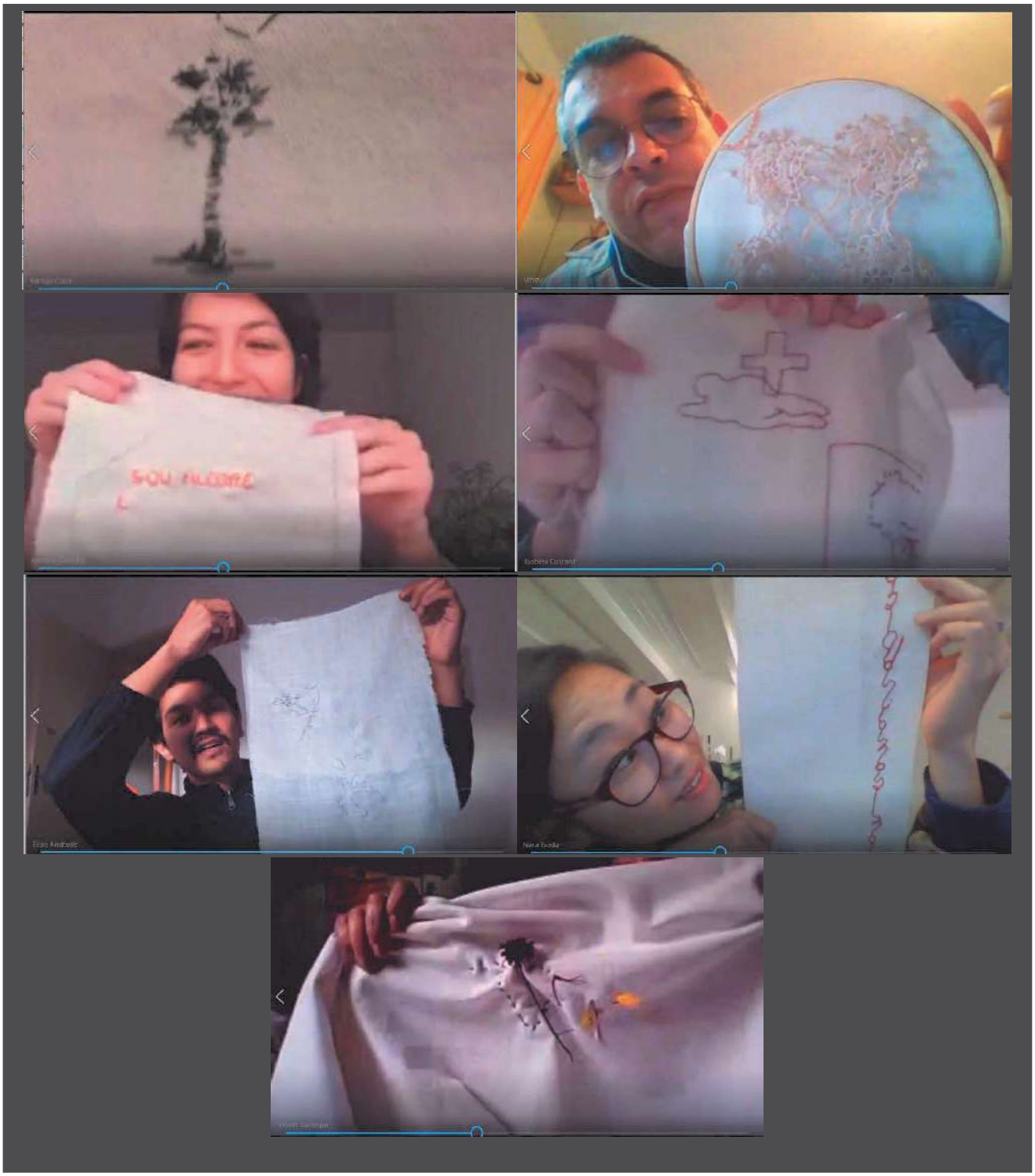
Elias fez um pássaro. Diz ter gostado muito de bordar, prática que não exercitava há anos. Conta ter aprendido a técnica do ponto-cruz com sua batian, aos oito anos, mas era mal visto um menino bordar, então, terminado seu primeiro trabalho - uma bandeira do Brasil - nada mais produziu com a técnica.

Nara, assim como Isabela, borda outro relato de um sonho, no desenho de sua caligrafia de sonhos: “as adrianas na aula de culinária” – Adriana Bento disse no início do encontro ter sonhado comigo também: estávamos em uma aula de culinária, fazendo um doce e ajudando o professor a lavar a louça.

Talita costurou em seu grande tecido de algodão uma rosa, uma folha e uma pétala de outra flor – flores que havia comprado no dia –, e fez, também, uma linha bordada.

“A gente é quadradinho aqui, a gente é vitral”, comenta Claudio, falando sobre sua escolha pelo bordado, que iria costurar todos nós. E que permeou literal e metaforicamente nossos encontros. Re-união de fragmentos num todo.

Figura 154 – Mosaico 8



Alguns bordados feitos durante a proposição de Claudio. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: Edinan, Vinícius, Adriana Bento, Isabela, Elias, Nara e Talita. Ano 2020.

***

Alexandre comenta que, enquanto professor, se questiona sobre como tornar mais humanizados os encontros virtuais, em princípio “frouxos” e “cronometrados”. Disse ter sentido em nossos encontros, por outro lado, o “fluxo do estar junto, da conversa”, da tranquilidade que respeita o tempo Kairós de que tanto falamos ao longo de nossas reuniões – e que de fato vivenciamos. Ele disse, também, ter tido esses nossos momentos como respiro numa rotina virtual pesada, frenética.

Claudio atenta para a importância de se fazer algo juntos – cortar laranja, bordar – e com alguma voz guiando o encontro, arrematando conexões. Não narrando, mas trazendo mais viva a presença do grupo. Voz, fazeres e sentidos criam um ambiente único, ainda configurado como múltiplos ambientes remotos. A tela em mosaico se expande para um encontro em seu sentido profundo e significativo. Ressignifica o mosaico, portanto, trazendo cada um do grupo mais próximo da cadeira em que estamos sentados - mosaico-vitral-mesa-encontro. Possíveis soluções para humanizar esse contexto de reuniões.

Mas, considerando o contexto das aulas com nossos alunos - crianças, adolescentes ou jovens universitários - como lidar com a distância? Com a impossibilidade de ficar em silêncio ao lado do aluno, respeitando seu tempo, esperando o que ele ou ela tem a dizer – e, às vezes, não diz, ao menos não com palavras. Entendemos que não dizer também diz muito, e pode aparecer no corpo, num trabalho, num olhar captado pelo educador atento e conhecedor da história do estudante. Como perceber as nuances da linguagem não verbal através do encontro *online* – e da câmera desligada? Adriana partilha da angústia de Vinícius em relação a esse distanciamento que normalmente se tem no contexto remoto – a impossibilidade de estar ao lado, olhar no olho, pegar na mão e conduzir um movimento específico – fazeres do professor artesão. “Aprendi com a Sumaya [Mattar, nossa orientadora] que sou um professor artesão”, comenta Vinícius, e as aulas *online* têm-lhe sido um tanto frustrantes.

“Nosso rendimento, enquanto trabalho, é invisível”. E agora, nessas condições impostas pelo contexto, ainda mais. Apesar do profundo envolvimento, respeito e

cuidado com a história de cada criança atendida, que Adriana entende ser a base e o motor do trabalho de um projeto social, “existe uma instituição que entende o trabalho educacional como estatístico”. Como mostrar ao olhar quantitativo a importância do qualitativo na educação? Explicar sobre nuances, sobre a importância das pequenas transformações?

Adriana conta de uma aluna de onze anos, sofrendo com as questões da adolescência referentes a aparência, a padrões de beleza, a julgamentos. Um dia, Mica veio de touca para o encontro, pois tinha mudado o cabelo e estava receosa em relação ao julgamento alheio. Em outro dia, conseguiu tirá-la. Como explicar a importância desse simples – mas profundo – tirar a touca ao fim do encontro? Como discutir sobre acolhimento e identidade com o olhar binário “ação bem sucedida/ ação mal sucedida”, em que o referencial são números? “Acho eu o que você está fazendo aqui é o que mais importa para a vida adulta em termos de profissão”, enquanto processo educativo. “Enquanto educadores, nos vemos como protagonistas, mas, ao mesmo tempo, não somos: estamos a serviço de uma instituição que acha que você trabalha pouco”. “Seu custo-benefício é alto”, complementa Vinícius.

A repetição é essencial para relembrar, para incorporar sentidos. Nos fazeres e nas falas. Então, repito aqui uma ideia recorrente nesta dissertação: sobre o quanto é interessante para muitos que a quantidade sobrevenha à qualidade na educação - principalmente na educação pública. Mais do que descuido ou descaso, trata-se de um projeto - muito bem arquitetado, por sinal. Enquanto educadores, precisamos ter essa formulação clara e nos posicionarmos em relação a ela.

Cuidar da própria formação, mantê-la viva, contínua e significativa; lembrar-se do que nos move enquanto artistas-professores-pesquisadores é nutrir de esperanças o cenário desolador que se nos apresenta. É tomar nas mãos nossa responsabilidade de formadores das gerações futuras; de mantenedores de tradições; de garantir que elas - as tradições - permaneçam em movimento, e confiram identidade ao neófito. Nós, professores, somos tecelões, somos bordadeiros – ajudamos a dar continuidade e sentido à História. Olhar para si, portanto, traz a essência do olhar para o outro e do olhar para o todo - para o contexto.

Adriana Bento relata sua formação continuada, provocada pela primeira correspondência que enviei. “O caderno, para mim, foi muito transformador, veio na melhor hora”: “eu me deixei errar [...] deixei acontecer, com o maior carinho. Trabalhava à noite”, com tranquilidade. Diz ter conseguido, a partir da experiência com ele, estar com as coisas essenciais ao momento – a cor no trabalho, a tinta, a água, o papel. Como foi nesse último encontro, com o bordado. Diz que nossa reunião “é dos lindos processos desse ano. Se eu vou guardar alguma coisa de 2020, não vai ser a pandemia: vão ser nossos encontros”. O caderno permaneceu dentro de sua caixa, sobre a mesa de trabalho da encadernadora, para que ela se lembrasse de usá-lo todo dia – o que nem sempre acontece.

O caderno de Nara virou a exposição Campo Aberto – aberta desde junho, uma exposição-processo. Cada página é uma parede. Pelo contexto do isolamento social, ainda não está aberta a visitações – mas Nara a considera como sua primeira exposição individual. Coincidentemente - ou não - eu havia dito no encontro anterior que esse caderno foi enviado a cada convidado com a intenção de ser um campo aberto, a ser ocupado conforme o ritmo e os fazeres da cada um. Assim como o caderno é portátil, nossas experiências, nossa formação, também o é: sempre as carregamos conosco; mais do que isso: elas constituem o que somos. Posição e posicionamento no mundo. Cartografias internas e externas.

Adriana Bento diz considerar que a riqueza toda de nossos encontros só aconteceu de fato pela maneira como conduzi – a abertura. Que possibilitou a potência de cada encontro, e o muito que aprendeu com cada um dos outros convidados. De fato, por mais que eu fosse a propositora da pesquisa, a responsável por unir o grupo, nunca me senti como dando uma aula ou oficina. Sempre considerei, desde o começo, que se trataria de uma construção coletiva da pesquisa – de um fazer pensar dentro desse contexto.

Elias diz que eu consegui(mos) burlar o formato remoto com algumas ações simples – as cartas, as coisas enviadas nas encomendas. Assim, e com a abertura dos convidados, conseguimos montar uma roda de bordar, nos termos que Vinícius nos havia apresentado: silêncios e conversas paralelas - durante os encontros e fora deles, nas cartas, *e-mails*, conversas por *WhatsApp*… – costurando o fazer, constituindo a cumplicidade, os vínculos do grupo. Jogar conversa fora – ou tecer

conversas – conversa fiada, de tecer. Interpretamos de um modo pejorativo, mas é algo muito bonito – o essencial sendo fiado, tecido. Tecer o material com ele mesmo – as conversas.

Nara fala também sobre esse burlar as condições do contexto: diz que constituímos, em nossos encontros, uma "artesania *high tech*", que mistura a sabedoria da velha artesã com o olhar da criança que já nasceu nesse contexto de telas, *internet*, meios digitais – mandar uma carta de convite por *e-mail*, por exemplo, trouxe essa costura da artesania da avó missivista com a criança conectada. Por isso, ela recomendou-me o livro *Ciranda das mulheres sábias*, de Clarissa Pinkola Estés, que fala dos tempos de maturidade e juventude, das sabedorias e forças de cada período – que, mais do que tempos cronológicos, são saberes intrínsecos, presentes em cada sujeito. Sobre esses saberes, diz-nos a autora:

> O arquétipo da mulher sábia pertence a mulheres de todas as idades e se manifesta sob formas e aspectos singulares na vida de cada mulher.
>
> [...] tudo isso é sempre uma "obra em andamento, não importa quantos anos de vida a mulher tenha acumulado. (ESTÉS, 2007, p. 12-13)

Acenamos nossos lenços. Dizemos um "tchau" com dificuldade e vagar. Para manter por mais um pouco nossa tarde de domingo na noite de sábado que vai chegando, ao fim de nossas quase quatro horas de encontro. Cada um de nós, a partir de sua janela, vai seguir sua viagem, com a promessa de nos escrevermos com frequência. E relembrarmos, revivermos, reinventarmos nossa viagem conjunta. E contarmos das terras e mares que visitarmos. Dos nossos mapas desenhados sobre os terrenos incertos. Sonhos de partidas e de retornos. Reencontro.

Carta convite para último encontro

Londrina, 15 de março de 2021

Querides,

Espero que esta carta os encontre bem e gozando de plena saúde, assim como todos os seus.

Faz quase um ano que montamos nosso lindo grupo, com as incríveis contribuições de cada um de vocês para minha pesquisa. Sou imensa e eternamente grata por toda a generosidade de vocês, que permitiu trocas e conexões profundas. Encontramo-nos através de nossos fazeres, de nossas ações no mundo enquanto artistas-pesquisadores-professores. Em cada reunião, tecemos, costuramos, bordamos uma colcha de retalhos que nos servia de abrigo a essa realidade tão estranha que vivenciamos. Debaixo dela, fortalecemo-nos, tecemos reflexões, conexões, possibilidades de resistência pela poesia da artesania, pela potência do encontro. Reverberamos.

Iniciamos nossas conversas e proposições com cartas, e, revendo e escrevendo sobre nossos encontros, escolhi voltar a elas e convidar vocês para um fechamento de ciclo. Mais uma caixinha chega a vocês antes de nossa re-união de número 8 – que nos faz pensar em infinito. Nossos diálogos começam antes do encontro remoto: conversem com as coisas da caixinha. Eu as estou guardando, planejando, preparando há um tempo – vocês têm sido muito presentes em meus fazeres! O tecido que a abraça foi-me enviado pela Sumaya, minha orientadora, também em uma caixinha que chegou até mim pelo correio. Abram a caixa de chá, sintam seu perfume. Preparem-no em sua xícara mais especial para nossa roda remota – para que partilhemos desse portal para um tempo-espaço de domingo, com chás, biscoitos saídos da lata amassada da casa da vó, cheiro de laranja no ar. Sentemo-nos em nossas cadeiras de tiras de plásticos, à beira de nossa calçada virtual. Contemos nossas novidades desses tempos tão peculiares.

Recebam meus mais que afetuosos abraços e beijos nessas pequenas coisas que chegam a vocês e nessas letras digitadas.

Até breve!
Dri Siqueira.

4.8 - Encontro 8 - **Sobre reencontrar** (27 de março de 2021)

> O bom real é o legal de todos. (ROSA, 1984, p.44).
>
> Além do espaço público, além da galeria, além do museu, além do cubo branco, o lugar da arte é a mente e o coração. É a única questão. O resto é silêncio. (BUTI, 1998, p. 120).

Figura 155 – O oitavo encontro



Captura de tela feita durante o oitavo encontro do grupo. Ano 2021.

Um ano após o início da pandemia, nove meses após nosso primeiro encontro, proponho mais um, para nos revermos e partilharmos experiências e reflexões desses tempos, das ressonâncias de nossas sete reuniões em 2020, tendo um olhar um pouco mais distanciado.

Pensando em ciclos, círculos, espirais, envio mais uma caixa aos convidados, contendo alguns itens comuns a todos:

- uma carta - apresentada no início do relato deste encontro;
- uma caixa de chá, de diferentes sabores, para cada convidado;

- um pequeno envelope (5 x 3 cm), com a inscrição “sonho de primaveras” em seu exterior; ele trazia em seu interior uma flor de cerejeira seca, que eu havia guardado dentro de um grande livro, e um pequeno *tsuru*[120] (aproximadamente 1 x 1 cm).

Cada artista ganhou mais um presente, escolhido ou especialmente para si, conforme seus fazeres, sua partilha no grupo, sua história, nossa história conjunta. Eles foram protegidos por tecidos que ganhei de Sumaya, em correspondência que me enviou no início da pesquisa. Eram sete rolinhos de panos de algodão estampados - mesma quantidade dos convidados iniciais, já que Talita e Edinan chegaram depois. As coisas que seguiram para cada um foram:

- **Para Adriana Bento e Nara Isoda:** um pequeno livro em uma caixinha de fósforo, que fiz para as crianças da escola infantil em que trabalho; ele se chama *Quantas Viagens Cabem em uma Caixa de Fósforos?*, e é inspirado no livro *Zoom*, de István Banyai (1995) e na música *Ora Bolas*, do grupo Palavra Cantada;
- **Para Alexandre Sequeira:** Outro pequeno envelope, com cerca de vinte barquinhos de papéis coloridos, com dimensões aproximadas de 2 x 1,5 cm e 3x 2 cm, feitos por mim e por meu filho, Diego. A intenção foi retomar a apresentação da metodologia de pesquisa de Alexandre – o fluxo da espiral que traz redemoinhos de palavras, organizadoras da pesquisa e do olhar para imagens. Retomei, também, o afeto da vinda de Alexandre para Londrina, quando ele se hospedou em nossa casa, ficou muito amigo de Diego, então com quatro anos de idade, e dormiu em seu quarto.
- **Para Claudio Garcia:** Três vidros com conta-gotas de tamanhos diferentes – como as matrioskas russas: avó, mãe, filha… sabedoria ancestral.
- **Para Edinan Calza:** Um retrato que fiz a lápis de Diego, sobre papel para desenho tamanho A6. Inspirado em nossas reuniões e proposições, Edinan desenvolveu nessa quarentena o trabalho de enviar desenhos pelo correio a pessoas queridas;
- **Para Elias de Andrade:** Uma pequena colher de pau, que eu havia comprado há cerca de quinze anos no bairro da Liberdade, em São Paulo, num domingo.

[120] Trabalho em origami que representa um pássaro.

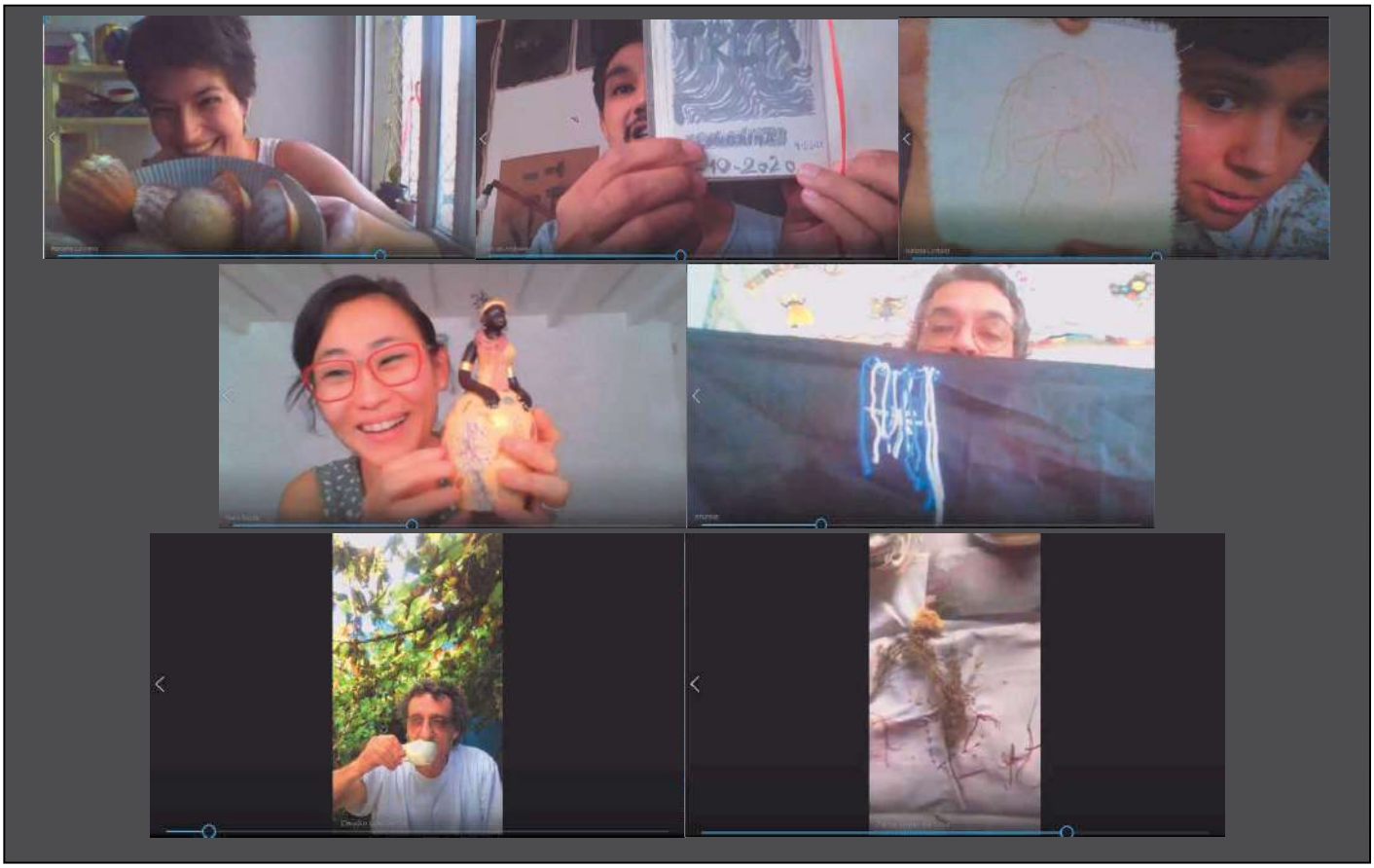
Ela tem 11 cm de comprimento e 2,5 cm de altura da parte côncava – a meu ver, ergonomicamente planejada para a impressão das pequenas matrizes que eu havia lhe enviado;

- **Para Isabela Costard:** Nossa nova bordadeira ganhou o mesmo presente que dei a Vinícius na primeira correspondência: linhas de bordado de cores diversas, enroladas em um cilindro de papel, e um agulheiro bordado pela Família Dumont – grupo Matizes Dumont –, que me acompanha há doze anos, e que adquiri em viagem a Minas Gerais;
- **Para Vinícius Azevedo:** Tecidos bordados quando de sua proposição em conjunto com Selma Machado Simão, na disciplina *Professores de Arte: Formação e Prática Educativa*, ministrada pela professora Sumaya Mattar em 2009, ano em que nos conhecemos. Mandei a ele, também, o livro de histórias recolhidas por meus alunos de sexto ano de EF II, já que *O jogo dos olhos*, foi a história por ele contada em nosso grupo, o que inspirou e abriu os trabalhos do livro;
- **Para Talita Xavier:** Pedaços de sabonetes para sua coleção.

Os presentes chegaram aos convidados antes de nossa reunião, em tempo de poderem ser deixados em quarentena para desinfecção, abertos e vivenciados um pouco. Assim se deu a continuidade de nossa tecitura em grupo - novamente, pela presença, pela materialidade, pelos sentidos.

No esperado dia combinado, começo nosso encontro lendo outra carta que escrevi ao grupo, e que apresento a seguir.

Figura 156 – Mosaico 9



Mosaico composto com capturas de telas da gravação do oitavo encontro do grupo. Ano 2021.

Carta lida no oitavo encontro

Londrina, 27 de março de 2021

Querides todes,

Espero que esta carta os encontre bem, gozando de saúde entre os seus. Espero que esse nosso contexto pandêmico tão cruel, promotor de doenças em tantos âmbitos – físico, mental, emocional, espiritual... – não tenha abalado de maneira fundamental seu ateliê interno, esse lugar a que recorremos nas horas muito boas ou muito difíceis, ou, simplesmente quando bem entendemos. Esse lugar tão singular, essencial de cada um, foi o que partilhamos em nossos sete encontros no ano passado. Uma carta os abriu; cartas os permearam; nada mais coerente do que fechar esse ciclo com uma carta.

Aprendi em nossos encontros, com o Claudio, a Nara e o Elias, que ouvir uma carta em voz alta, lida por quem a escreveu, é um jeito diferente de entrar em contato com ela. A materialidade não é mais o papel ou as letras escritas, mas a voz e a entonação do/da missivista. Então, antes de lhes enviar esta carta via correio eletrônico – como foi a primeira carta de todas as que trocamos nesse grupo –, leio-a aqui em nossa reunião.

Revi todos os nossos sete encontros para escrever o capítulo de minha dissertação sobre eles. Revivi nossas emoções, nossas histórias, nossas costuras. Senti em meu corpo a força da presença de cada um de vocês, a força que foram nossas noites e tardes juntos, vivenciando o tempo kairós, em domingos à tarde, com perfume de laranja rescindindo no ar. Não é incrível perceber o quanto as coisas e fatos que nos são importantes acabam mesmo por fazer parte de nossos corpos; o quanto eles – essas coisas e fatos – falam através de nossos gestos, posturas, fazeres, sem que mesmo tenhamos isso como consciente?

Penso na Isa, começando a bordar no ano passado. Os movimentos e materiais trouxeram a memória do trabalho com talagarça ensinado por sua querida vó.

Penso no Lorenzo, um menino de quase cinco anos, aluno da escola em que trabalho. Em 2017 ou 2018 – então com menos de dois anos –, Lorenzo e seus pais participaram da construção do fogão em adobe que fica no quintal da escola. Ele pisou o barro para misturá-lo bem à água e ao açúcar, e colocou a massa pronta na estrutura do fogão com muita dedicação, empurrando e assentando bem a terra, modelando-a em sua nova forma. Na semana passada, esses mesmos gestos voltaram ao corpo de Lorenzo: a professora propôs que o grupo trabalhasse com areia e água, modelando algo em comum. Lorenzo acionou o saber de seu corpo para criar uma estrutura mais firme, que se sustentasse, que tivesse água e areia na medida certa. E concluiu: "seria melhor se a gente usasse terra".

Nosso corpo guarda esses saberes. Nosso corpo sabe muito. Nosso grupo me fez olhar para esse fato de uma maneira muito enfática – mais do que olhar, vivenciar.

O vídeo, que consome nossa energia, nossos olhos, nosso corpo todo, nessa exacerbação do cansaço de nossa sociedade cansada, como diz o filósofo Byung-Chul Han no artigo que Nara nos enviou, esse mesmo vídeo permitiu nossas re-uniões. Em nossos encontros vitrais, como disse Claudio, apresentamos, habitamos, partilhamos nossos ateliês internos – aquilo que fazemos e de que somos feitos. Richard Sennett diz que o que define o artífice é o comprometimento, o engajamento com um fazer prático; Paulo Freire nos fala da postura ética-estética-política do professor no mundo. Vocês, como bons artistas-artífices-professores-pesquisadores ajudaram-me a construir minha dissertação. Ela está em processo, e espero que faça jus ao universo que construímos e partilhamos.

Desde nosso último encontro, descasquei laranjas em conjunto – em mesa redonda com o Vini, no EnreFAEB SE/2020, em dezembro; e no começo do ano, em formação com as educadoras do Baobá (escola de educação infantil em que trabalho). Retomamos juntos, na simplicidade do gesto, um tanto de coisas, junto com a tarde de domingo. Retomamos a importância do ritual – também tirado de nós nos encontros virtuais, como disse Byung-Chul Han naquele mesmo artigo.

Reuni histórias com meus alunos de sexto ano entre outubro e dezembro. A primeira história, foi a que Vini nos contou, em nosso quarto encontro – *O Jogo dos Olhos*. Esse começo puxou outras histórias de nossa cultura indígena, histórias de cada aluno – e, principalmente, a vontade de contar e partilhar num grupo acolhedor histórias pessoais. Adrian escolheu contar no livro sobre o dia em que, sem nenhuma explicação, seu pai abandonou a casa, deixando esposa e dois filhos pequenos para trás. Olhar para nosso ateliê interno significa reconhecer alegrias, dores, tristezas, faltas, perdas; entender que é esse o material que nos constitui; ter respeito e carinho pela própria história. O olhar do outro ajuda nessa construção.

Hoje, meu corpo está cansado – mas feliz. Sigo nas leituras e escrita da dissertação; as mãos estão um pouco distantes do desenhar, do gravar, do bordar; o tempo cronológico, suas demandas, seus prazos me afastam de nosso domingo ideal. Eu gostaria de ter mandado outras várias cartas a cada um de vocês, tecendo nossas pontes em desenhos mais concretos do que os desenhados dentro de nós. Vontades que habitam e constituem nossos corpos. Ficamos com o possível para o momento: esse oitavo encontro; essa carta coletiva; as caixas que chegaram a vocês pelo correio; a potência disso tudo.

E vocês, como estão? Como têm sido esses meses de tempo em aceleração, de lutos crescentes? Como estão seus fazeres, suas

pesquisas, seus trabalhos, o isolamento social? Como estão seus cadernos-livros? Em que lugar nossos encontros do ano passado reverberam dentro – e fora – de vocês?

Despeço-me aqui para ouvi-los, agradecendo mais uma vez – e sempre! – pela generosidade e boniteza de cada um, pela habilidade na construção de domingos em cartões portais, caderno, livros, desenhos, histórias, fotografias, bordados, laranjas, poemas, memórias, reflexões sobre isso tudo...

Muitos beijos e abraços apertados,

Dri Siqueira

A leitura da carta nos convidou a adentrar nosso portal para o domingo à tarde - tempo *Kairós* -, em meio à cronológica manhã de sábado. E adentramos, iniciando nossa esperada nova viagem partilhada, ainda que estando cada um em sua janela.

Segundo Elias, criamos uma inteligente e sensível estratégia para burlar o ambiente remoto e sua frieza: a criação de dispositivos que trazem a sensação da presença - cartas, caixas, coisas, fazer junto, o silêncio partilhado. O perfume de laranja que habita a casa de cada um é o mesmo: estamos todos envoltos pelo mesmo aroma, ainda que distantes, como ressaltou Vinícius; conectados pelo sentido, pelas memórias trazidas à tona, pelo gesto aprendido e incorporado. Somos muito corporais. “A gente sabe disso porque trabalha muito com o corpo. Mas o quanto é fácil de se esquecer do corpo nesses modos de trabalho”, reflete Nara. Não abraçar é muito estranho, ela comenta. A distância física nos afasta dos rituais.

Foi pelo ritual - por essa maneira cultural de re-unir pessoas em uma tradição - , que enviei uma caixa de chá a cada convidado. Para que, como a laranja, a bebida fosse nosso lugar comum. Cada convidado recebeu uma caixa diferente. Para Claudio, enviei um saco de capim cidreira, no intuito de relembrá-lo de seus cheiros de infância na estação de trem, com o vento noturno acariciando o rosto para fora da janela, nas viagens a São Paulo. Mas por acaso - ou não -, esse saco de capim também se liga à história que Claudio nos trouxe nessa reunião.

Ele comenta que nossos encontros o ajudaram a dar esse tom mais presencial, em que se pode chorar e rir juntos, oferecer-se ao outro, dar-se, ainda que remotamente, “porque é de verdade”. “É um indício de presença concreta”, o que ameniza a aridez da distância e da tela. “Nossos encontros serviram para eu mudar, ou para me dar uma tonalidade muito boa nas minhas aulas remotas”. Também está trabalhando com cartas. Está dando aulas de gravura em metal remotamente - coisa que achou que seria impossível. Para tanto, começou a ler as cartas trocadas entre Iberê Camargo (1914-1994) e Mário Carneiro (1930-2007), também cineasta, entre as décadas de 1950 e 1960. Esses artistas estavam distanciados, e trocavam suas experiências em relação à técnica da gravura em metal. Como Claudio faz hoje com os estudantes. E partilha conosco o relato de uma de suas aulas.

Ele contou aos estudantes, em meio a explicações da técnica de gravura, uma história que sempre ouvia de sua professora de gravura em metal, Anna Letycia Quadros, que fora aluna de Iberê Camargo. “Na verdade, os alunos prestam mais atenção nessas histórias - e eu não acho ruim , não, acho muito legal”. Apesar de apreciá-la, Claudio sempre duvidou da veracidade da história, até ler seu relato nas cartas enviadas por Camargo a Carneiro.

O artista gaúcho alugou, certa vez, um apartamento no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. O proprietário do imóvel, dono, também, de uma loja, fez um estranho acordo com o inquilino: que um de seus funcionários, sem ter moradia, dormiria lá por um período. O trabalhador dormia na sala, cômodo que era o ateliê de Camargo; lá, deixava seu pesado e mal cheiroso colchão de palha e suas roupas – fato que muito incomodava o artista, mas que nunca foi motivo de desavença. Iberê lidava com essa realidade da maneira mais paciente e respeitosa que conseguia.

Até que, finalmente, seu conviva foi morar em outro lugar. Sua presença, entretanto, se estendeu ainda por um tempo: ele deixara no apartamento suas roupas e o colchão. E a raiva de Iberê crescia. Sempre respeitoso, porém, o artista organizou e separou as roupas do funcionário, que as veio buscar depois de um tempo. O colchão, porém, era de mais difícil transporte… e foi ficando na sala.

Em um dia de raiva transbordante, Camargo ataca o colchão com uma faca, e o despedaça completamente, como se o fizesse a uma pessoa – o capim do recheio eram, então, as vísceras, as entranhas. Para livrar-se do grande e incômodo objeto, agora reduzido a muitos pedaços de palha prensada e tecido, ele recorre à lixeira do prédio - uma pequena abertura para um duto, situada em cada andar.

O grande volume, em determinado momento, entope a passagem. Receoso por ser descoberto pela “rota do criminoso” traçada com o capim, Iberê angustia-se e acaba por contratar uma pessoa para recolher e, de uma vez por todas, livrar-se do volume que tanto transtorno lhe trouxe.

Claudio faz um paralelo entre o caso de Iberê Camargo com um de sua vida pessoal - proximidade essa, de que só se deu conta agora, em suas aulas remotas. Costurou, então, as duas histórias.

Ele nos conta que, quando morou em São Luís do Maranhão, começou a cultivar diários, que iam ficando cada vez mais realistas - “tinha mais realidade nos diários do que em minha própria vida”: fotos, relatos, cartas… Mudou-se para o Rio de Janeiro e, em determinado momento, chamou um namorado seu para morar consigo.

Esse seu companheiro, porém, era muito ciumento e invasivo. Eventualmente, mexia escondido nos arquivos de lembranças de Claudio e, ao se deparar com uma carta romântica - ainda que essa datasse de cinco ou dez anos -, ficava mal-humorado e ríspido por alguns dias. Ao perceber o motivo da desavença, Claudio decide solucionar a situação desfazendo-se de seus guardados autobiográficos. Certo dia, coloca-os todos em um saco de pano, e joga no mar da Urca, bairro em que morava, seus dez quilos de memórias em papel. Senta-se à beira da praia para esperar que o volume afundasse – fato que, depois de quatro horas, não aconteceu.

> Eu tinha medo de o mar levar para a praia. Aí, minha vida inteira estaria exposta na praia, com fotos, endereços, números de telefone… tudo… Então, voltei para casa, pus minha sunga e mergulhei no mar da Urca, um lugar bonito, mas nojento, muito sujo. Mergulhei; nadei até o pacote; trouxe ele de volta nas costas, morrendo de vergonha - ainda bem que a Urca é um bairro pequeno… E aquele vexame: aquela pessoa, às dez e meia da noite, levando um pacote de papel molhado…
>
> Entrei no prédio, que não tinha portaria [...], nem elevador. Eu subi as escadas e, nisso, ficou um rastro de água até a minha casa: é o capim do Iberê!
>
> Cheguei em casa e joguei aquele tanto de papel no tanque, e fiquei picotando papel por papel por um mês, para jogar no lixo. Na minha casa não tinha máquina de lavar roupa: só tinha um tanque!
>
> [...] Daí, um aluno perguntou assim: “Mas, professor, e o que é que você fez com o seu namorado?”; aí, eu falei assim: “eu matei!” Aí, todos eles ficaram, assim, chocados, né? Eu falei: “eu matei e contei para a Clarice Lispector”. “Como assim, professor?!” “É, então, eu contei e ela fez um conto. O conto chama *O morto no mar da Urca*”.

A ligação com a história criada por Lispector foi uma improvisação, um *insight* de Claudio durante a aula, relacionando seus mortos – suas lembranças que foram destruídas – com o defunto do conto de Clarice. “Se a gente começasse a fabular em aulas práticas, acho que seria a solução”, disse-me ele depois em conversa particular posterior. Ele diz estar criando em suas aulas, inspirado em Fernando Pessoa, “contos de raciocínio”: quando se efabula e raciocina ao mesmo tempo. De fato, como já foi discutido, as histórias envolvem os sujeitos – tanto quem conta como quem escuta – e possibilitam o surgimento de vínculos – interpessoais e com o objeto de estudo da

aula. Também em nossos encontros, Claudio criou uma ficção: de suas viagens ao redor do mundo, graças ao espólio a ele conferido por sua rica e inteligente avó. A ela, escreveu muitas cartas, preservadas em caderno, relatando e refletindo sobre suas andanças.

Efabular, costurar relatos pessoais, criações fictícias, literatura, práticas de ateliê e reflexões sobre elas: talvez essas sejam práticas que estruturem fazeres remotos, e guiem percursos pessoais de aprendizagem, de relação com o conhecimento, de conscientização em relação a nosso papel ativo de estruturação do próprio saber e de construção de conhecimento novo. Claudio reflete, também, sobre a importância de revermos nossas práticas, já que presenciamos uma grande ruptura de paradigmas de relações pessoais e educacionais:

> O que as pessoas têm que entender é que o mundo mudou. [...] Como antes de Cristo e depois de Cristo: agora temos antes do Covid e depois do Covid. Olha que engraçado: é a.C e d.C. [risos]! [...] Mesmo que volte o ensino presencial, essa coisa remota vai continuar. E em algum momento, ela funcionou, [...] deu uma possibilidade de organização.

Ele lê para nós o conto que "ganhou de presente" de "sua amiga" – segundo ele, um texto "muito Clarice Lispector", que não se consegue entender da primeira vez que se lê, mas que, "depois dos sessenta anos, a gente consegue entender":

> *Eu estava no apartamento de d. Lourdes, costureira, provando meu vestido pintado pela Olly - e dona Lourdes disse: morreu um homem no mar, olhe os bombeiros. Olhei e só vi o mar que devia ser muito salgado, mar azul, casas brancas. E o morto?*
>
> *O morto em salmoura. Não quero morrer! gritei-me muda dentro do meu vestido. O vestido é amarelo e azul. E eu? morta de calor, não morta de mar azul.*
>
> *Vou contar um segredo: meu vestido é lindo e não quero morrer. Na sexta-feira o vestido estará em casa, e no sábado eu o usarei. Sem morte, só mar azul. Existem nuvens amarelas? Existem douradas. Eu não tenho história. O morto tem? Tem: foi tomar banho de mar na Urca, o bobo, e morreu, quem mandou? Eu tomo banho de mar com cuidado, não sou tola, e só vou à Urca para provar vestidos. E três blusas. S. foi comigo. Ela é minuciosa na prova. E o morto? minuciosamente morto?*
>
> *Vou contar uma história: era uma vez, um rapaz novo, ainda, que gostava de banho de mar. Daí, ele foi numa manhã de quarta-feira pra Urca. Na Urca, nas pedras da Urca, eu não vou, porque está cheio de ratos. Mas o rapaz não ligava para os ratos, nem os ratos ligavam para ele. O casario branco da Urca. Isso, ele ligava.*

> *Então, tinha uma mulher provando um vestido, e que chegou tarde demais. O rapaz estava morto, salgado. Tinha piranha no mar? Fiz que não entendi. Não entendo mesmo a morte. Um rapaz morto...*
>
> *Morto de bobo que era. Só se deve ir à Urca para provar vestido alegre. A mulher, que sou eu, só quer alegria. Mas eu me curvo diante da morte. Que virá, virá, virá. Quando? aí é que está, pode vir a qualquer momento. Mas eu, que estava provando o vestido no calor da manhã, pedi uma prova de Deus. E senti uma coisa intensíssima, um perfume intenso demais de rosas. Então tive a prova, as duas provas; de Deus e do vestido.*
>
> *Só se deve morrer de morte morrida, nunca de desastre, nunca de afogação no mar. Eu peço proteção para os meus, que são muitos. E a proteção, tenho certeza, virá.*
>
> *Mas e o rapaz? e sua história? Capaz de ser estudante. Nunca saberei. Fiquei apenas olhando o mar e o casario. Dona Lourdes, imperturbável, perguntando se apertava mais na cintura. Eu disse que sim, que cintura é para se ver apertada. Mas estava atônita. Atônita no meu vestido lindo.* (LISPECTOR, 2016, p. 510-511)

As pontes construídas pela história que se conta podem amenizar a carência de vínculos, como tantas outras faltas de nossa sociedade contemporânea, e que ficaram gritantes com a ausência do encontro presencial, com a falta dos outros corpos. Não por acaso, Claudio conclui que a literatura é uma forma de engajar os alunos na aula nesse formato, independente de idade ou formação. “É uma questão de arte e vida misturadas, que dá para passar, sobretudo quando as câmeras estão ligadas”. As histórias ajudam a criar “uma relação afetiva sem corpo, e estando vivo”, conclui Claudio.

Na vida real, Claudio, obviamente, não matou seu namorado. “Mas ele morreu”, conta-nos. O que, de início soa como uma piada e é acompanhado de risos, ganha o seguinte comentário do artista: “hoje eu estou fazendo um dia de luto, porque eu acho que, pela primeira vez, eu falo disso de uma maneira tranquila”.

No domingo cronológico que se seguiu a nosso encontro, Paçoca, o gato de Claudio, que estava muito doente, faleceu. Lutos. Transformações. Colchão de palha destroçado; memórias destroçadas; morto no mar. Luto. Coletar lágrimas e guardá-las nos vidros de conta-gotas que mandei nessa última caixa. Fazer chá com o capim-cidreira ensacado. Transformar.

A transformação é a essência do trabalho de arte. Em nosso contexto pandêmico, ela adquire outra dimensão, outra profundidade. Transformar – relações

pessoais, profissionais, econômicas, com o ambiente, transformar-se… – parece ser a única solução ao colapso global que vivenciamos.

Figuras 157 e 158 - Claudio, seu quintal e seus bichos de estimação



Claudio no jardim de sua casa, com Paçoca, seu gato, e seu jabuti. Capturas de telas durante o oitavo encontro do grupo. Ano 2021.

Elias queima a madeira e, com a fuligem, faz tinta para o seu trabalho. Combustão, combustível. Sublimação. Queima. Madeira, fogo, ar, água. Transformação dos elementos, literal e metafórica, que fala muito sobre o contexto que vivenciamos. Sobre usar o que nos queima, que nos fere como matéria, como material para nossos fazeres. Como parte do que nos forma, do que nos habita, do que somos, daquilo em que estamos nos transformando ainda, respeitando nossa essência – na verdade, é justamente em respeito a ela, a nossa essência, que nos transformamos. Relatos sobre o tempo. O fogo fala sobre o tempo. O fogo transformou a cultura. O fogo ajudou a humanidade a constituir cultura.

Talita coleta e coleciona cacos de objetos pessoais quebrados: um prato, um pires. Fala também de transformação: do juntar os fragmentos nessa nossa já

fragmentada realidade, que o contexto de isolamento social exacerbou. Juntar os cacos daquilo que somos ou do que fomos, juntar os pedaços daquilo que vemos na tela, costurar. Ou simplesmente apreciar a beleza do fragmento, olhar para ele com carinho e com respeito; reconhecer o que a parte tem a nos revelar sobre o todo. Como Nara fala em sua carta, lida ao grupo em nosso sexto encontro: ela e Elias cortaram trabalhos seus e ofereceram uma parte a cada participante,

> de modo que todos nós, juntos, partilhemos desse todo; como um *grid* das telas, cortei, então, meu desenho, e assim teve início essa série dos mini-postais, que enfoca a beleza do fragmento. Fragmento que contém, em si mesmo o essencial, que está contido tanto nas partes como no todo[122].

Recosturar-se. Reestruturar-se.

Vinícius aponta que, em nossos encontros, aprendeu um pouco da "técnica" de uso da ferramenta digital: o quanto o silêncio síncrono é importante. "É possível e é importante produzir coisas juntos". Tudo se passa na tela, na frente de nosso rosto nessas plataformas: como já foi dito, é muito fácil esquecermos de nossos corpos.

> Mas aí, a Dri pede pra gente afastar a cadeira da mesa e olhar para nossos pés, tocar nossos pés - lembrar que a gente está aqui; e aí, a Nara e o Elias mandam a gente descascar uma laranja, e, de repente, a sala inteira toma o cheiro que a gente tem certeza que está na casa de vocês também: está todo mundo sentindo o mesmo cheiro. Isso traz uma profunda conexão. Que tem a ver com arte, mas também tem a ver com o ser humano. Tem a ver com educação. Está todo mundo junto, produzindo conhecimento.

Quem tem vivência em ateliê sabe o quanto produzir junto, partilhando o silêncio, é revigorante. Assim, Vinícius ressalta a importância do silêncio também nesse ambiente remoto síncrono – fato que viu ser possível em nosso grupo.

O silêncio gera incômodo já no contexto presencial. Temos a impressão, em nossa ruidosa sociedade, que sempre temos que dizer algo – de preferência, algo inteligente e totalmente inovador. Sempre. O estado contemplativo, essencial para que ideias, reflexões, relações sejam gestadas, elaboradas, nos diz o contrário. "Eu falo um pouco disso na minha tese: o momento em que cada bordadeira entra em si, junto. Cada uma entra em si, mas está todo mundo junto". "No ateliê, fazemos isso de forma inerente", comenta Vinícius. "Esse silêncio compartilhado é de uma

[122] Trecho de carta lida no início do sexto encontro. O texto aparece integralmente no relato sobre a referida reunião, neste mesmo capítulo.

profundidade, eu diria, ontológica: ele nos conecta ao sentido mais profundo do ser humano".

Às vezes, em dias mais difíceis, tudo o que precisamos é da cumplicidade do silêncio partilhado; do acolhimento que não exige explicações ou consolo verbal de nenhum dos lados. Acredito que podemos medir nosso grau de intimidade com alguém justamente pela sensação de conforto promovida pelo silêncio. O vínculo preenche de sentido silêncios e tempos.

Por outro lado, o silêncio na aula *online* pode dar a sensação de estarmos falando sozinhos, como comenta Claudio. Vamos precisar aprender a lidar com ele – encontrar parâmetros para medir se se trata de um silêncio que ressoa em seus interlocutores, ou simplesmente um indicativo de vazio, da falta do interlocutor do outro lado da tela… Aliás, esse fato também se dava nas aulas presenciais.

Como outros aspectos de nossa sociedade adoecida, o incômodo com o silêncio ficou também mais evidenciado nos encontros remotos. Tem-se a sensação de que algo tem que acontecer a cada segundo da reunião. O que apenas gera mais cansaço, num ritmo inumano, esgotador, impossibilitador de vínculos.

Elias considera que as relações em nosso grupo se deram muito via silêncio – esse silêncio de profundidade ontológica de que Vinícius nos falou. "Parece que há uma outra conexão. Acho que isso também acontece por essas cartas que chegam, por esses objetos, que parecem trazer um certo olhar para o outro. É como se esse silêncio desse voz para o outro, nessas coisas que chegam". A carta, então, é uma maneira de chegar ao outro nesses tempos de pandemia, com essa qualidade de aproximação - de silêncio, de diálogo.

Silêncios, fazeres, objetos estruturam vínculos, conferem identidade ao sujeito, constroem suas memórias, sua história. Na caixa que enviei a Vinícius, mandei uma coisa que, literalmente, costura nossa história: dois grandes pedaços de tecidos pretos bordados por muitas mãos, em 2009, fruto de sua proposição em conjunto com Selma Machado Simão[123], na disciplina *Professores de Arte: Formação e Prática Educativa,* ministrada por nossa orientadora, profa. Sumaya Mattar. Nessa época, Vinícius e eu

[123] Professora do Instituto de Artes da Universidade de Campinas (IA - Unicamp). À época, ela cursava seu doutorado pela Faculdade de Educação da Unicamp (FE Unicamp)

nos conhecemos; Sumaya oferecia essa disciplina para pós-graduação pela primeira vez; eu estava produzindo meu Trabalho de Conclusão de Curso, também orientado por Sumaya; Vinícius fazia mestrado, orientado pela professora doutora. Regina Machado, também grande contadora de histórias.

O toque no tecido trouxe lágrimas aos olhos de Vinícius e muitas memórias afetivas: nos últimos encontros da disciplina, os tecidos foram recortados e aplicados nas capas dos cadernos que construímos juntos, cuja técnica foi ensinada por mim, a convite de Sumaya. Por isso, eu fui escolhida como a guardadora desses panos. Ao fim da banca de doutorado de Vinícius, nossa orientadora trouxe essa lembrança, que ela também carrega consigo, ancorada na capa de seu caderno, que nos mostrou enquanto falava. Costuras de fazeres, encontros, tempos. Arremates geradores de sentido, de afeto. Chão comum habitado, partilhado. Ciclos. Fechamentos de ciclos.

Figura 159 – A professora Sumaya, durante a banca de doutoramento de Vinícius



A professora Sumaya Mattar mostra seu caderno confeccionado em 2009, com bordado aplicado na capa. Captura de tela feita durante banca de doutoramento de Vinícius Azevedo, em 15 de dezembro de 2020.

Início de novos ciclos. “Encontrar com vocês foi uma possibilidade de potencializar a criação”, conta-nos Nara. O “fazer junto” de que tanto falamos, e que tanto experienciamos em nossos encontros, é um termo e uma prática muito recorrente na Terapia Ocupacional, primeira formação da artista. Hoje, ela vê esse terreno - da terapia, da análise mais do fazer do que do verbo, do contato individual ou em pequenos grupos - como seu lugar de atuação. Vinda de uma família de professores, sempre admirou muito essa profissão, mas viu que não se sentia tão confortável nela – e diz ter percebido o fato graças às disciplinas de estágio, ministradas por Sumaya Mattar. Saber o que não se quer é tão importante quanto saber o que se quer: faz parte da construção do caminho.

O caderno de Nara, como já foi dito, virou uma exposição – sua primeira exposição individual, a *Mostra Campo Aberto*, que ficou em cartaz entre julho e dezembro de 2020. Até agora, ela deve ter tido só dois visitantes, devido à pandemia, mas “toda a vez que ela abre” – que o caderno é aberto – “ela [a exposição] está acontecendo”. Acredita ter se inspirado inconscientemente no caderno de Elias, que sempre traz uma forma retangular ou quadrada com uma margem branca em volta. Ela nos guia em uma visita por sua galeria portátil, que abriga sua mostra. Fecha a exposição com um verso da música Drão, de Gilberto Gil: “Ressuscitar no chão nossa semeadura”.

Comento sobre a coincidência e contradição entre os cadernos de Nara e de Talita: enquanto nossa amiga paulistana fez dele uma exposição, a moradora de Cambé o usa como terreno para cuidado de sua intimidade. Práticas comuns a todo artista. Todo diário tem potencialmente material para exposições; toda exposição carrega em si dados biográficos de seu autor. Às vezes, os códigos usados em uma mostra pública não falam tão diretamente da intimidade do artista – mas é desse mesmo chão que nascem.

Penso na filósofa Renata Stort, que considera o caderno como um lugar, de fato - e um lugar de existência, de resistência. Nossa sala virtual de encontros, em que cada participante está na sala de sua casa, também é esse lugar de existir e resistir. E, afinal, o que é o real? “O bom real é o legal de todos”, diz-nos Elias, citando uma frase do conto *Manuelzão e Miguilim*, de João Guimarães Rosa (1984).

Nara nos mostra, também, a boneca de Oxum que está fazendo – um pouquinho a cada dia, nos dias de mais fé, mais especiais, quando pinta uma flor nova sobre o vestido amarelo. Vinícius e Talita foram de muita ajuda nessa construção. Discutimos muito ao longo de nossos encontros sobre a importância do exercício constante de uma prática – que tem sido difícil diante de tantas rupturas, de tantas perdas. “Quando eu olho para essa boneca, eu fico concentrando um pouco essa força” do trabalho gradativo e cumulativo, feito ao longo do tempo, constantemente: “eu sei o quanto foi cada dia para colar um pedacinho” – “é o que foram esses tempos”... Muitas coisas brotaram, foram cultivadas. Mas nesse ano, estamos todos mais cansados, além de tristes e abalados com o contexto.

Elias nos mostra um pouco do legal comum semeado em seu caderno-lugar, habitado até o meio quando chegamos a nosso sétimo encontro, em quinze de agosto de 2020, e finalizado em novembro. Havia algumas páginas em branco, apenas com a data do dia que não desenhava, e Elias começou a voltar a elas, até o dia nove de fevereiro de 2021. Ele nos apresenta um vídeo de seu processo na obtenção da tinta de cinzas com pó de serra e restos de madeira, de coisas vindas da marcenaria de seu pai. A ideia era conseguir um pigmento para pintar os tecidos; um pigmento preto advindo das memórias de infância de Elias, de quando sua mãe e sua avó passavam sabão nas latas que levavam ao fogo para esquentar água. A gordura do sabão e a fuligem resultavam num preto aveludado muito bonito - mas que o artista conseguiu muito pouco em seus experimentos.

Primeiramente, os tecidos foram tingidos com a fumaça da fogueira que preparava o pigmento para a tinta. Elias diz que tinha como intenção fixar o cheiro de queimado neles.

> Eu queria o cheiro de fumaça dentro da sala de exposição, dentro da sala branca. Como levar esse cheiro para um outro local? Parece que só o visual agora não está mais dando conta - parece que a gente está nessa urgência de querer outras sensações...

Depois de tingidos com a fumaça, Elias desenha sobre os tecidos e enrola em filme plástico para preservar esse cheiro. Memórias trazidas de volta e partilhadas, reconstruídas através de cheiros, cores, práticas, texturas… Como fizemos com o perfume da laranja.

As linhas que preenchem os quadros no caderno de Elias também estão presentes nas pinceladas dos trabalhos pendurados na parede, que aparecem atrás de si. Linhas e palavras se sustentam e se misturam – “rosa fumaça” se revela ao olhar mais atento na tela mais escura.

Figuras 160 a 163 – Vídeo contando um processo de Elias



Elias exibe vídeo que mostra o processo de obtenção da tinta que fez com fuligem. Capturas de telas da gravação do oitavo encontro do grupo. Ano 2021.

Adriana também transforma: laranja em *madeleines*. Nessa coisa que, nas palavras de Proust, lidas pelo Cláudio, materializa a memória vinda através dos sentidos, através do corpo. A memória do corpo. A memória no corpo. Nossas construções internas. Suas *madeleines* foram um alento à alma através do olhar e da imaginação. E foi com elas que Adriana começou sua fala-partilha em nosso oitavo encontro.

O chá de hibisco que mandei para Adriana Bento lhe faz mal, fato que eu desconhecia. Ela começou contando ao grupo que o preparou, mas não bebeu apesar

de gostar da cor e do perfume da bebida. A infusão que enviei também era composta por rosa mosqueta, flor que atua como remédio curativo e cicatrizante. Adriana fez uma tinta do chá, e com ela fez retratos de cada participante do grupo durante o encontro, acompanhado por uma frase dita pelo artista retratado – Claudio: “o morto no mar da Urca”; Adriana Siqueira: “delicadeza de alma”; Vinícius: “profundidade ontológica”; Nara – ficou sem frase; Elias: “o bem real é o legal de todos”; Isabela: “4 horas 4 anos”; Talita: “coleta de sabonetes”. O desenho traz a Adriana concentração e registro, memórias guardadas. O ar influencia a cor do hibisco, que oxida minutos depois de ter sido feito o traço: já não é mais tão vermelho quanto no começo; vai-se azulando. O ar transformando a matéria. Vermelho se transformando em azul. Quanto de azul há no vermelho[124]?

Quando iniciou os trabalhos em seu caderno, Adriana chamou-o de Uzu, em homenagem a Uzume, figura da mitologia oriental, ligada ao xintoísmo[125]. Ela se colocou como propósito “fazer sem consertos”. Começou com a intenção de produzir retratos, mas o compromisso com o “sem conserto” ampliou o espectro: experimentações com a tinta mágica que lhe chegou na primeira caixinha, desenhos de cravos, pinturas a guache que ocultavam a primeira camada da tinta vermelha para carimbos. Ela mostra seus desenhos e pinturas – majoritariamente retratos dos participantes de nosso grupo. Uma série, feita no último encontro, ganhou o nome de “conversa fiada”, termo trazido por Elias, falando sobre a conversa descompromissada, que tece o que de mais importante se pode ter nas relações interpessoais. São desenhos feitos com caneta amarela; para cada retrato, Adriana imaginou cores. Pintou o de Talita, dando a eles ares e a vitalidade de Gauguin.

O caderno foi, para Adriana, um exercício de não cobrança. O meio acadêmico nos exige a produção constante – mas quem, de fato, consegue a constância do desenho diário? E, mais do que isso, como não ver no exercício da coleta feita por Talita, por exemplo, um exercício de desenho, de treinamento e refinamento do olhar? A caminhada tem, segundo Adriana Bento, esse mesmo papel – de vivenciar com todo o corpo, e em outras ações, o desenho, dando-lhe outros sentidos, outra profundidade.

---

[124] Trago a memória dessa frase – mais do que a frase exata – do encontro com a filósofa Renata Stort, promovido pelo Coletivo Flor de Barranco, via *Google Meet.* A frase compõe o caderno de perguntas desenvolvido por Stort.

[125] Há uma nota de rodapé explicando sobre essa figura no subcapítulo *4.3 - Encontro 3 - Sobre avós. cultivos e viagens*, em que Adriana fala pela primeira vez sobre essa deusa.

Olhando para os desenhos feitos com tinta mágica, que mancha o papel e atravessa para o outro lado, podemos ver o avesso do bordado nessas páginas também – o movimento não previsto, não planejado, não controlado do material. Vontades da mão; vontades da tinta.

Citando a dissertação de Marcela Carvalho (2014)[126], aquela que o ensinou a bordar apenas com linha, Vinícius nos havia dito em outro encontro que o avesso é o inconsciente do bordado: “essa hora em que a agulha vai para o outro lado”; que, por não ser visto, “você não joga nenhum tipo de juízo nisso: ele vai sendo feito – à medida que é resultado de um processo”. Apesar de a tradição do bordado determinar que o trabalho é avaliado justamente pelo seu avesso – igual ao direito –, a arte contemporânea deu outro lugar a esse outro lado do suporte.

O bordado proposto por Claudio no sétimo encontro trouxe a Adriana um estado meditativo, e a prática mais constante da técnica oriental *sashiko*. Esse fazer traz ao desenho um outro tempo. “Desenhando com lápis, e mesmo com tinta”, por exemplo, “você tem uma construção mais visível. Com o bordado, é uma outra coisa visualmente: você precisa estar sempre olhando o todo, mas o todo demora muito para acontecer”. Em terapia, a artista recebeu a tarefa de fazer algo de presente para si. Costurou uma pequena sacola onde coloca ervas aromáticas - melissa, camomila, alfazema, cravo - e traz junto de si no momento do sono. Bordou uma frase que seu pai sempre dizia: “Você só inventa”. Ele dizia isso orgulhoso da filha artista, criativa, que via maneiras diferentes de fazer coisas habituais, e que dava outras vidas ao corriqueiro:

> uma caneca não é só uma caneca: pode ser um capacete… Acho que, por isso, eu me aproximo muito das crianças: porque eu sou apaixonada pela fantasia [...], pelos contos, pelas histórias que não fazem sentido algum… Mas que, às vezes, no mundo real, quando você está em uma situação difícil, você pensa: “eu poderia, agora, sei lá, botar asas…” e isso vira real quando você começa a pintar - você realmente ganha asas. Isso não é tão fantasioso assim, né?

Pensando nos tempos pandêmicos, muda a pontuação: “Você, só, inventa”. Para repensar a solidão, sentimento tão recorrente nesse contexto que vivenciamos

---

[126] CARVALHO, Marcela F. **Comprida história que não acaba mais: do tecer ao texto e vice-versa.** 2014. 159 f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade). Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC - RJ). Rio de Janeiro, 2014. Disponível em https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=23323@1. Referência vinda da fala de Vinícius.

há mais de um ano. Cabe pensarmos em seu lado bom e no ruim - sempre relativos, nunca definitivos. Quando é importante estar só? Quando a busca pela conversa, pela partilha é curativa? Significar equilíbrios nesse contexto tão peculiar - não se trata nem de ressignificar a relação com o estar só, devido à peculiaridade do momento. Lembrar-nos de Claudio, dialogando com Deleuze, citando o que o filósofo francês dizia considerar o ensinamento mais importante que podemos passar a nossos alunos: saber conviver bem com a própria solidão.

Adriana conta que o processo de fazer o presente para si mesma foi bem importante. Retomou suas memórias de infância, e exercitou o “bordar sem planos” - que dialogam ativamente com o “caderno sem consertos”: possibilidades de abertura ao devir, ao novo de si mesma. Liberdade. Possibilidades de viagens novas, com novos caminhares.

Isabela começa sua fala agradecendo pelo chá de camomila, cujo perfume e infusão têm sido de grande ajuda nesse momento nebuloso que atravessamos. Conta-nos, também, que nossos encontros no ano passado “foram essenciais para [definir] como experienciei esse momento. Principalmente para pensar nessas questões [...] das relações, do vínculo [...], de conseguir dar sentido, de alguma maneira, para tudo o que a gente estava vivendo.” As reflexões sobre o tempo também a levaram a rever toda sua relação, mesmo antes da pandemia. Decidiu-se por viver mais o tempo *Kairós*; não se enrolar tanto nas coisas, como somos normalmente impelidos nas rotinas mecânicas.

Os fazeres – e não fazeres – foram repensados e ressignificados. Isabela borda no ônibus. Ela conta ter ressignificado esse tempo de trânsito até seu trabalho – cerca de quatro horas diárias –, bem como a maneira de vivenciá-lo, e mesmo de refletir sobre ele. Afinal, passar quatro horas num transporte coletivo hoje, em contexto pandêmico, tem um caráter bem mais pesado, com fundo mais exploratório, do que (já) se tinha antes de março de 2020. Ela diz estar trabalhando presencialmente desde setembro. “Quando eu bordo, eu consigo ouvir uma música, um *podcast*, ficar em silêncio… eu consigo me conectar com esse tempo de uma outra forma”.

Seu bordado é de extrema delicadeza e beleza, e relata seu cotidiano de idas e vindas até a escola em que trabalha. Constrói suas imagens sobre pequenos tecidos

quadrados – formato que fala tanto de nosso contexto de imobilidade, de encontros através de telas, de janelas, vitrais e mosaicos, como relata sobre o deslocamento, e a importância da portabilidade do suporte. Ela tem um pequeno bastidor que auxilia seu fazer. No tecido preso nele, retrata seu olhar para o cotidiano, para seus sentimentos e memórias. Em um pequeno tecido, borda sua coelha de pelúcia, que carregava consigo desde seus cinco anos, e que foi perdida em mudança.

Isabela retrata crianças aflitas, tocadas pelo medo que atinge a todos nós. Retrata uma menina que dormiu durante o encontro virtual da turma; retrata um menino que ficou muito agressivo, abalado pelo contexto que vivemos. Saber lidar com emoções, acolher agressividades, olhar para sentimentos e as ações que eles desencadeiam em cada um são práticas há muito esquecidas e deixadas de lado por nossa sociedade. Há tempos, preferimos medicar sensações, sentimentos, perdas, faltas - ou, antes, fomos impelidos a optar por essa escolha, empurrados pela crescente velocidade do tempo, pelo acúmulo de afazeres, e pela cruel indústria farmacêutica. A sociedade contemporânea afasta-nos de nosso intrínseco potencial de cura: olhar para si, para dentro de si, acolher sentimentos e refletir sobre eles. Pedir ajuda. Conversar. Ficar em silêncio com alguém que nos seja importante.

Depositados em uma potencial panela de pressão, tudo isso que é abafado às vezes grita. E de maneira literal, seja na voz do aluno de Isabela, seja nas incontáveis mortes que acometem nossa realidade global, e em nosso específico genocida contexto brasileiro. Nossa cultura ocidental não olha mais para morte; a morte nos obriga a olhar para ela com seus já mais de 550 mil mortos só no Brasil[127]; com seus três mil mortos em um só dia, apenas em nosso país[128].

A personagem do conto de Clarice Lispector fica atônita diante da morte. Como seguir o dia depois do inesperado impacto da fatalidade do acidente do outro? Misto de curiosidade mórbida, do querer olhar, mas de não querer ver de fato;

---

[127] Em 29 de julho, contabilizavam-se 554.626 mortes. Dados disponíveis em: https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2021/07/29/covid-19-coronavirus-casos-mortes-29-de-julho.htm. Acesso em 31 jul. 2021.

[128] Média diária de mortes em finais de março de 2021; em julho, após o início da vacinação em todo o país, o índice continua assustador: 1.354 mortes entre 28 e 29 de julho, dia em que completou 190 dias com média de mortes acima de mil. Dados disponíveis em: https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2021/07/29/covid-19-coronavirus-casos-mortes-29-de-julho.htm. Acesso em 31 jul. 2021.

assustadoramente, identificar a fragilidade e a fugacidade da vida. “Só se deve morrer de morte morrida, nunca de desastre, nunca de afogação no mar. Eu peço proteção para os meus, que são muitos. E a proteção, tenho certeza, virá” (LISPECTOR, 2016, p. 511). Mas sabemos: nem todos os acidentes podem ser evitados. Nem, muito menos, a morte. E convivemos com nossa consciência acerca de nosso fim e do fim daqueles que amamos, e com a impossibilidade de controle sobre sua data. Isso nos amedronta. Aprendemos a não olhar para nossos medos. Então, não falamos sobre a morte - ou sobre qualquer outro medo. Ou, pior: anestesiados, aprendemos a banalizar a morte e nossos medos. Eventualmente, somos ainda mais encorajados a assumir essa postura por governos irresponsáveis.

Medo, raiva, tristeza, angústia são sentimentos que aprendemos a olhar como ruins. E, portanto, deixar de lado, esconder, medicar com alopatia. Ou com determinantes frases, que modelam e perpetuam valores equivocados e preconceitos estruturais: “engole esse choro, menino”; “é ruim ficar com raiva, você deveria se envergonhar por isso”. Não demonstrar o sentimento faz com que ele não exista? Todos sabemos que não. Mas desaprendemos a lidar com eles. Ou antes, fizemos parte da cultura acreditar que eles são proibidos. O sentimento por si só não é bom nem ruim; a raiva inclusive, pode ser motor de muitas ações "boas", construtivas, transformadoras. O contexto, nossos julgamentos, as relações, conferem aos sentimentos o caráter de bom ou ruim. Acima de tudo, aprisionar o que nos move ou nos paralisa - seja alegria, seja raiva, seja tristeza, seja medo - é nos matarmos um pouco. Não olhar para o que nos move ou nos paralisa cristaliza a coisa ali. Olhar é curativo, sempre. Acolher. Dialogar. Não se trata de concordar ou aceitar, mas de dar voz ao que é “muito bom” ou “muito ruim” e, assim, poder entender, elaborar, transformar.

Não sabemos lidar com nossos próprios sentimentos, quanto menos ensinar a nossos filhos como fazê-lo. A convivência no contexto do isolamento social, do confinamento, exacerba também essas questões: não temos mais disposição ou disponibilidade em darmo-nos a nós mesmos ou aos outros – a nossos pais, companheiros, filhos. Nesse cenário, a escola funciona como um depósito de crianças para que os pais possam trabalhar - e produzir, e ficar longe da família, como comenta Vinícius. Aparte às discussões acerca da crise econômica que abala o país, da

incontestável importância da presença e da educação presencial em qualquer idade, dos inquestionáveis danos emocionais causados pela ausência, podemos entender que colocar a educação como serviço essencial[129] nesse contexto é, no mínimo, oportunista. E coerente com a sociedade que criamos, que impossibilita o luto, a (auto)crítica e seu cultivo no tempo *Kairós*.

Adriana Bento fala de um aluno, que, depois de uma espera de 30 minutos pelo encontro remoto do dia, devido a problemas tecnológicos dos educadores, diz que esperar é bom, e que está tudo bem em esperar. Entender que esperar é bom e importante poderia ser o grande aprendizado desses tempos de pandemia. Demo-nos conta de que temos controle sobre muito pouco. E que é preciso aprender a lidar com isso. Nossa cultura ocidental diz que temos que ter controle de tudo a nossa volta. O que tanto é mentira quanto é impossível. E que, conforme nos relembra Sennett (2013), faz parte do caráter obsessivo que nos impele a uma superprodução impensada, sem sentido; que nos enche de culpa se não estamos produzindo.

Talita conta que, nesse momento de maior isolamento e aridez, cansaço e solidão, essa última caixa que eu enviei a cada integrante de nosso grupo foi para ela um presente vindo de fora, “uma incisão, uma rachadura” nesses tempos difíceis, trazendo-lhe muita alegria.

De todos os seus presentes, comenta sobre o mais delicado e sutil de todos - e também o menos intencional –: um fio de cabelo que lhe enviei no envelope, junto à

---

[129] Referimo-nos à Proposta de Lei (PL) 5595/2020, aprovada pela Câmara dos Deputados em 20 de abril de 2021. Ela é de autoria da deputada Paula Belmonte (Cidadania - DF), e “permite a volta às aulas presenciais durante a pandemia”, bem como “estabelece a educação básica e superior como serviço essencial”. Belmonte propõe na citada PL “proibir a suspensão de aulas presenciais durante pandemias e calamidades públicas, exceto se houvesse critérios técnicos e científicos justificados pelo Poder Executivo”. O projeto aprovado foi modificado pela deputada Joice Hasselmann (PSL-SP):

> *ela considerou a atividade como essencial, além de estabelecer diretrizes para o retorno às aulas presenciais.*
>
> *O texto cita a inclusão de prioridade na vacinação de professores e funcionários das escolas públicas e privadas como diretriz para o retorno às aulas presenciais.*

Disponível em: https://congressoemfoco.uol.com.br/legislativo/deputados-aprovam-educacao-como-servico-essencial-e-permitem-volta-as-aulas/. Acesso em 21 abr. 2021.
No dia 06 de maio, o projeto “mais uma vez foi retirado da pauta do Senado”: “Foi mais uma vitória do movimento liderado pelas entidades ligadas à educação de todo o País, que pressionou os parlamentares e senadores a votarem contra o projeto e discutirem políticas públicas para o retorno do ensino presencial sem riscos para comunidade escolar e universitária”. Disponível em: https://www.proifes.org.br/noticias-proifes/pl-5595-2020-e-derrubado-novamente-da-pauta-do-senado-federal/. Acesso em: 31 jul. 2021.

flor de cerejeira e ao pequeno *tsuru*. Ao fechar o pequeno envelope, eu nem havia me dado conta que esse material orgânico utilizado nas pesquisas e produções de minha amiga, artista da *performance*, seguiu também. Considero que o fato faz parte dessas conexões que transcendem o consciente. O fio de cabelo faz parte da mágica de nossos encontros, de nossas ligações.

A mágica. Também não se fala mais em mágica. Ela fica apenas reservada às crianças, aos artistas, aos loucos, aos ingênuos... àqueles que preferem não olhar para a realidade de uma maneira “realista" – como dizem os que se consideram realistas. Mas o que é real? Acredito que seja tudo aquilo que permitimos que exista. Podemos, portanto, habitar muitas realidades. Uma realidade mais comumente partilhada, do tempo cronológico, do aqui agora, em que eu vejo esse computador diante de mim e outras pessoas também o podem ver. Mas qual é a realidade que me habita? O que é, de fato, para mim esse computador? Essa realidade interna, mesmo que não pareça, é uma para cada pessoa. Cada um, ao interpretar a sua realidade externa, através de seu olhar para o mundo, cria e recria o quê o afeta. Os artistas criam e partilham realidades paralelas em textos, pinturas, músicas…, e transportam o apreciador para aquele cenário específico. O que nos faz humanos é justamente a potência da criação e da partilha de realidades. “O bom real é o legal de todos” (ROSA, 1984, p. 44). O que nos adoece é esquecer ou negligenciar essa nossa essência.

O chá de gengibre ajudou Talita em suas dores de garganta – problema recorrente, agravado pelas preocupações com a pandemia, somatizadas. Outra obra do acaso: eu havia pensado no gengibre por ligar a imagem de Talita à ideia de festa, festejos juninos – momentos que já partilhamos, memórias de cultura popular que vivenciamos e construímos juntas.

Construção conjunta e reinvenção de memórias. Costuras e recosturas. Ficção, efabulação. O que é o real? “O bom real é o legal de todos” (ROSA, 1984, p.44).

Talita trouxe para nosso encontro um objeto muito significativo de sua história familiar, e que também encontra ressonâncias em nosso grupo: um caderno de trocas de mensagens que estava nos guardados de seu avô. Ele data de 1974, e pertencia a Nilza, pessoa que Talita desconhece. Ela diz ter pego escondido do avô, e estar

trabalhando sobre ele. Tem usado esse caderno paralelamente ao que eu lhe enviei, o qual se tornou seu diário.

Ela diz, também, ter sentido um convite de minha parte, um chamado para que ela se reconectasse com seu próprio trabalho, sua própria pesquisa: mandei pedaços de sabonetes embrulhados em um tecido, material que coleta e coleciona há três anos. Esse cuidado foi intencional – presentear cada convidado com elementos, materiais e ferramentas que usa em seu trabalho. Pontes entre nós, entre fazeres; (re)construção de pontes do artista com suas próprias práticas; inspirações; provocações.

A provocação para a produção surge, também, no bordado que Talita havia iniciado em nosso sétimo encontro, quando da proposição de Claudio. A agulha continuava lá, presa ao tecido. Ela falou da pequena ferramenta como uma evidência de que “é possível você retornar para algo que é real, que é verdadeiro e sincero na sua vida no momento que você estiver preparada para isso”. Ela diz ter-se sentido distante de sua produção, mas percebeu que não a havia deixado totalmente de lado, já que, no momento, se dedica a coletar cacos. A agulha pronta para retomar o trabalho – o processo interrompido, mas que não cessou – ajudou-a nessa lembrança de que, às vezes, produzir concretamente é mesmo mais difícil. Mas o artista, em seu ateliê interno, segue suas tecituras. Também as pausas e os silêncios pontuam o fazer, dão-lhe sentido; o distanciamento é essencial para que se tenha a visão do todo e o ressignifique. “Acho que nosso trabalho como artista é um lugar seguro, [...] [para o qual] a gente sempre pode voltar quando estiver preparado para isso”. Ela diz que, em meio ao triste contexto que nos assola, sobreviver está sendo bem difícil. Mas que nosso grupo foi um repositório – assim como o livro de Ailton Krenak (2019) que carrega consigo – de ideias para adiar o fim do mundo.

O tom das linhas escritas na abertura do encontro sete pode soar demasiado dramático e até inapropriado em nosso atual contexto mundial, em que a morte física está tão presente, tão pungente – fins de mundos em encerramentos de histórias pessoais, familiares, afetivas... Todos os convidados do grupo continuam vivos, saudáveis, ativos – podemos marcar novos encontros; vislumbramos, inclusive, um encontro presencial em tempos menos nebulosos. Como já foi dito, trata-se de um lamento que parte da despedida de um fazer constante – a criação da artesania,

configurada enquanto grupo, que tanta vida trouxe a nossos dias. Também a morte da potência vital deve ser olhada, acolhida e chorada. E transformada, trazida à tona novamente.

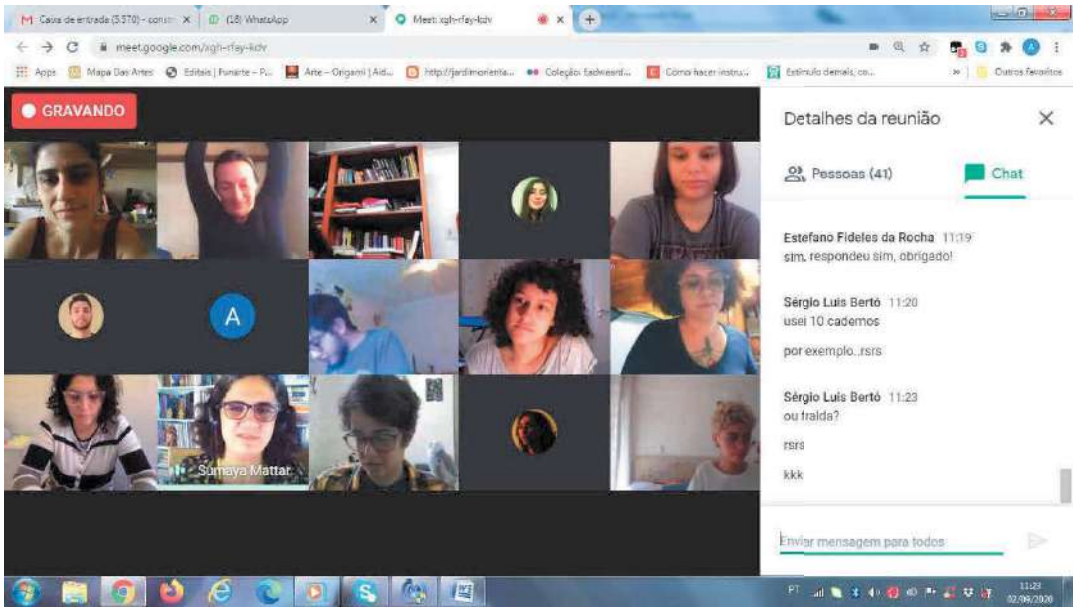
Continuamos adiando o fim do mundo. E sonhando mundos novos, mais gentis e acolhedores, a serem vivenciados em viagens solitárias ou partilhadas. E, afinal, todas as viagens são sempre solitárias e partilhadas. Solitárias, pois cada um tem seu olhar particular, individual, único. Ainda que participando do mesmo caminhar, cada sujeito confere diferentes sentidos e significados a ele; cada um tem seu modo particular de andar. Partilhadas, porque nosso olhar é constituído por nossa infinidade de referências e de relações, que sempre carregamos em nossa mala, em nosso ateliê interno. Inspirações. Expirações. Dentro e fora. Movimento. Caminhar. Como forma de resistir, existir, reexistir.

Os encontros do grupo artesanias para esta pesquisa chegaram ao fim. Fechamento de um ciclo. De forma alguma, esgotamento de força vital. Muito pelo contrário: esse encerramento é parte de um processo que continua – e que poderá ser revisitado na leitura e releituras deste texto. Espirais. Artesania do pesquisar, do arquitetar pontes até o outro. Aprofundamento das raízes desta pesquisa – a pesquisa de uma vida inteira. Viagem ao céu e às profundezas do chão empreendida pela planta. Florir.

Sim, continuamos caminhando e adiando o fim do mundo. Nutrida e inspirada pela experiência com os encontros do grupo artesanias, tive a oportunidade de desenvolver outras experiências educacionais que considero relevantes. Apresento-as a seguir.

4.9.1 Costurando a distância: oficinas de encadernação artesanal remotas para turmas de graduação e de pós-graduação do CAP/ ECA/ USP

Figura 164 – Encontro com turma de Fundamentos da Aprendizagem Artística



Captura de tela feita durante a aula com a turma de Fundamentos da Aprendizagem artística, em 02 de setembro de 2020.

A convite da professora Sumaya Mattar, minha orientadora, fiz uma participação em duas disciplinas pelas quais ela é responsável, e ministrei remotamente uma mini-oficina, em que construímos um caderno artesanal com a técnica do ponto corrido, ou costura comercial.

A primeira experiência se deu nos dias 02 e 09 de setembro de 2020, com estudantes da Licenciatura em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, no âmbito da disciplina semestral *Fundamentos da Aprendizagem Artística.* Pude rever a prática com a turma da disciplina de pós-graduação em que também eu estava matriculada, *Arte, experiência e educação, cartografias de si: processos criativos e percursos de formação de professores.*

Os convites da professora Sumaya foram um grande e estimulante desafio, uma oportunidade de instaurar e de partilhar a vivência de um ateliê à distância – mas, de maneira alguma, distanciado. Para mim, o universo do livro e de sua artesania sempre foi um espaço de acolhimento, sutileza, identidade e partilha. Apresentá-lo a outras pessoas é algo que sempre me trouxe muita alegria e a sensação viva da transcendência possibilitada pelos saberes e fazeres tradicionais: o formato mais recorrente do livro - cadernos costurados entre si[131], protegidos por uma capa - remonta ao início de nossa era. Ensinar essa técnica de construção fala de minha relação com ela, mas evoca, também, essa história de um ofício muito antigo. Ensinar essa artesania é possibilitar que ela continue vivendo em muitas mãos. Trazê-la de maneira remota é uma novidade que me estimula a pensar nas técnicas da artesania docente: como explicar e mostrar de maneira clara cada etapa de um longo e complexo processo? Como acolher as dúvidas e os tempos de cada participante?

Conversando com Sumaya, optamos por ter especial cuidado com a preparação das aulas, materiais e ambientes, já que elas aconteceriam nas casas de cada um dos participantes. Assim, apresentamos uma lista detalhada dos materiais, suas especificidades e funções no livro. Eu preparei alguns vídeos com explicações sobre as partes que compõem o todo do objeto, sobre os melhores materiais a serem usados, e demonstrando algumas tarefas anteriores às aulas: para adiantar um pouco

[131] Em encadernação, dá-se o nome técnico de *caderno* a cada grupo de folhas dobradas ao meio, e de *livro* ao conjunto desses cadernos costurados entre si, independente do uso que se vai dar a esse produto final.

o processo, pedimos que os estudantes já viessem com seus grupos de folhas dobrados ao meio – os cadernos que compõem o livro. Pedimos, também, que cortassem capa, contracapa, lombada e tecido nas dimensões apropriadas. Considerando o contexto de isolamento social, pensamos juntos – todo o grupo – e oferecemos opções a alguns materiais: o papelão da capa poderia ser substituído por uma embalagem em papel cartão, por exemplo; em vez de usar morim – tecido de algodão que cobre a lombada do miolo –, poder-se-ia lançar mão de chita, pano de fralda, gaze ou qualquer tecido preferencialmente de algodão fino e com as tramas abertas. A linha, poderia até ser a de costura de roupas – desde que fortalecida, sendo composta por quatro fios.

Essa pré-produção foi de bastante ajuda e proporcionou que os participantes pudessem sentir em seus corpos a alegria da escolha dos materiais a serem transformados, como conta Maria del Carmen Delgado Rodriguez Pereira, estudante da graduação[132]:

> Fiquei extremamente satisfeita [com o processo de confecção e seu resultado final]. Achei um processo muito mágico na verdade, porque pra mim ele começou uma semana antes das aulas, na preparação do tecido. Bordei, pintei de dourado, fiz os toques finais. Foi incrível! Um processo muito introspectivo, com toda certeza, mas muito terapêutico também, acho que eu tava realmente precisando disso pra me sentir um pouco menos alienada - do CAP, do meu objeto de trabalho, talvez até de mim mesma em certa medida. Gostei muito do resultado final, não ficou perfeito, mas nada que eu faço de primeira fica, acho que essa é a beleza da coisa. Espero fazer muitos mais cadernos ao longo da minha vida, e espero um dia olhar pra esse primeiro e ver com certa nostalgia o quanto cresci. Acho que na verdade ele ter ficado um pouco torto aqui ou ali (na capa, principalmente, acho que o miolo ficou top) dá até uma coisa poética: não poderia ser diferente, numa matéria onde eu estou aprendendo os fundamentos de uma profissão, também aprendo os fundamentos dentro de uma parte específica dessa profissão (o caderno). Tudo é aprendizado, acho que nessas duas aulas percebi isso, o aprender está literalmente em tudo! É interessante como nós, seres sociais e de linguagem, criamos diversas outras linguagens dentro dessa linguagem. Um complexo composto de complexos… mas já devaneio!

[132] Para melhor avaliar o processo com a turma da graduação, preparei um questionário, que foi respondido por alguns estudantes. As citações que aqui aparecem vêm destes documentos, que aparecem na íntegra nos anexos desta dissertação.

Figuras 165 e 166 – O caderno de Carmen



Fonte: acervo pessoal. Foto: Maria del Carmen D. R. Pereira.Ano 2020.

Para apresentar detalhes do processo, utilizei duas câmeras nas reuniões - a de meu computador e a de meu celular. Assim, o trabalho das mãos e as especificidades de seus movimentos puderam ser melhor captados, melhor visualizados.

O aprendizado com a prática e as sugestões oferecidas pelos estudantes na oficina de setembro de 2020 aprimoraram a que ofereci a meus colegas de pós graduação, nos dias 01 e 08 de abril de 2021. Adquiri dois tipos de tripé, conforme sugestão de Talita Maciel, estudante da graduação, para melhor posicionar o celular, e poder ver a ação de frente ou por cima; usei uma linha de bordado preta, em vez da linha de algodão número 10 – fator que contribuiu para evidenciar os caminhos da costura; providenciei uma fonte de luz mais forte para nossas aulas noturnas, graças à preciosa sugestão da colega de pós-graduação Sandra Kaffka.

A potência do fazer conjunto e da autonomia propiciada pela instauração do ambiente – ainda que remoto – de ateliê e pelo aprendizado da técnica se fizeram sentir. Em parte de seu relato, Níke Krepischi, estudante da graduação, conta que

> O mais significativo para mim foi a questão da autonomia que o caderno traz. Recentemente tenho me identificado muito com o

anarquismo e foi muito rico pegar a visão de que o caderno pode ser um espaço de autonomia e auto-organização de sentimentos, processos e pensamentos que contribuem com uma certa autonomia emocional e instiga a criar de forma autônoma, se apropriar de processos que te afetam e processá-los.

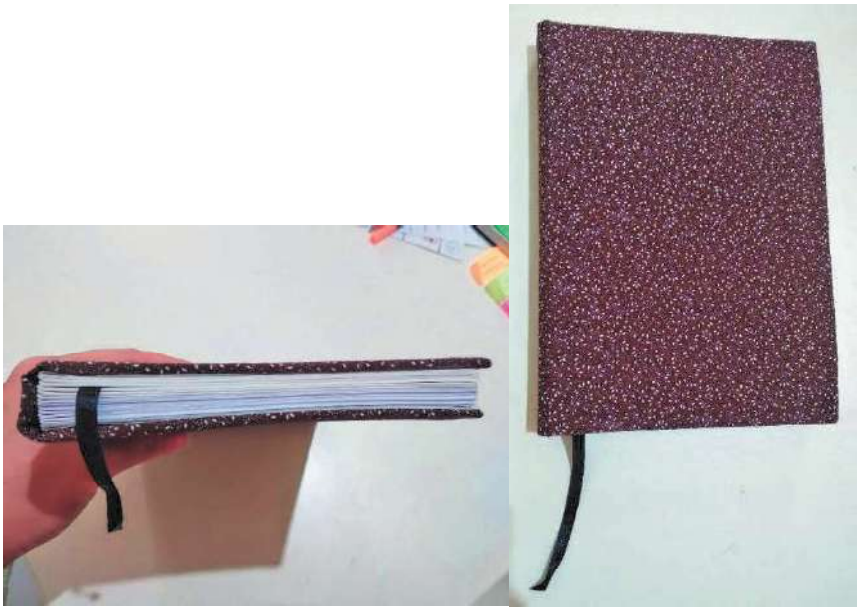
Foi importante ter contato também com a dimensão coletiva da transmissão do conhecimento artesanal, uma vez que minha experiência com a área sempre foi muito individualizada.

Figuras 167 a 170 – O caderno de Nike



Caderno do Níke: miolo, capa e guardas. Ano 2020. Fonte: acervo pessoal. Fotos: Níke Krepischi.

Figuras 171 e 172 – O caderno de Talita



Fonte: acervo pessoal. Fotos: Talita Maciel. Ano 2020.

O coletivo empático e respeitoso ajudou na fluência das aulas e no estreitamento dos laços entre os grupos. A paciência - minha e a de todos os participantes - foi um ponto bastante elogiado nas duas turmas. Voltar a uma explicação não entendida ou perdida devido a uma queda na conexão da *internet*, por exemplo, ajudou a contornar as dificuldades do não estar presente, segundo apontou Carmen.

Para a turma de graduação, com que só ia encontrar nas duas aulas combinadas para a oficina, fiz uma breve apresentação de minha pesquisa de mestrado e de meu percurso pelos fazeres docente e de ateliê, exercício que também me foi muito importante e que costurou o nossos fazeres com o livro. Segundo depoimento de Níke,

> todos os processos artísticos estão em consonância com a vida pessoal e são resultados de um caminho específico traçado, portanto, essa apresentação enriqueceu muito o valor simbólico daqueles encontros e do compartilhamento de técnicas.

Talita Maciel também me presenteou com seu olhar sensível para a apresentação de minha pesquisa, e para as coisas e fazeres cotidianos:

> Adorei a sensibilidade com a qual você abordou o tema, narrando sua trajetória como artista e mostrando outras possibilidades de uso para sua obra (por ex.: para encadernar folhas já usadas, escritas ou desenhadas, organizando assim o cotidiano e, arrisco dizer, propondo até mesmo uma ação curatorial sobre nossos rabiscos pessoais). Com isso, passei a ver essa artesania com livros e cadernos como um modo de tornar a arte indissociável dos objetos do dia a dia, pois a utilização deles parece virar um processo artístico e de memória afetiva. Agradeço demais por todo o ensinamento e sentimento que você, gentilmente, nos ofereceu! Esse processo de encadernação artesanal foi a materialização poética deste meu ano letivo.

Materializações poéticas pelo trabalho das mãos também foram bastante exercitadas e sentidas em nossa turma de pós-graduação. A colega Mayara Floss, médica de família no Rio Grande do Sul, contou-me emocionada que, ao acordar na manhã seguinte à aula que finalizamos nossos cadernos, foi essa sua criação que suas mãos buscaram em primeiro lugar. Relatou, também, que suas mãos pediram mais fazeres: retomou a produção de queijos artesanais veganos. A sabedoria manual em suas muitas formas e gestos, o corpo ativado, engajado, produzindo sentido.

Sumaya percebeu que há mais concentração no meio remoto: cada um está no seu "quadrado" – em sua casa, em sua sala, em sua janela na tela, sem muitas possibilidades de movimentação, já que é necessário manter a atenção no processo, nas explicações, também restritas à tela e suas dimensões reduzidas. Presencialmente, podemos lidar de outra forma com os diferentes tempos de processo de cada um. E as belezas e especificidades de cada um, os cafés partilhados, levam a uma dispersão – à conversa fiada pela presença dos corpos. Perdas e ganhos dos diferentes formatos...

Lembrei-me de um menino cego a que atendi uma vez em colônia de férias da escola de Educação Infantil em que trabalho. Eu ficava exclusivamente com ele. E ele pedia que eu lhe contasse sobre as coisas em seus mínimos detalhes para que pudesse ter elementos com os quais montar mentalmente uma imagem, uma ideia do todo.

O distanciamento me faz sentir que estamos ficando cegos de tato. Como trabalhar materialidade e processo à distância? Precisamos contar ao outro sobre as sensações físicas provocadas pelas coisas – a textura do papelão chanfrado, o

movimento de se dobrar o papel, o som das dobras e cortes, a tensão aplicada na linha para que ela fique firme e não se arrebente, o movimento para se dar um nó ou laçada de maneira mais eficiente... Assim como o menino cego, precisamos de informações para nutrir à distância nossos sentidos, formar mentalmente a ideia de estar junto. Sumaya deu a sensível e transformadora sugestão de mantermos nossos microfones abertos durante o processo: o som dos gestos sobre os materiais; as reclamações; o fiar das conversas; a cumplicidade construída no silêncio partilhado; os sons ambientes. Aproximações. Lembro-me de Vinícius Azevedo falando sobre cortar laranjas juntos e o mesmo perfume estar em todas as casas – em São Paulo, Londrina, Curitiba, Porto Alegre, Belém...

Figura 173 – Momentos da aula da disciplina de pós graduação *Arte, Experiência e Educação, Cartografias de Si: Processos Criativos e Percursos de Formação de Professores*



Parte da apresentação do relato poético de Sandra Kaffka

Figuras 174 a 176 – Cadernos de colegas



De cima para baixo e da esquerda para a direita nesta página: parte da apresentação do relato poético de Sandra Kaffka; capa de caderno de Ana Rosa S. N. Feitosa; caderno de Thais T. Guglelmi; caderno de Maria Angélica D. M. de Almeida. Acervos pessoais; fotos das alunas. Ano 2021.

Mesmo que através da tela, “o sorriso com a satisfação de fazer algo com as próprias mãos” também nos une, reaviva a presença, como disse a artista Sandra Kaffka, colega de disciplina que fez um dos relatos sobre as oficinas que dei. As fotos enviadas pelos colegas ajudaram a ancorar mais a sensação do vivenciar um processo juntos, de se aproximar do outro pelo fazer, de conhecê-los através de seus gestos e escolhas para o caderno. Olhando para nossos cadernos e suas fotos, olhamos para nós mesmos, conhecemos um pouco um ao outro. Sobre como nos posicionamos ética-estética-politicamente no mundo, olhando-o através de nossas lentes; colorindo a realidade, florescendo nela, mesmo em tempos desafiadores; escolhendo,

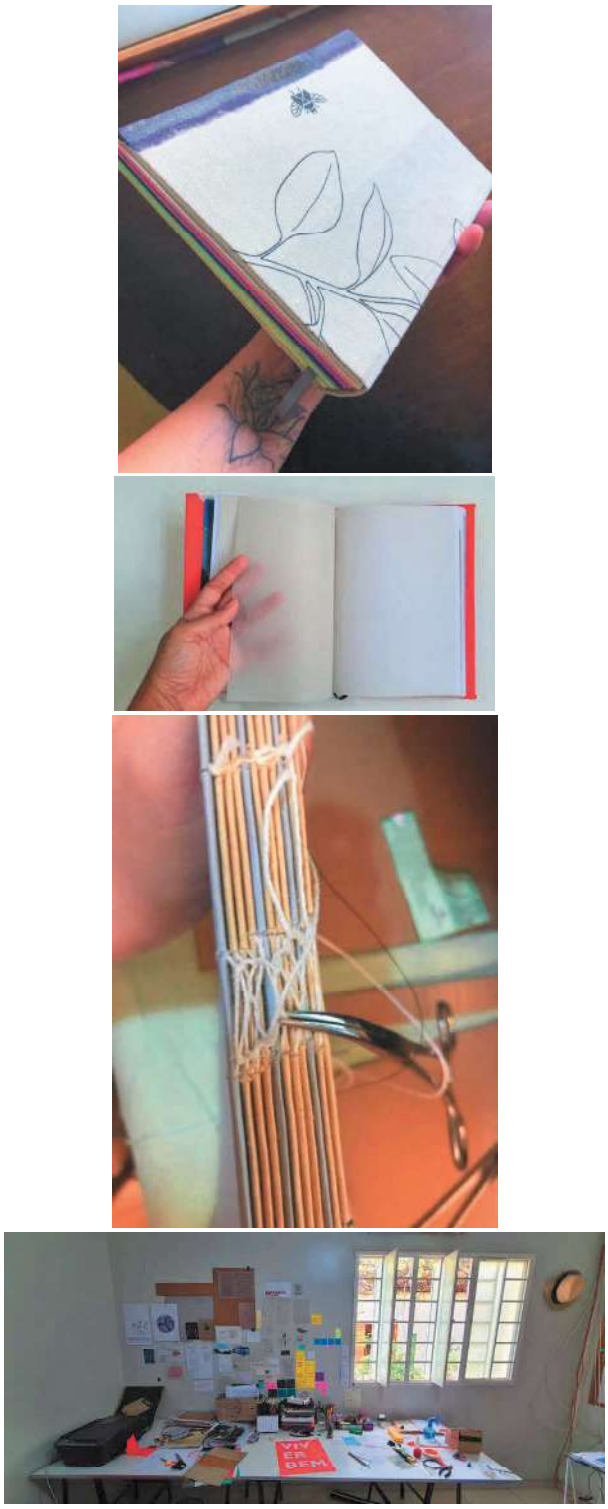
combinando, improvisando, criando o novo; costurando memórias. O caderno conversa com nosso corpo, e fala enquanto corpo também – sobre nós, e independente de nós.

O caderno artesanal e sua artesania nos mostram nossos desenhos estruturantes, as linhas que guiam nosso fazer-pensar, sobre como construímos nossa linha de aprendizagem de um fazer manual. Fala-nos, portanto, de nosso exterior - nossas relações, nossas escolhas - e de nosso interior - sobre como construímos nossas estruturas, o que nos alicerça e nos protege; acolhe nossos processos e acabamentos de alma.

O processo de construção artesanal de um caderno fala a nós que estamos em constante processo, e que precisamos acolher nossos tempos, ter paciência. Construir, cultivar, fortalecer, reinventar-nos inteiramente; respeitar nossas delicadezas. O processo mostra como costuramos delicadezas, como as trazemos para fora, como mostramos nossas marcas e como lidamos com elas, nossa história, sobre como criamos nossas narrativas.

Estruturas internas; costuras; união de nossas partes num todo, com nossos materiais e ferramentas para transformar mundos - internos e externos. Richard Sennett (2009) lembra

Figuras 177 a 180 – Cadernos e processos



De cima para baixo: cadernos de Patrícia Muccini, Ana Rosa e Mayara Floss; atliê de Ana Rosa. Fotos: Patrícia Muccini, Ana Rosa Feitosa, e Mayara Floss;, e Ana Rosa Feitosa, respetivamente. Ano 2020.

que o artífice transforma o mundo com sua prática, ao mesmo tempo que é por ela transformado.

Processo, história, camadas, acúmulo de experiências.

Olhar para dentro e olhar para fora - juntar dentro e fora. Exercícios de fazer e de olhar. Nosso ateliê interno. Morada e ponte. Diálogos; memória; arquivo; invenção[133].

4.9.2. Sobre conversar com mais pares - a proposição em conjunto com Vinícius no EnreFAEB - SE/ 2020

Quais as contribuições dos fazeres artesanais para a prática docente em arte em tempos de pandemia? - fórum temático FT3.1, do Encontro Regional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil, da Região Sudeste (EnreFAEB – SE/2020), ocorrido em 03 de dezembro de 2020[134]

Mediadores/ propositores: Adriana Siqueira e Vinícius de Azevedo

Descrição: O encontro trará a instauração do tempo do fazer artesanal, a partir de proposições prático-reflexivas, em que a ação e o movimento criador estarão intrinsecamente vinculados a processos de reflexão e significação pelos participantes. O contexto atual, de pandemia e isolamento social, trará elementos para a reflexão, tanto quanto para os processos criadores empreendidos no encontro.

Participantes:

Gilsane Silva: trabalha como instrutora de Educação com adolescentes em ONG; está finalizando o curso de Artes Visuais na UFMG;

---

[133] Trecho de texto que preparei para apresentação de meu relato sobre nosso processo de construção dos cadernos. Minha fala foi pontuada por fotos produzidas pelos colegas, de seus cadernos e etapas de construção. Estruturei a narrativa costurando texto e imagens: parti do caderno pronto; segui pelas etapas de sua construção – costura, emendas, arremate, aplicação de cola na lombada, colagem do morim, estruturação da capa, revestimento da capa, acabamento da capa, junção de capa e miolo - o ciclo se fecha com uma foto do caderno finalizado. Ana Rosa Soares compartilhou uma imagem de seu ateliê, montado para o trabalho de construção do caderno – motivo para que eu falasse sobre as pontes entre ateliê interno e externo.

[134] Este texto é uma adaptação do relato produzido para publicação da FAEB, e foi construído conjuntamente com Vinícius Azevedo, meu companheiro de mesa-redonda e de pesquisa.

Julia Abdalla: assim como Gilsane, é estudante no curso de Artes Visuais da UFMG, e chegou ao fórum por indicação da professora Daniela Sá; agora, na pandemia, vivencia a experiência de dar aula via *WhatsApp* para seus alunos adolescentes de projeto de extensão no Colégio de Aplicação da universidade;

Magali Couto: Residente em Taubaté, tem formação em Arte e Pedagogia;

Marcela Gaio: é professora no Colégio de Aplicação da UERJ; formou-se em História da Arte; já foi professora de EJA (Educação de Jovens e Adultos) e pratica perna-de-pau;

Monitoras: Fernanda Tintony e Danielly Antônia da Silveira

De que maneira instaurar o tempo compartilhado do fazer artesanal em uma situação de atividade remota? Como transformar o espaço virtual do tempo síncrono das videoconferências em espaço de partilha e encontro?

Essas foram algumas perguntas que mobilizaram nossa proposta, partindo do pressuposto de que o fazer, a ação que se opera com as mãos em um movimento criador, é atributo inerente ao processo de experimentação, ensino e aprendizagem da arte. Em um tempo de isolamento social e de uma quantidade impressionante de atividades *online*, o que temos percebido é que a esmagadora maioria dessas atividades remotas se sustentam nos aspectos visuais da experiência e toda a ação cognitiva se dá pelo discurso e pela lógica racional.

A partir dessas reflexões, propusemos algumas vivências às participantes (todas as pessoas que integraram nosso fórum eram mulheres) que instaurassem outras experiências e outras formas de produção de pensamento.

Iniciamos com uma breve apresentação do mediador e da mediadora, apenas o suficiente para que nos conhecessem e percebessem nossa relação com a temática do fórum. Depois, inspirados na proposição de Nara Isoda e Elias de Andrade ao grupo artesanias, solicitamos que todos descascássemos uma laranja, cada um em seu local, com as câmeras e os microfones abertos, de maneira que pudéssemos manter todos os canais de comunicação possíveis abertos. A experiência por si só já provocou uma outra postura das participantes, ao se defrontarem com o inusitado, tanto da ação quanto da abertura para a partilha.

Partimos de um gesto corriqueiro que, deslocado do cotidiano, observado com o filtro de proposição artística, tornou-se performático, uma experiência estética, como bem observou Júlia. A *performance* faz-nos pensar na importância em poder dar atenção às pequenas coisas, fala-nos do estado de presença. Quando um objeto cotidiano é solicitado em alguma oficina de arte, é comum esperar que se vai fazer algo dele: tinta, carimbo, escultura... chamamos a laranja para pensar o gesto simples – na verdade, fruto de um complexo aprendizado, e hoje incorporado –; a ferramenta e nossa relação com ela; que memórias o gesto e os sentidos nos trazem?

Depois que todas descascaram suas laranjas e enquanto as comiam, passamos o vídeo com o poema de *Para Comer Depois*, de Adélia Prado (2005), que evoca a memória afetiva do descascar laranjas nas tardes de domingo em sua cidade.

Aguardamos que as participantes saboreassem suas laranjas e o poema, e permanecemos assim, em silêncio, com câmeras e microfones abertos por algum tempo. Houve alguns pequenos comentários, mas o grupo pareceu preferir permanecer em silêncio.

Propusemos então, a elaboração de um caderno, a partir de uma técnica muito simples que usa como base uma única folha de papel sulfite tamanho A4. Em dobras e cortes, a folha se torna um mini caderno, o qual foi, passo a passo, sendo ensinado para que as participantes o elaborassem. Um tempo para instruções claras e objetivas, acompanhadas de demonstrações pela câmera, de sentidos, direções, gestos e movimentos a serem realizados com o papel e as mãos.

Nesse segundo momento, houve uma grande preocupação com a técnica. As instruções foram rígidas – há uma maneira melhor de se dobrar o papel, e um sentido certo das dobras; há uma sequência de passos a serem seguidos para que se chegue a um produto final satisfatório. Esse rigor técnico, mesmo na realização de um objeto tão simples, é importante no estabelecimento de vínculo entre aquela/ aquele que faz e aquilo que está sendo feito. Quando nos propomos a fazer algo, a qualidade normalmente é almejada – daí a importância do gesto adequado e do entendimento físico, prático, de seu porquê, o que leva, junto com a prática, à incorporação do aprendizado.

Depois de prontos os mini cadernos, conversamos um pouco sobre as diversas possibilidades de uso para um caderno assim e, na sequência, solicitamos que as participantes fizessem um autorretrato como capa. Para realizar o trabalho, deveriam usar como referência a imagem delas mesmas no *grid* que aparecia na tela do computador.

Pedimos que abrissem os microfones (as câmeras não foram mais desligadas) e mergulhamos mais uma vez em um silêncio compartilhado do fazer junto. Pequenos sorrisos, alguns comentários soltos e um longo tempo de envolvimento no fazer.

Então, pedimos às participantes que mostrassem através de suas câmeras os desenhos feitos e, enquanto mostravam, falassem sobre si, o que faziam, onde moravam, com o que trabalhavam e/ou estudavam, quais as motivações que as trouxeram àquele fórum e também que comentassem sobre as vivências propostas.

Suas falas estiveram impregnadas, antes de tudo, por um enorme prazer e um sentido de cumplicidade, como se fôssemos todos íntimos há algum tempo, como disse Júlia.

Marcela diz: “Parece que me fiz mais velha – talvez com a minha idade interna real” – considerando sobre a sabedoria de ser mais velha, sobre a sabedoria da avó. Magali observa que tendemos ao caricatural quando nos autorretratamos. Fernanda diz não ter gostado de seu trabalho, que não se parecia com ela a figura que desenhou. Vinícius arremata dizendo que um “autorretrato é sempre a gente”.

O assunto que surgiu com mais força foi o silêncio, que foi compartilhado e que, segundo Gilsane, “fluiu naturalmente” do mergulho de cada uma em suas ações. Por isso mesmo, um silêncio prazeroso, em que todas compartilharam uma experiência estética, como nos lembrou Júlia. Ela também comentou sobre a aproximação que foi propiciada pela cumplicidade estabelecida no não ter que falar, instaurando uma outra relação, diferente das atividades remotas das quais normalmente participamos, como professoras ou como alunas. Iniciar uma proposição com esse chamado ao silêncio é muito potente, e propicia uma “intimidade que nos conecta”, mesmo que tenhamos nos conhecido “há apenas alguns minutos”. Marcela conclui seu raciocínio dizendo que esse silêncio não tem a carga de constrangimento, normalmente presente durante as atividades remotas - ao contrário, nos traz prazer e aproximação.

A conversa foi fluida e trouxe muitas costuras teóricas e com as experiências profissionais de cada presente. A prática é um estado de presença integral, como observaram Magali e Marcela, trouxeram harmonia e intimidade ao grupo, qualidades típicas da roda de conversa, roda de bordar, ou de qualquer círculo para práticas artesanais. Vivenciamos nessa tarde de quinta-feira um domingo com perfume de laranja – como no poema de Adélia Prado – na roda quadrada de nosso encontro virtual – como o círculo das cores quadrado na parede da sala de Marcela, construído, ele também, como um mosaico, com pedaços de papéis coloridos advindos de diversos impressos[135].

Algumas participantes relacionaram suas vivências no fórum com suas práticas como docentes em arte, comentando como seus alunos e alunas adorariam viver aquilo tudo, o silêncio, a dobradura, o desenhar junto.

Marcela ainda comentou sobre a "presença marcante do feminino" no fórum, e até no evento como um todo, que remete ao próprio "sentido da Educação", como uma prática de "cuidado com o outro" e de "desenvolvimento mútuo". Vinícius, trazendo-nos Bachelard, aponta a qualidade *anima* (energia feminina) dos fazeres artesanais, um estado de presença relaxado, porque inteiramente presente – e, por isso, aberto aos movimentos todos do fazer em grupo: conversas, silêncios, comunicações não verbais...

As práticas artesanais trazem em si esse estado de presença, e, por isso, são integrativas – ao dar forma a um objeto, dá-se forma a si mesmo, e estabelecem-se conexões com uma comunidade e com uma tradição. Essas práticas nos ensinam a estender esse comprometimento a outros aspectos da vida. de acordo com Richard Sennett:

> A expressão 'habilidade artesanal' pode dar a entender um estilo de vida que desapareceu com o advento da sociedade industrial – o que, no entanto, é enganoso. Habilidade artesanal designa o impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo. Abrange um espectro muito mais amplo que o trabalho derivado de habilidades manuais; diz respeito ao programa de computador, ao médico e ao artista; os cuidados paternos podem

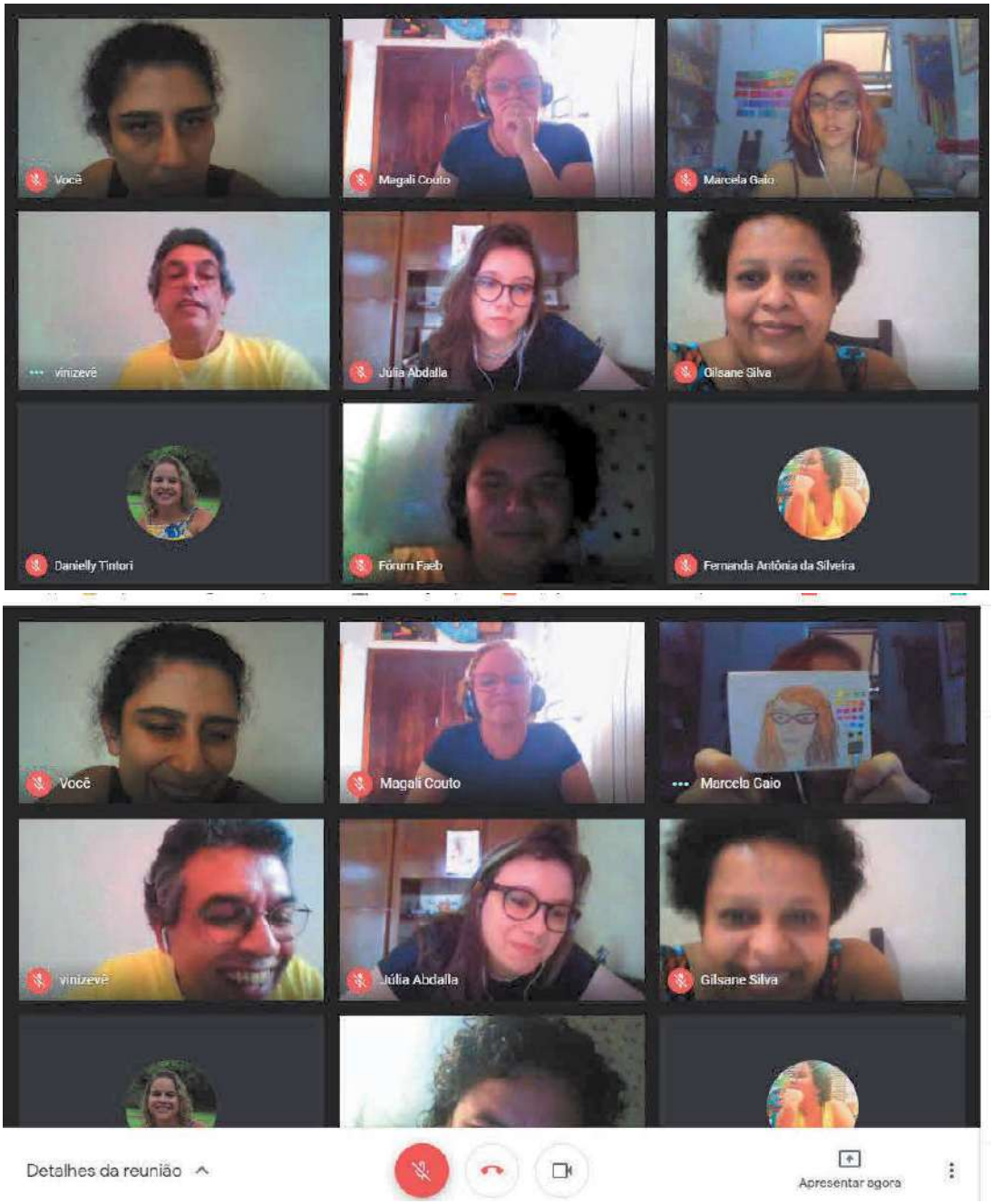
[135] Marcela mantém em sua casa, pendurados na parede, uma série de pedaços de papel em diversas cores, organizados de acordo com a cor, formando um lindo mosaico colorido. Uma coleção de papéis coletada a partir de impressos e outros materiais que encontra em seu cotidiano. Esta coleção aparecia na imagem de sua câmera e foi comentada por ela e pelas outras participantes durante o encontro.

> melhorar quando são praticados como uma atividade bem capacitada, assim como a cidadania. Em todos esses terrenos, a habilidade artesanal está centrada em padrões objetivos, na coisa em si mesma. (SENNETT, 2009, p. 19).

Conversamos também, a partir de reflexões trazidas por Gilsane, sobre a importância de trabalhar paulatinamente o entendimento e a vivência, pois ambas as dimensões não podem se separar no processo de construção de conhecimento. Nossas reflexões passaram por conversas sobre a importância do entendimento se dar pelas mãos, ou seja, o trabalho das mãos propicia processos cognitivos também, que estão mais ligados ao corpo e que, por isso mesmo, precisam ser constantemente vivenciados, para que possamos desenvolver outras maneiras de pensar, ligadas à ação e à experiência.

O fórum, como um autêntico encontro, possibilitou uma série de rememorações e da atualização de alguns significados para a prática docente em arte, além de novos sentidos para o trabalho pedagógico, integrado por uma ligação ainda que distante, baseada no fazer coletivo e no silêncio compartilhado. Esperamos que essas experiências tenham trazido contribuições para todas pensarem em suas práticas pedagógicas e nas relações que estabelecem consigo mesmas e com o mundo nesses tempos de isolamento social.

Figuras 181 e 182 – Encontro no EnreFAEB – SE/ 2020



Capturas de telas durante o evento. Ano 2020.

4.9.3. Sobre costurar histórias, sentidos e um livro - a experiência com as aulas remotas para o sexto ano do Ensino Fundamental II, pela Secretaria de Estado da Educação e do Esporte do Estado do Paraná (Seed-PR)

Figura 183 – Desenho de J.



J., então estudante do 6° ano – EF II; sem título; ano 2020; desenho (nanquim sobre papel); 14,8x21 cm. Fonte: Acervo pessoal. Imagem digitalizada.

Como já apontei neste capítulo, as aulas remotas que ministrei em minha escola tinham muito de frustração: poucas presenças; muita dúvida em relação ao aprendizado efetivo e significativo, e sobre o sentido que escola e a educação como um todo vão tomando na vida dessas crianças. Tivemos, entretanto, momentos preciosos, e os relato a seguir.

As presenças mais constantes e comprometidas eram dos sextos anos. Aponto, aliás, que o engajamento de um estudante em especial, A., foi para mim um elemento de muita inspiração e coragem. Iniciamos nossas aulas remotas semanais em agosto, mais a pedido do estudante do que por alguma obrigatoriedade imposta.

No início, éramos apenas eu e A. na sala virtual que montei para as quatro turmas de sextos anos de nossa escola – e que, pelos registros de matrícula, totalizavam cerca de noventa crianças. Ele sempre foi muito interessado e comprometido; não deixava de esclarecer suas dúvidas e, depois de nossas aulas, sempre me mandava uma mensagem, mostrando o que descobriu nas pesquisas que continuou fazendo sobre o tema estudado.

Em setembro, constituímos a turma das aulas remotas de Arte com os sextos anos: sete participantes frequentes. Professora artífice que sou, decidi que ia presentear esses esforçados estudantes – e a mim mesma – com um laboratório remoto. Propus, então, reunirmos histórias – da cultura indígena, de nosso folclore, de nossa imaginação e de nossas vidas –, ilustrá-las e construirmos um livro. Cinco estudantes abraçaram linda e generosamente a proposição.

Iniciamos o processo ouvindo a história *Jogo dos Olhos*, contada por Vinícius Azevedo – áudio presente no CD do projeto *Poranduba – Roda de histórias indígenas* (2009). Seguimos, recolhendo histórias do folclore brasileiro.

As interferências recorrentes dos bichos de estimação das crianças traziam leveza e risos a nossos encontros. Motivada por essa potente provocação, propus que cada criança enviasse uma foto de cada um de seus mascotes. A partir delas, fizemos exercícios de desenho de observação – com tempos diferentes; desenho cego; feito pela mão não dominante. Depois, montei uma sequência com as imagens e propus a criação de uma história coletiva – motivo de muita diversão entre a turma. Por fim, determinamos, também conjuntamente, quais seriam as partes da história a serem ilustradas, e quem se responsabilizaria por cada trabalho.

Ao final do processo, ensinei ao grupo uma técnica da costura do tipo brochura, em que se tem um único caderno com três furos centrais, e costura “em oito” – nome que se dá devido ao movimento feito por linha e agulha: parte-se do furo central; segue-se para o furo em uma das extremidades; volta-se ao centro; segue-se para o furo na outra extremidade; fecha-se a costura no centro.

Neste caso, diferente das oficinas de encadernação que eu ministrei nas disciplinas de graduação e de pós, a materialidade comum estava presente: eu entreguei aos estudantes os materiais com que trabalharíamos – nanquim, pincéis, papéis, linhas, agulha, páginas impressas e furadas de nosso livro. Como nas correspondências que trocamos no grupo artesanias, a presença foi reavivada pelos presentes, pela partilha dos materiais e fazeres comuns.

Estabelecido um vínculo de confiança e cumplicidade no grupo, propus fecharmos nossas histórias com memórias marcantes de infância. Novamente, A. teve uma presença marcante.

Devido a uma reunião pedagógica, tivemos que remarcar o horário de nossa aula, o que gerou certa confusão. Assim, mais uma vez, como no início de nossos encontros remotos, estávamos apenas eu e A. na sala. Pedi que ele escolhesse um fato de sua infância para transformar em história para nosso livro. Ele começou falando sobre algum acontecimento leve e feliz, de que não me lembro bem agora. E disse ter também a história do dia em que seu pai, sem explicação alguma, abandonou sua mãe com os dois filhos pequenos. Falou do quanto o desprezava por isso, do quanto sofrera com essa falta, com essa irresponsabilidade.

Respirei fundo. Agradeci a A. por partilhar comigo um relato tão doloroso e íntimo. Falei a ele sobre seu valor, sobre a coragem e força de sua mãe, profundamente comprometida com o cuidado e educação dos filhos. E perguntei-lhe qual dos dois relatos ele gostaria que estivesse no livro. Ele não teve dúvidas sobre o que queria – e precisava – contar. Cito abaixo a escolha e o relato de A.:

> Faz quatro anos que meu pai se separou da minha mãe, antes disso, ele não era muito presente. Quando ele se separou da minha mãe, ele disse que a gente iria ficar pedindo tudo para ele.
>
> Alguns anos se passaram e meu irmão ficou doente. O médico falou que ele precisava de um remédio o mais rápido possível. Minha mãe, sem trabalhar, só com o dinheiro da pensão que tinha usado para pagar as contas de casa. Quando meu pai veio aqui em casa, minha mãe pediu a ele que comprasse o remédio. Ele olhou nos olhos meu e do meu irmão e disse para minha mãe "COMPRE UM PT E DE VENENO E DÁ PARA SEUS FILHOS ". Depois disso, nunca mais falei com ele[136].

Trabalhamos em nosso livro entre 07 de outubro e 16 de dezembro de 2020. Nesse período, aprendemos muitas coisas: sobre tecnologias, sobre a linguagem do vídeo, sobre concentração e dedicação a coisas que nos são importantes, sobre desenho, sobre leituras... aprendemos, também, que a vida nem sempre é como queremos – então, aprendemos sobre paciência, resiliência, e que, a cada dia, temos oportunidades de aprendizado, tanto com os fatos felizes como com os tristes. O que nos leva a aprender sobre a gratidão.

---

[136] Texto produzido por A., presente no livro *Um Mundo de Arte*, que construímos conjuntamente em nossas aulas remotas de Arte.

A partilha desses aprendizados todos foi um lindo presente, que se configurou como livro[137], que intitulamos *Um Mundo das Artes*. Ele agora é como um arquivo de nossas memórias construídas, organizadas e costuradas conjuntamente. Como testemunho de cumplicidade, de coragem, de potencial criador. Como a certeza e a confiança no florir.

[137] Texto de minha autoria, adaptado da conclusão do livro *Um Mundo de Arte*, que construímos conjuntamente em nossas aulas remotas de Arte.

ÚLTIMAS PALAVRAS – Sobre olhar a paisagem pela janela do trem

Aproximamo-nos do fim da viagem que propus com essa dissertação. Espero que ela tenha trazido contribuições às bagagens da leitora e do leitor viajante que escolheu me acompanhar.

Como já foi dito, não pretendo com esta pesquisa oferecer respostas prontas às questões que surgiram e que ainda surgem no contexto pandêmico e das aulas remotas. Mas tenho, sim, a intenção de oferecer uma ferramenta muito eficiente nessa missão: o olhar cultivado pela presença e pelas artesanias – pelo fazer consciente, engajado, disciplinado, entendendo disciplina não como indicativo de submissão do sujeito a regras e fazeres que lhe são extrínsecos. Ao contrário, entendemos o fazer disciplinado como aquele próprio do artífice, que tem na constância da prática e da repetição de procedimentos uma fonte de reflexão e de aprimoramento técnico – pressupostos de seu engajamento com seu fazer. Entendemos, também, como já foi apresentado, que fazer e refletir caminham sempre juntos. Retomamos uma significativa citação de Richard Sennett sobre o tema: "'pensar como uma artífice' é mais que um estado de espírito: representa uma aguda posição crítica na sociedade" (SENNETT, 2009, p. 56). Espero que os relatos, pesquisas e reflexões aqui trazidos possam servir de inspiração para que cada professora e cada professor busque em suas gavetas de guardados e em suas práticas da artesania docente possibilidades de ação, seja no formato remoto, seja no presencial.

Muitas das questões que nos afligem nas aulas remotas se encontram em raízes mais profundas, advindas de um contexto mais amplo do que a relação que estabelecemos com nossos estudantes.

Como lidar, por exemplo, com a ausência dos estudantes supostamente presentes nas aulas, mas com a câmera desligada? "Em sala de aula, as pessoas também já fechavam as câmeras", comenta Vinícius em nosso oitavo encontro. O ícone que substitui o vídeo pode indicar uma não presença, seja por desatenção, por desinteresse, por cansaço, por tristeza, por depressão, por não querer revelar o rosto cansado, triste e/ou desarrumado, assim como o local onde se está. Claudio e Alexandre comentam, também no oitavo encontro, sobre a ditadura da autoimagem

imposta pela *internet* e pelas redes sociais: sempre temos que nos mostrar com nossa melhor aparência, felizes, com a casa arrumada, sem interferências externas.

Essas possíveis interferências externas trouxeram preocupação de equipes escolares em relação a suas crianças e jovens: para muitos, a escola é um lugar de socialização e de proteção – uma câmera desligada pode ser indicativa de más condições de moradia e de convívio, de violência física e/ou moral.

A falta da câmera – a ausência do alunado, massiva, em se tratando de educação básica pública – é ainda mais alarmante: através dela, não sabemos de nossos estudantes muito mais do que sua condição de excluídos digitais. Na escola estadual em que trabalho, por exemplo, após um ano de ensino remoto a presença nas aulas *online* teve pouca variação: algo em torno de 10, no máximo 20% de presença. Em algumas turmas, não há uma participação sequer[138]. Como não ver como negligente o investimento governamental em tecnologias de *softwares* e plataformas digitais em detrimento à atenção ao básico: na periferia, muitas famílias contam com um celular – geralmente da mãe ou do pai – para assessorar dois, três, quatro filhos em seus estudos. Às vezes, nem isso se tem. Computador pessoal ou *laptop* é um luxo ao qual nenhum dos alunos da escola em que leciono tem acesso. Como desconsiderar, ainda, a falta da cultura do uso de tecnologias digitais para ensino e pesquisa? Como não enxergar nesses descasos um projeto em andamento – de desmonte da educação, marcadamente da educação pública, destinada a camadas sociais menos favorecidas economicamente? Projeto de longa data, coerente com o descaso histórico pelas classes sociais que compõem o quadro dos atuais excluídos digitais. Abismos abissais marcam as diferenças socioeconômicas e culturais do Brasil.

Vejo o citado projeto de desmonte desenrolar-se nas cobranças de instituições que veem os resultados da educação enquanto números, apenas, e desconsideram a qualidade da presença – ainda que remota – e os porquês das ausências. Tais indicativos numéricos justificam a retaliação a escolas e profissionais de ensino –

[138] O retorno presencial na rede estadual do Paraná aconteceu de forma gradual até agosto de 2021, quando o sistema híbrido, com revezamento dos alunos das turmas, foi adotado em todas as escolas. Particularmente, não vivenciei esse momento turbulento: pedi afastamento em março deste mesmo ano, para a finalização da escrita desta dissertação.

professores, pedagogos, diretores – que não “atingiram a meta” de aprovação de seu alunado, ainda que na situação atípica de um ano pandêmico.

Diante desse contexto desolador, exacerbado pela pandemia, retomamos a importância do olhar para nosso ateliê interno. Ater-se à pesquisa, à produção, mesmo em meio ao triste cenário que vivenciamos, associado a ações e não ações de um governo genocida, não é se alienar da realidade. Cada vez mais, vejo que é muito o contrário disso: manter a pesquisa e a produção, considerando, inclusive o contexto, olhando para ele e tentando ver saídas e meios de existir nele, é uma forma de resistência, de re-existência.

Lembrar-nos das coisas que nos estruturam – a pesquisa, a prática de ateliê, o cultivo de afetos – é reafirmá-las, olhar desde um outro lugar para elas. Elas nos vertebram[139] e são, portanto, nossos botes salva-vidas também. Poder ajudar os outros a identificar seus alicerces e construir seus próprios botes salva-vidas sempre foi papel do professor. Entendo como professor todo aquele que se propõe a vivenciar inteira e intensamente seu propósito de vida, seja ele participar da formação acadêmica de estudantes, escrever, desenhar, criar e tocar músicas... o professor ajuda a olhar para fora, a olhar para dentro e inventar pontes de ligação entre interno e externo. O professor ajuda a nos enxergar como capazes de construir essas pontes. Em tempos de pandemia, isolamento social, lutos, medo as pontes fazem parte dos artefatos salva-vidas. Portanto, temos a responsabilidade de estruturá-las bem para nós mesmos, para que consigamos orientar as estruturações daqueles que ajudamos a formar. O cultivo de si em prol do cuidado do todo.

* * *

Chegamos ao fim desta peregrinação. Literal e metaforicamente, fechamos o livro que constitui esta pesquisa. Segundo Michel Melot, “a força do livro é que ele é capaz de sobreviver a nós e que ele tem necessariamente, como nossa vida, um fim” (MELOT, 2021, p. 203). Mas esse fim incita a continuidade do livro em nós:

[139] Empresto termo da fala do querido amigo e inestimável professor-artista-pesquisador-curador Claudinei Roberto da Silva, em encontro promovido pelo projeto Matizes, organizado pelos estudantes da licenciatura do CAP-ECA-USP, em 31 de agosto de 2021.

lembranças, reflexões, ideias, perguntas. Assim, espero que, ao fecharmos este livro, outros tantos – já existentes, ou ainda a serem escritos e vivenciados – peçam-nos para serem abertos. Que o movimento espiralar da curiosidade e do conhecimento continue.

Caminhemos!

EPÍLOGO – Uma pequena carta de despedida e uma última cartografia

Figura 184 – Bordado de meu caderno



Bordado livre sobre algodão; 14 x 20 cm; 2020. Fonte: acervo pessoal. Foto: Adriana Siqueira.

Ao leitor e à leitora que me acompanhou pacientemente até aqui, agradeço muito pelo diálogo à distância. Minha caminhada continua: pretendo desenvolver no doutorado o conceito de professor artífice, nascido no fazer pensante e coletivo desta pesquisa.

Tracei ponto a ponto em meu caderno de bordados essa "cartografia entre viagens" – obrigada, professora Hercília, por me convocar a pensar sobre ela! Quanto mais aprofundadas as raízes, mais a planta se fortalece para abraçar o céu, acolher, gerar e nutrir a vida: florir e permitir que voos sejam alçados. O respiro, os espaços vazios do bordado confirmam essa promessa – de lançar-me no novo, de criar o novo. Há paisagens previstas; outras, ainda nem imaginadas – como em toda a peregrinação. Mas sei sobre a qualidade e os desejos desse caminhar: sempre seguindo pelas estradas da artesania da vida como obra de arte.

Até as próximas viagens!

Abraços que pousam,

Adriana.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALBANO, Ana Angélica. **Tuneu Tarsila e outros metres... o aprendizado da arte como um rito da iniciação**. São Paulo: Plexus Editora, 1998.

ALMEIDA, Patrícia Ribeiro. **O mundo é redondo como a rosa: imaginação poética e criação pedagógica.** Dissertação de mestrado. Disponível em: http://www.teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=17&Itemid=160&id=67A7A886D5A6&lang=pt-br. Acesso em 10/08/2019.

ALVES, Alda Judith. O planejamento de pesquisas qualitativas em Educação. *In:* **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1991, p 53-61. Disponível em: http://publicacoes.fcc.org.br/index.php/cp/article/view/1042/1050 Acesso em: 27 fev. 2021.

AMADEO, Pablo (edição). **Sopa de Wuhan.** Editorial ASPO (Aislamento Social Preventivo y Obligatorio), 2020.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A educação do ser poético. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1974. Disponível em: http://zellacoracao.wordpress.com/2011/06/03/a-educacao-do-ser-poetico-carlosdrummond-de-andrade/ Acesso em: 08 jul. 2021

ANDRADE, Elias de. **Desenhos e deslocamentos – memórias e objetos próximos.** Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes – O artista e o artesão.** São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora S.A., 1975.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém – Um relato sobre a banalidade do mal.** Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT. Hannah. **A Condição Humana.** Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.

AZEVEDO, Vinícius. **Roda de Bordar - Atenção distendida em espirais na formação de professores de arte.** Tese de doutoramento, Departamento de Artes Plásticas – Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, 2021.

BÂ, A. Hampaté. A tradição viva. *In:* Ki-Zerbo, Joseph (Org.) **História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África.** São Paulo: Ática/Unesco, 2010, p. 167-212.

BACHELARD, Gaston. **O Direito de Sonhar.** São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 1994. Disponível em: https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/11/bachelard-o-direito-de-sonhar.pdf . Acesso em 06/07/2021.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os sonhos - Ensaios sobre a Imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. A Miniatura. In: BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 294-315. Disponível em: https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/11/bachelard-a-poc3a9tica-do-espaco.pdf. Acesso em 06/07/2021.

BANYAI, István. **Zoom.** São Paulo: Brinque-Book, 1995.

BARBOSA, Ana Mae. **Redesenhando o Desenho: Educadores, Política e História.** São Paulo: Cortez, 2015.

BARTHES, Roland. A Mitologia Hoje. Em **O Rumor da Língua**. Trad.: Mario Laranjeira; pref.: Leyla Perrone-Moisés.: São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.** 2ª edição. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27 – 43.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre o nada.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida em fragmentos – Sobre a ética pós-moderna.** Trad.: Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar na sociedade moderna.** Trad.: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade.** Trad.: Carlos Alberto Medeiros.Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Sobre educação e juventude. Conversas com Riccardo Mazzeo.** Trad.: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

BEUYS, Joseph. A Revolução somos nós. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). **Escritos de Artistas – anos 60/70***,* p. 300-324. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. *In:* _____. **Magia e técnica, arte e: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011. p. 114-119. (Obras escolhidas 1).

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução: João Wanderley Geraldi. *In:* **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n° 19, p. 20-28, Jan./Fev./Mar./Abr./2002.

BOSI, Alfredo. O trabalho das mãos. *In:* **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia da letras, 2000.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

BRUNO, Fabiana. Potencialidades da experimentação com as grafias no fazer antropológico: imagens, palavras e montagens. **Revista Tessituras.** Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/article/view/16500. Acesso em: 18 out. 2020.

BRUNO, Fabiana. Uma antropologia das “supervivências”: as fotobiografias. *In:* **Como pensam as imagens.** Campinas: Editora Unicamp, 2012.

BRUNO, Fabiana. Arquivo e imagens: questões heurísticas e visuais ante à abertura do Arquivo Kamayurá de Etienne Samain. **Revista GIS – Gesto, Imagem, Som.** Disponível em: http://www.revistas.usp.br/gis/article/view/153568. Acesso em: 18 out. 2020.

BRUSCKY, Paulo. Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). **Escritos de Artistas – anos 60/70**, p.374 – 379. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BUTI, Marco. **Estruturas Inevitáveis.** Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Plásticas – Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, 1994.

BUTI, Marco. **Ir, Passar, Ficar.** Tese de Doutoramento. Departamento de Artes Plásticas – Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, 1998.

BUTI, Marco; MARTINS, Alberto (org). **Ir até aqui – Gravuras e fotografias de Marco Buti.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CAMARGO, Iberê. **Gaveta de guardados.** São Paulo: Edusp, 1998.

CARRIÓN, Ulises. A Arte Postal e o Grande Monstro. *In:* **Catálogo da XVI Bienal de São Paulo – Volume II: Catálogo de Arte Postal** (vol. Específico para a sala), 1981, p. 12 – 15. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/name4dc6c4/13 acesso em 05/01/2021. Acesso em: 05 jan. 2021

CORTÁZAR, Júlio. O **Jogo da Amarelinha.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2008.

DE DUVE, Thierry. **Fazendo a escola (ou refazendo-a?).** Chapecó: Editora Argos, 2012.

DELEUZE, Gilles. “A vida como obra de arte”. In. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELGADO CORREDERA, María José. La artesanía como forma de supervivencia. Una historia de vida en tiempos de la postguerra española. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 510-535, set./dez. 2020. Disponível em: http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.104272 Acesso em: 26 jan. 2021.

DEWEY, John. Ter uma experiência. *In:* **Arte como experiência.** São Paulo: Martins fontes, 2010.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (orgs.). **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia.** Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Disparidades: ler o que nunca foi escrito. **Atlas ou o gaio saber inquieto – O olho da história, III.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 16 – 87.

DOMINGUES, Ivan. **O trabalho e a técnica.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016 (Filosofias: o prazer do pensar/ dirigida por Marilena Chauí e Juvenal Savian Filho).

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A Ciranda das Mulheres Sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FOCILLON, Henri. **Elogio à mão** (livro eletrônico). Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. (Clássicos Serrote).

FOUCAULT, Michel. A escrita de Si. *In:* _____. **O que é um autor**. p. 129 – 160. Lisboa: Vega, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1998.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

FREITAS, Antonio Carlos Rodrigues. O desenvolvimento do conceito de Intertextualidade. *In:* **Revista Icarahy**, edição n° 6/ 2011. Niterói: UFF, 2011. Disponível em: https://docplayer.com.br/14835604-O-desenvolvimento-do-conceito-de-intertextualidade.html. Acesso em 08 jan. 2021.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços.** 2ª edição. Tradução: Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2008.

GARCIA, Claudio. **Livros de Horas: experiências artísticas, pesquisa e ensino**. Tese de Doutorado: Artes Visuais, Unicamp, 2010.

GASSIER, Pierre. **Dibujos de Goya – Los Albumes**, prefácio de Xavier de Salas. Barcelona: Editorial Noguer S.A., 1973.

GODOY, Arllda Schmidt. Pesquisa qualitativa – tipos fundamentais. *In*: **Revista de Administração de Empresas.** São Paulo, v. 35, n.3, Mai./Jun.1995 a, p. 20-29.

Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rae/article/view/38200/36944 Acesso em: 27 fev. 2021.

GODOY, Arilda Schmidt. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. *In:* **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo, v. 35, n. 2, Mar./Abr. 1995 b, p. 57-63. Disponível em: https://rae.fgv.br/sites/rae.fgv.br/files/38183-75982-10-pb.pdf Acesso em: 27 fev. 2021.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horiz. antropol.** vol.18 no.37 Porto Alegre Jan./Jun. 2012 Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002. Acesso em: 22 nov. 2020.

JARDIM, Eduardo. O animal que tem mãos na visão de Hannah Arendt. *In:* **VI Seminário Internacional Museu Vale - Homo Faber: O animal que tem mãos**. Vila Velha: Museu Vale, 18 de março de 2011, p. 102-119.

KAHLO, Frida. **O Diário de Frida Kahlo: Um Autorretrato Íntimo.** Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1994.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **O Amanhã não está a venda.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis**. Envie meu dicionário - cartas e alguma crítica.** São Paulo: Editora 34, 1999.

LICHENSTEIN, Jacqueline (org). **A pintura – textos essenciais – vol. 12 – O artista, a formação e a questão social.** São Paulo: Editora 34, 2005.

LICHENSTEIN, Jacqueline (org). **A pintura – textos essenciais – vol. 13 – O ateliê do pintor**. São Paulo: Editora 34, 2005.

LIMA, Marcio Santos. **Desenhar é Preciso?:** O ensino de Desenho como grande área de conhecimento para a formação integral nos Institutos Federais. São Paulo: Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.

LIMA, Marcio Santos; MATTAR, Sumaya. Relação mestre-aprendiz: um caminho possível para a transmissão de conhecimento em artes. **Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas***, 26°,* 2017, Campinas. Anis do 26° Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. P. 2511-2524.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos.** 1ª edição. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva***.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPEZ, Immaculada. **Memória Social: Uma metodologia que conta histórias de vida e o desenvolvimento local.** São Paulo: Museu da Pessoa – SENAC/SP, 2008.

LUCAS, Constança Maria Lima de Almeida. **Imagem e palavra.** Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Plásticas – Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, 2006.

MACHADO, Regina. **A arte da palavra e da escuta.** São Paulo: Editora Reviravolta, 2015.

MALATIN, Teresa. Cartas – Narrador, Registro e Arquivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.), LUCA, Tania Regina de (org.). **O Historiador e suas Fontes.** p. 195-221. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

MATTAR, Sumaya. **Aprender a ouvir o som das águas: o projeto poético-pedagógico do professor de Arte.** Dissertação de Mestrado: FEUSP, 2002.

MATTAR, Sumaya. **Descobrir as texturas e a essência da terra: formação inicial e práxis criadora do professor de Arte.** Tese de Doutoramento: FEUSP, 2007.

MATTAR, Sumaya. **Práticas de registro e processos de ensino-aprendizagem da arte.** Cadernos de registro Macu. Edição n° 10, 1° semestre de 2017a. P. 6-15.

MATTAR, Sumaya. Cartografias de si como processo (auto)formativo de educadores: apontamentos de viagem. In: **Cartografias da Formação e da Ação Docente nas**

artes: Reflexões acerca da Experiência. 01 ed. Londrina: PARFOR/UEL, 2017b, p. 43-56.

MARINA, José Antonio. **Teoria da inteligência criadora.** Rio de Janeiro: Editora Guarda-chuva, 2011.

MELOT, Michel. **Livro, .** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MINDLIN, Lucia. **Livro sobre livros.** Tese de Doutoramento. Departamento de Artes Plásticas - Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, 2019.

MUBARAC, Claudio. Anotações sobre o nascimento da gravura de estampa (mestres anônimos). *In:* ***ARS*** (São Paulo) vol.14 no.28 São Paulo July/Dec. 2016. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/124996/121900. Acesso em: 08 jan. 2021.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. Para uma teoria da carta*. In:* **As Máscaras da Totalidade Totalitária – Memória e produção sociais.** p.191 - 195. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

NUNES, Andrea Paiva. **Todo lugar é possível – a rede de arte postal, anos 70 – 80.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7037/000494374.pdf?seq. Acesso em 25/12/2020.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001 (15ª edição).

PAGÈS, Alain. A materialidade epistolar. O que nos dizem os manuscritos autógrafos. *In:* **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 67, p. 106-123, ago. 2017.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da formatividade.** Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis/ RJ: Editora Vozes, 1993.

PEIXE, Rita Inês Petrykowski; HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, Fernando; PRIETO VILLANUEVA, Jesús-Ángel; CANÔNICA, Rosangela. Ensino de artes visuais e artesania: experiências, confluências e derivas. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 7,

n. 3, p. 428-443, set./dez. 2020. Disponível em: http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.109284 Acesso em 25/01/2021.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o Ritual – Sexualidade, Morte, Mundo.** São Paulo: Studio Nobel, 2000. – Disponível em: https://issuu.com/filosofiacidadania/docs/00639---pensando-o-ritual_sexualidade--morte--mundo. Acesso em: 12 out. 2020.

PISETTA, Écio Elvis. O manual e a manualidade. **Síntese Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, v. 30, n° 98, p. 385-406, 2003.

PLAZA, Julio. Mail Art: arte em sincronia. *In:* FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). **Escritos de Artistas – anos 60/70.** p. 452 – 456. Rio de Janeira: Jorge Zahar Editor, 2006.

PRADO, Adélia. **Bagagem.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida.** Rio de Janeiro: Record, 2015.

READ, Herbert. **A Educação pela Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RIGUEIRA JR, Itamar. **Derradeiro Morador.** *In:* **Boletim UFMG**, n° 2.089 - 09 de março de 2020. Disponível em: https://ufmg.br/comunicacao/publicacoes/boletim/edicao/2089/derradeiro-morador Acesso em: 29 jan. 2021.

ROIPHE, Alberto (org.). **A literatura e artes Visuais – possíveis articulações.** Aracaju: Criação Editora, 2020.

ROSA, Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

RUGIU, Antonio Santoni. **Nostalgia do mestre artesão.** Tradução: Maria de Lourdes Menon. Campinas/SP: Autores Associados, 1998.

SALLES, Maria Cecília. **O Gesto Inacabado – processos de criação artística.** São Paulo: Annablume, 1998. (3ª Ed.: 2007).

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Cruel Pedagogia do Vírus.** Coimbra: Edições Alemdina, 2020.

SAYÃO, Bruno. **Solidariedade em rede: arte postal na América Latina.** São Paulo: Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética

da Arte da Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-27012016-124815/publico/2015_BrunoSayao_VOrig.pdf Acesso em 25 dez. 2020.

SENNET. Richard. **O Artífice.** Trad.: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

SENNET. Richard. **Juntos.** Trad.: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

SEQUEIRA, Alexandre. Meu mundo teu. *In:* COSTA, Ana Angélica. **Possibilidades da câmera obscura.** Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2014.

SEQUEIRA, Alexandre Romariz. **Residência São Jerônimo – entre o acontecimento, a memória e a narrativa.** Tese de doutoramento. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2020.

SIQUEIRA, Adriana. **Guardadores de memórias, construtores de sonhos: o caderno.** Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Educação Artística. Departamento de Artes Plásticas - Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, 2009.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada – da ternura à injúria na construção do livro de artista.** Porto Alegre: UFRGS Editora, 2008.

SOUZA, Leonilia Gabriela Bandeira de. **Arte Postal: Perspectivas para uma arte em rede.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, 2010. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFPE_4a89a5eec4fe3376bf7c6f9c2e3da657. Acesso em 08 set. 2019.

SUZUKI, Clarissa Lopes. **Cadernos de artista: páginas que revelam olhares da arte e da educação.** Dissertação de mestrado. Departamento de Artes Plásticas – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: http://www.teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=17&Itemid=160&id=47A5ED59B434&lang=pt-br. Acesso em 19 ago. 2018.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Theo.** Porto Alegre: LP&M Pocket Editores, 2002.

VEGA TORRES, Daniel Roberto. Trabajo artesanal, artesanía e industrias creativas: reflexiones en torno a las transformaciones de la actividad sociocultural. **Revista GEARTE,** Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 461-484, set./dez. 2020. Disponível em: http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.103750. Acesso em 25 jan. 2021.

WALSH, Catherine**. Pedagogías decoloniales: Práticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomos I e II.** Catherine Walsh (editora). Série PENSAMIENTO DECOLONIAL. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

XVI BIENAL de São Paulo - 1981, disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/name4dc6c4/13. Acesso: 06 jan. 2021.

PINACOTECA do Estado de São Paulo. **Rosana Paulino: a costura da memória (catálogo da exposição).** São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

ULISES Carrión: The Big Monster. Catálogo da exposição organizada pela ISLAA (Institute for Studies on Latin American Art), em seu espaço expositivo em Nova Iorque, de novembro/ 2019 a março/ 2020. Disponível em: https://issuu.com/islaa/docs/-brochure_1-u-carri_n-191030__1_ Acesso em: 06 jan. 2021.

DICIONÁRIOS

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**, 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

CEREZO, Sergio Sánchez. **Dicionário essencial de la lengua española,** 8ª reimpressão. Madrid: Santanilla, 1996.

DICIONÁRIO online da Real Academia Epanõla: https://dle.rae.es/artesano?m=form. Acesso em 21 dez. 2020.

DICIONÁRIO Online de Língua Portuguesa: https://www.dicio.com.br/artesania/. Acesso em: 13 out. 2020.

DISCO e CD

NASCIMENTO, Milton. **Encontros e Despedidas.** Rio de Janeiro: Selo Barclay, 1985.

PORANDUBA – Roda de histórias indígenas. CD e livro do projeto Poranduba. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2009.

ARTIGOS DISPONÍVEIS NA INTERNET

BIOÉTICA. Verbete pesquisado em Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bio%C3%A9tica. Acesso em 19 mai 2021.

DAN. **Uzume - Deusa da Dança e da Alegria.** Disponível em: https://aminoapps.com/c/wiccaebruxaria/page/blog/uzume-deusa-da-danca-e-da-alegria/1JXZ_kw7F6udzlWExxwE4odYBDZp1DzdPz5. Acesso em 11 abr. 2021.

EDITAL Interno De Seleção De Discentes Residentes Para O Programa De Residência Pedagógica – RP / 2020 / Arte / Campus Butantã / n. 01/2020 . Disponível em http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/grad/rp_edital_discente_residente_arte_0.pdf. Acesso em 21 abr. 2021.

FURIKAKE/ Temperos. Disponível em: https://www.cozinhatecnica.com/2018/11/furikake/ Acesso em: 19 mar. 2021.

HAN, Byung-Chul. **Teletrabalho, Zoom e depressão: o filósofo Byung-Chul Han diz que exploramos a nós mesmos mais do que nunca.** Disponível em: https://brasil.elpais.com/cultura/2021-03-23/teletrabalho-zoom-e-depressao-o-filosofo-byung-chul-han-diz-que-nos-exploramos-mais-que-nunca.html?event_log=oklogin&prod=REGCRARTBR&o=cerrbr&int=pw_reg_el-pais-brasil**.** Acesso em 24 mar. 2021.

MELITO, Leandro; SUDRÉ, Lu. **Entenda o Caso Queiroz e as denúncias dos crimes que envolvem a família Bolsonaro.** Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2020/06/18/entenda-o-caso-queiroz-e-as-denuncias-dos-crimes-que-envolvem-a-familia-bolsonaro. Acesso em 16 mar. 2021.

OLIVEIRA, Marina. **Deputados aprovam educação como serviço essencial e permitem volta às aulas**. Disponível em:

https://congressoemfoco.uol.com.br/legislativo/deputados-aprovam-educacao-como-servico-essencial-e-permitem-volta-as-aulas/. Acesso em 21 abr. 2021.

PL 5595/2020 é derrubado novamente da pauta do Senado Federal -publicado em: 07/05/2021. Disponível em: https://www.proifes.org.br/noticias-proifes/pl-5595-2020-e-derrubado-novamente-da-pauta-do-senado-federal/. Acesso em: 31 jul. 2021.

FILME

MANOEL de Barros - Só Dez por Cento é Mentira. Direção: Pedro Cezar. Produtora Artezanato Eletrônico, 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VG4P_mWWAI0. Acesso em: 05 fev. 2021.

VÍDEOS e *LIVES*

ANTIQUE Palm leaf Manuscript & Ghantam stylus. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MjxXc5_t_Py. Acesso em: 19 jun. 2020.

ARTESANOS del médio ambiente. Jesus-Ángel Prieto Villanueva. In *Revista GEARTE*, Porto Alegre, v. 7, n. 3, vídeo, set./dez. 2020. Cana Revista GEART. Disponível em: https://vimeo.com/480983805. Acesso em: 25 jan. 2021.

AULA inaugural da pós-graduação As Relações Interpessoais na Escola, com Yves de La Taille (2021). *Live* que se deu no dia 26 de março de 2021, pelo canal de YouTube do Instituto Vera Cruz, na cidade de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YNA-ArbVtmE. Acesso em 8 abr. 2021.

BANCA de doutoramento de Vinícius Azevedo, em 15 dez. 2020, transmitida *online*. Canal ECA USP Oficial. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yq5cDsDp328. Acesso em: 23 abr. 2021.

CRIANÇAS, pais e educadores em isolamento: questões para pensar. Paulo Fochi; Bianca Stock. *Live* que se deu em 01 de abril de 2020 pelo Canal Paulo Sergio Fochi, não mais disponível para visualização.

EDUCAÇÃO e Pandemia: os olhos da arte nas janelas da aula. Sumaya Mattar (org). *Live* que se deu em 15 de março de 2021. Canal PIBID RP USP. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QNkLfXrkgHs. Acesso em: 15 mar. 2021.

HOW to make the Palm Leaf Manuscripts. 2009. Canal palmleafkelaniya. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1G7Nd5Y6UCE&t=4s Acesso em: 19 jun. 2020.

O CADERNO como lugar de existência. Encontro virtual com Renata Stort, promovido pelo Coletivo Flor de Barranco, em 11 mar. 2021, pela plataforma *Google Meet*. Indisponível para visualização.

SHOKO: expressão do cosmos. Direção de Sumaya Mattar. São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UW6TjNcs9W8. Acesso em 26 mar. 2021.

TEMPO sem experiência. Olgária Matos. Palestra gravada em 2007. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pVXl6c_MiAM. Acesso em: 26 mai. 2020.

UMA CONVERSA com Claudinei Roberto da Silva. Encontro virtual promovido pelo Projeto Matizes, organizado pelos estudantes da Licenciatura do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, em 31 ago. 2021, pela plataforma *Google Meet*. Indisponível para visualização até o fechamento deste trabalho.

ANEXOS

ANEXO 1 - Lista de materiais para confecção de cadernos à distância

Lista de materiais para confecção de cadernos à distância

Técnica do ponto corrido

com Adriana Siqueira – *WhatsApp*: (43) 9-9679-5763

MATERIAIS PARA MIOLO

- **papéis para o miolo**, a escolha de cada um, considerando que as folhas serão **dobradas ao meio**;
- papel para **guarda** (opcional) – pode ser colorido (2 folhas com gramatura igual ou superior à das folhas do miolo);
- 1 carretel de **linha de algodão núm. 10 (de pipa)** – outra possibilidade: linha de bordado, fio encerado;
- **agulha** que possa ser usada com a linha escolhida;
- **fita de cetim** para marcar página (opcional);
- **morim** (tecido para a lombada, que pode ser substituído por um tecido de **algodão com fibras abertas**, como chita, por ex.);
- lápis grafite;
- tesoura;
- estilete;
- régua (de preferência, de metal);
- base para corte (pode ser vidro);
- cola branca cascorez;
- rolinhos de espuma;
- pincéis chatos núm. 8 a 14;
- bandejas de isopor (ou outro suporte) para colocar a cola;

MATERIAIS PARA CAPA

- **papelão** hörlle núm. 18 – cortar placas para capa e contracapa, deixando margem de 3 mm nas partes superior e inferior, e 2 mm em uma lateral – se o papel for muito fino, deixa-lo do com as mesmas dimensões que o miolo – **algumas opções para substituir esse papelão**: caixa de sapato, caixa de papel, pasta de papel, capa dura de caderno usado, caixa de papelão...;

- **papelão mais fino para a lombada** – que terá a altura de capa e contracapa, e a largura do miolo – **algumas opções para substituir esse papelão**: pode ser o mesmo que foi usado na capa, papel kraft mais grosso (180 g/m²), cartolina, papel sulfite colado em 3 ou 4 camadas;
- lixa de pé – se for usado papelão hörlle, mais grosso, é recomendável chanfrar os cantos; se o papel for mais fino, não há necessidade;
- papel Kraft;
- **tecido** para revestimento da capa, **preferencialmente, de algodão** (dimensão aproximada: da folha de papel que se vai usar aberta, com mais 10 cm de altura e 12 cm de comprimento).

ANEXO 2 - Questionários sobre a mini oficina de encadernação artesanal respondidos pelos estudantes da disciplina Fundamentos da Aprendizagem Artística

Londrina, 11 de setembro de 2020

Querides estudantes da disciplina Fundamentos da Aprendizagem Artística,

Venho através desta carta virtual agradecer a cada 1 vocês, bem como às queridíssimas Sumaya e Dani, pela oportunidade de partilharmos momentos tão ricos de vivência de um ateliê à distância – mas, de maneira alguma, distanciado. Como comentamos no último encontro, vivemos um período em que, mais do que nunca, estamos aprendendo a nos abraçar com palavras e delicadezas. Para mim, o universo do livro e de sua artesania sempre foi esse espaço de acolhimento, sutileza, identidade e partilha. Apresentá-lo a outras pessoas é algo que sempre me trouxe muita alegria.

Digo também que continuo à disposição de vocês. Qualquer coisa, é só mandar uma mensagem ou ligar – e se quiser mandar uma carta pelo correio, ela também será super bem vinda! Vão dando notícias de como andam seus cadernos também!

Por fim, peço a gentileza de me darem mais uma preciosa ajuda em minha pesquisa: que vocês respondam ao questionário abaixo, com calma, o carinho e sinceridade. Sugiro que o façam depois de ter escrito o relato autobiográfico para essa disciplina, pois peço que falem neste documento desde esse mesmo lugar: do contato com seu universo poético, seu caminhar e suas construções nele.

Beijos e abraços,

Adriana.

QUESTIONÁRIO PARA AVALIAÇÃO DA PROPOSIÇÃO
COSTURANDO A DISTÂNCIA: CONSTRUÇÃO ARTESANAL DE LIVROS REMOTA

NOME:
ANO EM QUE ESTÁ DA GRADUAÇÃO:
( ) LICENCIATURA

( ) BACHARELADO em: ( ) Escultura; ( ) Fotografia; ( ) Gravura; ( ) Multimidia; ( ) Pintura; ( ) Teoria

( ) OUTRO CURSO – Qual?

1) Antes de nosso encontro virtual, você já havia tido contato com alguma técnica de construção artesanal de livros? Se sim, por qual via (aulas presenciais em local especializado, aprendizado com amigues, tutoriais de internet...)? Comente.

2) O processo foi conduzido de maneira satisfatória? Comente, apresentando pontos que considera que funcionaram e os que foram falhos, bem como sugestões para a melhora da oficina.

3) Você ficou satisfeite com sua produção, pensando no processo e no resultado final? Comente.

4) Você achou válida a apresentação de minha pesquisa? Comente (pensando no tempo da exposição, forma e conteúdo da fala e das imagens).

5) Qual artesania você cultiva? Fale sobre sua história e relação com ela.

6) Você considera que essa mini oficina remota, a presentação de minha pesquisa e nossa conversa nos dois encontros modificaram seu olhar para o livro – bem como para o fazer artesanal, e mesmo para sua própria produção e suas escolhas artísticas? Comente.

7) Coloque fotos de seu caderno aqui (capa, contracapa, guarda, miolo).

LIVRO II

Documentos de identidade

Adriana Siqueira; minilivro feito com dobras e cortes; desenhos a nanquim e aguada; livro fechado: 3 x 4 cm, livro aberto: 12 x 16 cm; 2021[140].

Este trabalho consiste na Tradução poética de relato autobiográfico, proposta da disciplina *CAP5048: Arte, experiência e educação, cartografias de si: processos criativos e percursos de formação de professores*, ministrada pela professora Sumaya Mattar. Na versão física desta dissertação, um *fac-símile* será anexado à pasta que abriga o livro II, bem como esta descrição.

Trata-se de um livro feito com dobras e cortes, colocado em uma capa para fotos 3 x 4, ao lado de uma foto minha de infância, para documento. Apresento aqui fotos do livro aberto e fechado, seus dois lados em imagem digitalizada – para que seus detalhes possam ser melhor visualizados –, e um vídeo demonstrando uma maneira de manuseá-lo – link para visualizar o vídeo: https://drive.google.com/file/d/1PTwPcO8TpnYgeaRmfeX1551hzivde1I-/view?usp=sharing

* * *

Agradam-me muito as pequenas dimensões – o manusear com cuidado e atenção, os pequenos gestos, o fato de os detalhes em um desenho, por exemplo, serem ainda mais secretos, só se revelando ao olhar mais cuidadoso. O pequeno formato é um convite ao silenciar e mergulhar em um universo planejado por e para as pontas dos dedos e o olhar aguçado – desafio para quem faz e para quem aprecia. Traduzir afetos, memórias, relatos, olhares no formato de livro significa, para mim, localizar o fragmento coerentemente dentro de um todo e criar uma narrativa que evidencie a beleza do fragmento e sua potência por si só, bem como as combinações entre as partes. A parte contém o todo; o todo contém a parte. Cada parte fala direta ou indiretamente de todas as outras. Abertura e fechamento do livro, virar as páginas, decidir pela costura e dobras fazem parte da maneira como escolhemos conduzir o passeio por essa narrativa. Meu trabalho de produção de livros se dá, então, pela forma e pela narrativa – e principalmente pela narrativa que a forma traz.

Descrevo a seguir as partes que constituem esse livro:

---

[140] Esclareço, mais uma vez, que os livros II e III foram pensados em sua essência como volumes físicos. Trago nessas páginas virtuais uma adaptação a este formato.

Contracapa: função original da capa do livro – uma capinha de foto 3 x 4, para documentos. O laboratório era perto do lugar onde morei entre 1999 e 2010 – período de minha formação na USP – em Cinema e Vídeo, depois em Artes Plásticas. Nessa capinha, eu guardava fotos minhas e de amigos, e sempre trazia comigo em meu estojo. Interessante observar um número de fax indicado! Faz-me muito pensar no tempo, em sua passagem, nas mudanças nas ferramentas de comunicação...

Capa: escrevi o título do trabalho com a mesma caneta nanquim que usei nos desenhos.

"Frente" *: Sobre a infância e família;

"Verso" *: Sobre minha vivência na universidade, minha formação acadêmica, sobre ser mãe – algumas experiências charneiras.

* Os termos aparecem entre aspas pois a proposta do livro é justamente jogar com as diferentes combinações entre as páginas, as ordens das informações, suas origens...








Documentos de Identidade

Sobre as imagens de "frente" e "verso"
"Frente"

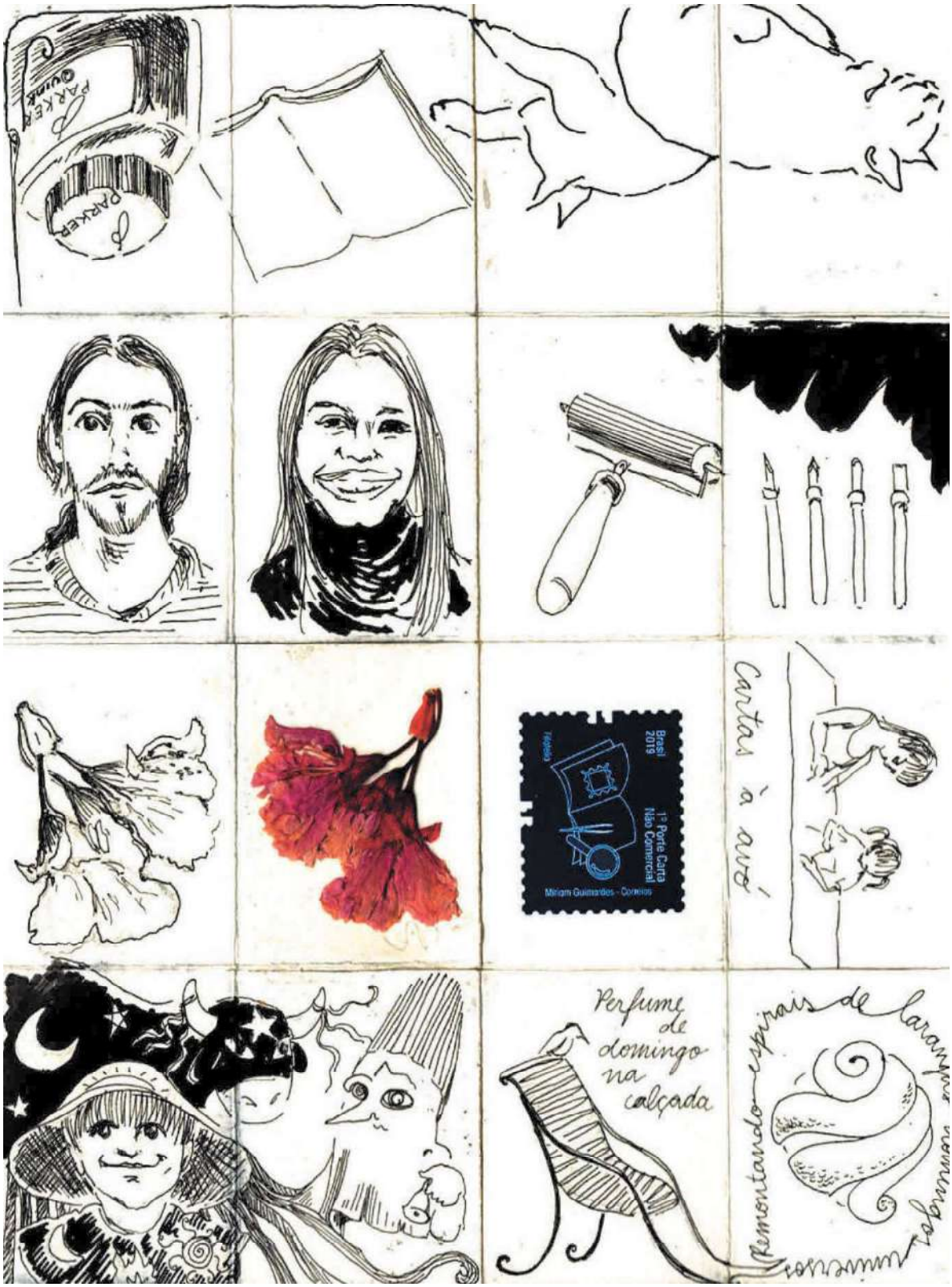


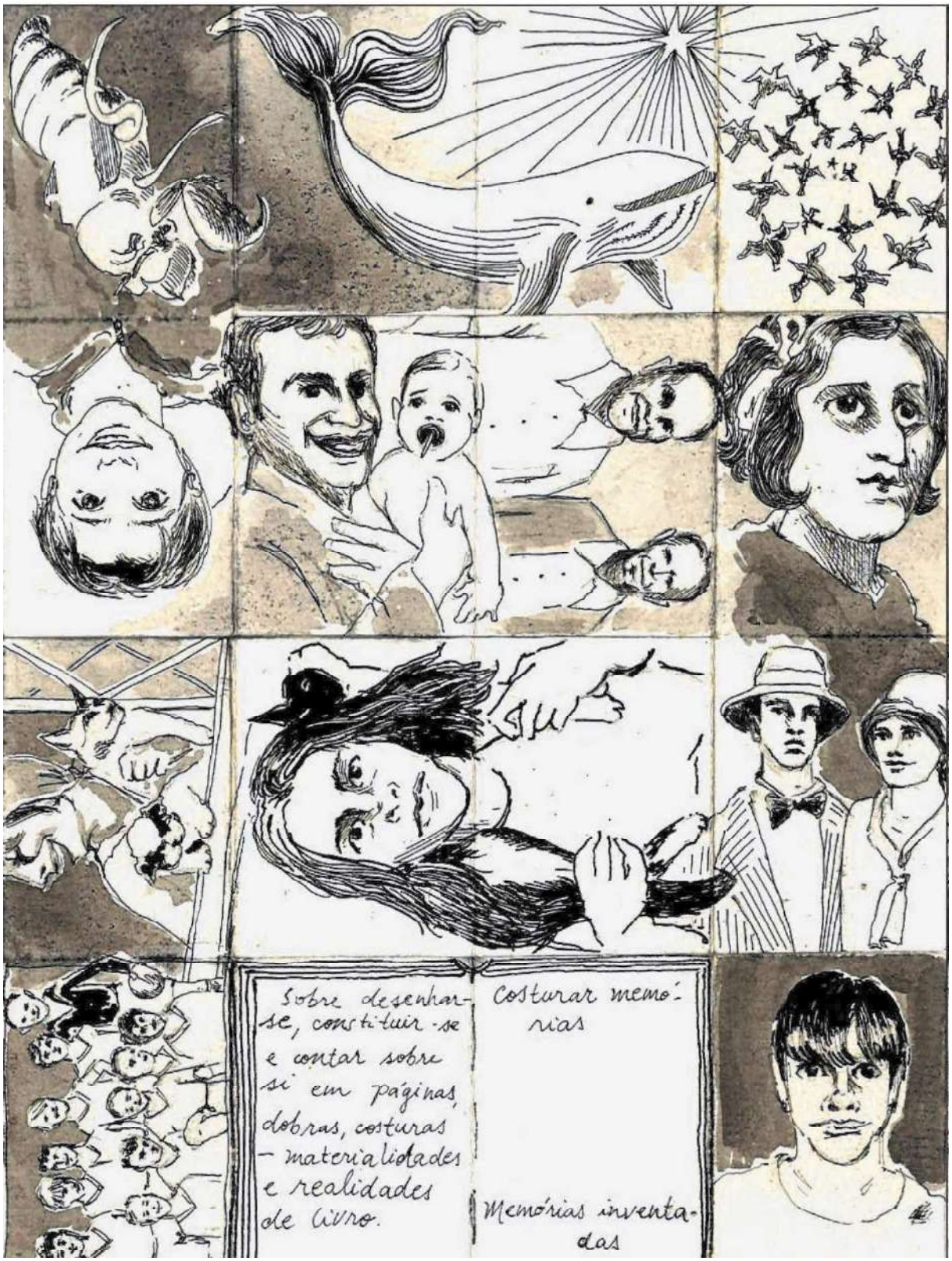
Redemoinho de pássaros que parecem sair da baleia. Sobre voar em conjunto. Revoada. A imagem também se refere a uma imagem bordada de minha autoria, parte de um livro de 2009.	Olinda, minha avó materna. Minhas raízes árabes	Aristides e Júlia, meus avós maternos.	Eu, com nove ou dez anos, em foto para a escola.
Estrela e Baleia de Pinóquio; baleia voadora – referência aos livros de contos de fadas de minha infância, cujas gravuras, textos tipografados, páginas amareladas, perfume de livro antigo povoam minhas referências afetivas com o livro	Meus avôs, Benvindo e Aristides – que eu não conheci, mas que povoam meu imaginário através dos relatos de meus pais e irmãos. Benvindo, meu avô paterno e meu tio.	Fotografia em que eu apareço com quatorze anos, com nossa gata, Fofa. Fui pega de surpresa.	"Sobre desenhar-se, constituir-se e contar sobre si em páginas, dobras, costuras – materialidades e realidades do livro. Costurar memórias Memórias inventadas". Considero que muito de minha ligação com meu pai se dá pelo amor aos livros e aos estudos.
Cigarra: broche de verão. Lembranças das férias com meus primos – grande fonte de meus referenciais poéticos primeiros.	Diego, meu filho.	Tereza, minha mãe, em uma imagem muito significativa sobre sua natureza – jovem, sorridente, comunicativa (à janela), com seus bichos de estimação.	José Eduardo, meu pai, numa imagem que me é muito significativa: ele, criança, à frente de seu time de futebol do bairro – em grupo, sorridente, engajado.

“Verso”



Gatos: tema recorrente em meu trabalho plástico – grandes inspirações e companheiros; me ensinaram muito a desenhar.	Sobre a xilogravura – e o ateliê de gravura do CAP: lugar onde passei grande parte de minha graduação.	“Cartas à avó”: referência às tardes de domingo, quando escrevia cartas com minha mãe para minha avó, tia, primos de Sorocaba. Trata-se de um fazer artesanal que retomei em minha pesquisa de mestrado. Claudio Garcia, participante do grupo que montamos, adotou em seu caderno a prática da escrita de cartas para sua avó fictícia – eu.	“Remontando espirais de laranjas domingo universos”: referência a uma proposição desenvolvida no grupo formado para minha pesquisa de mestrado – Nara Isoda e Elias de Andrade propuseram que descascássemos uma laranja sincronamente.
		Selo postal.	“Perfume de domingo na calçada” – referência à proposição acima descrita, e ao poema “Para comer depois”, de Adélia Prado, lido no mesmo encontro. Detalhe para o pássaro na cadeira, que veio do redemoinho da infância (“frente” do livro).
Sobre o caderno artesanal; a linha que costura; a linha do desenho: fazeres que me alinharam comigo mesma.	Maíra Vaz Valente e...	Flor de cerejeira guardada em livro: sobre olhar e coletar tesouros da natureza; transformá-los, guardando-os em livros...	Sobre minha experiência com meu filho nas festas de Bumba Meu Boi com o grupo de que fazemos parte em nossa cidade. Essa imagem aparece em outro trabalho meu – o livro em xilogravura “sobre o amor”, de 2018.
Vidro de tinta azul negro permanente, da Parker: um material transformador em minha prática, apresentado a mim pelo prof. Claudio Mubarac, em 2004; Agulha e linha: encadernar, bordar, alinhar mãos, coração e mente.	...Giovanni Baraglia: grandes amigos e artistas, companhias constantes até hoje, padrinhos de Diego.	... e traduzí-los pelo desenho de observação.	


PARKER
Quink
Brasil 2019
1º Porte Carta Não Comercial
Mirian Guimarães - Correios
Cartas ao ar
Perfume de domingo na calçada
Remontando espirais de laranjeiras

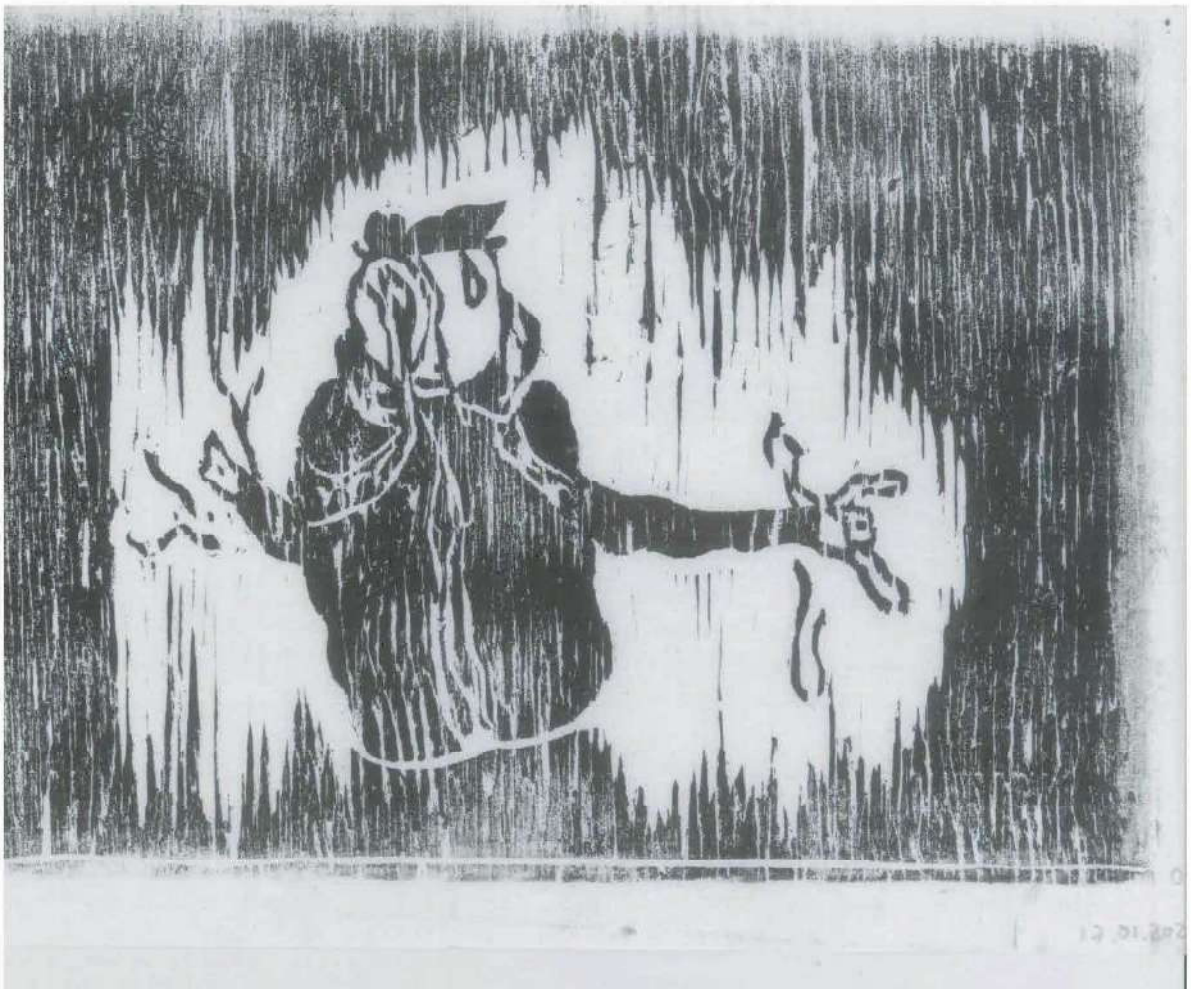

Sobre desenhar-se, constituir-se e contar sobre si em páginas, dobras, costuras – materialidades e realidades de livro.
Costurar memórias
Memórias inventadas

As estemapas e desenhos do diário gráfico






DIVEY
PROF/FOFA
FE
RASA/CASA
MÃE/DRI SIQUEIRA





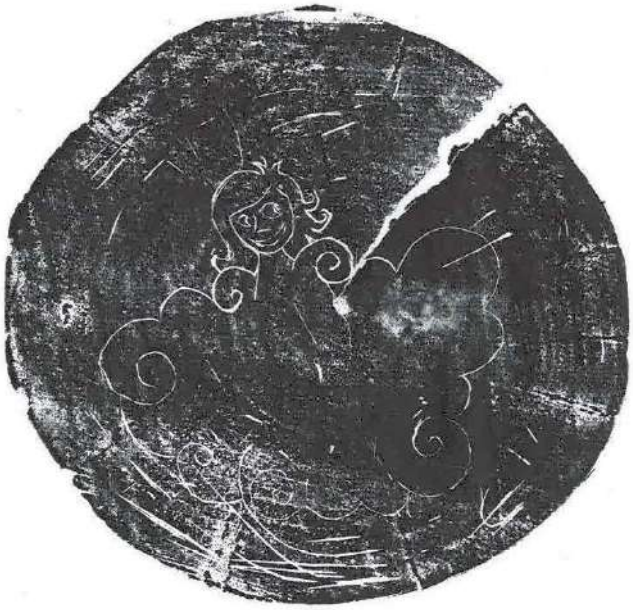




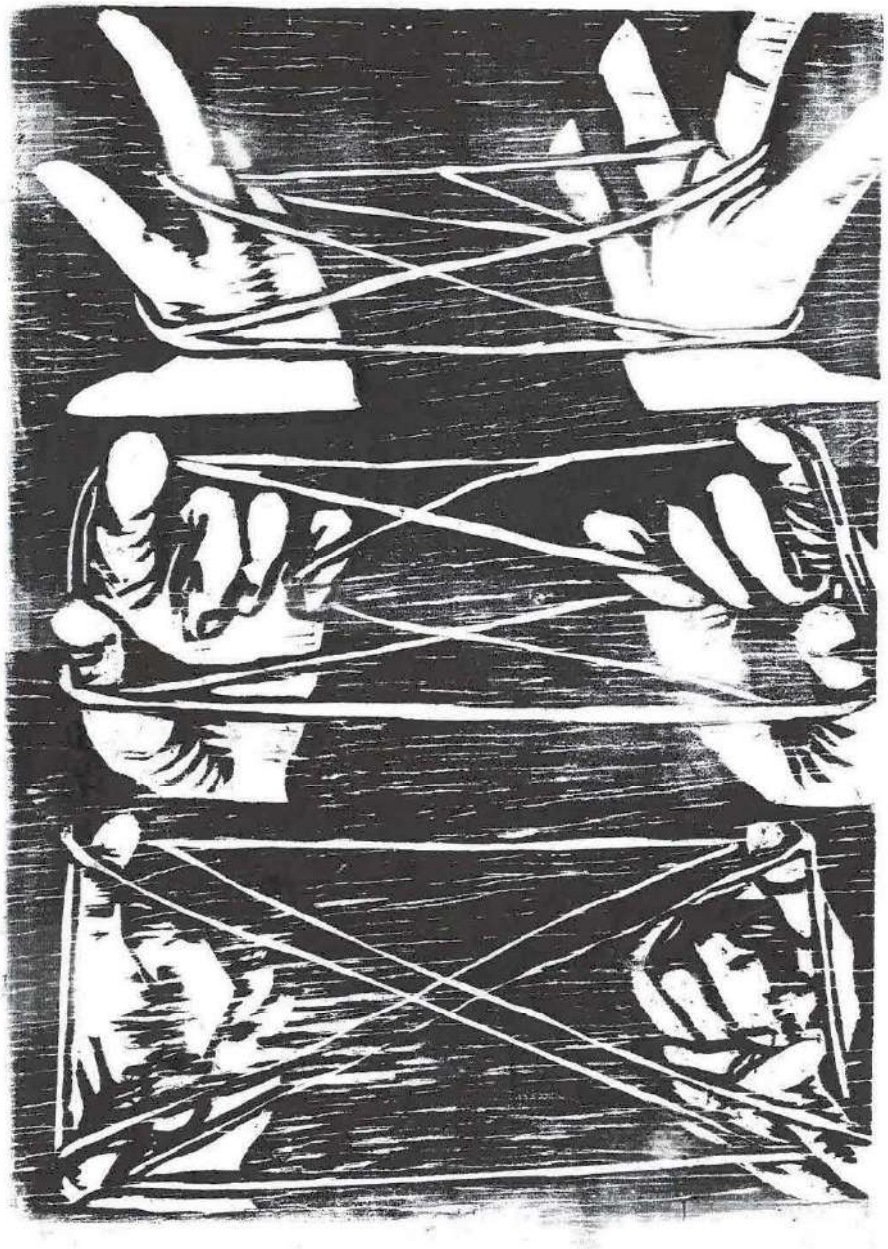




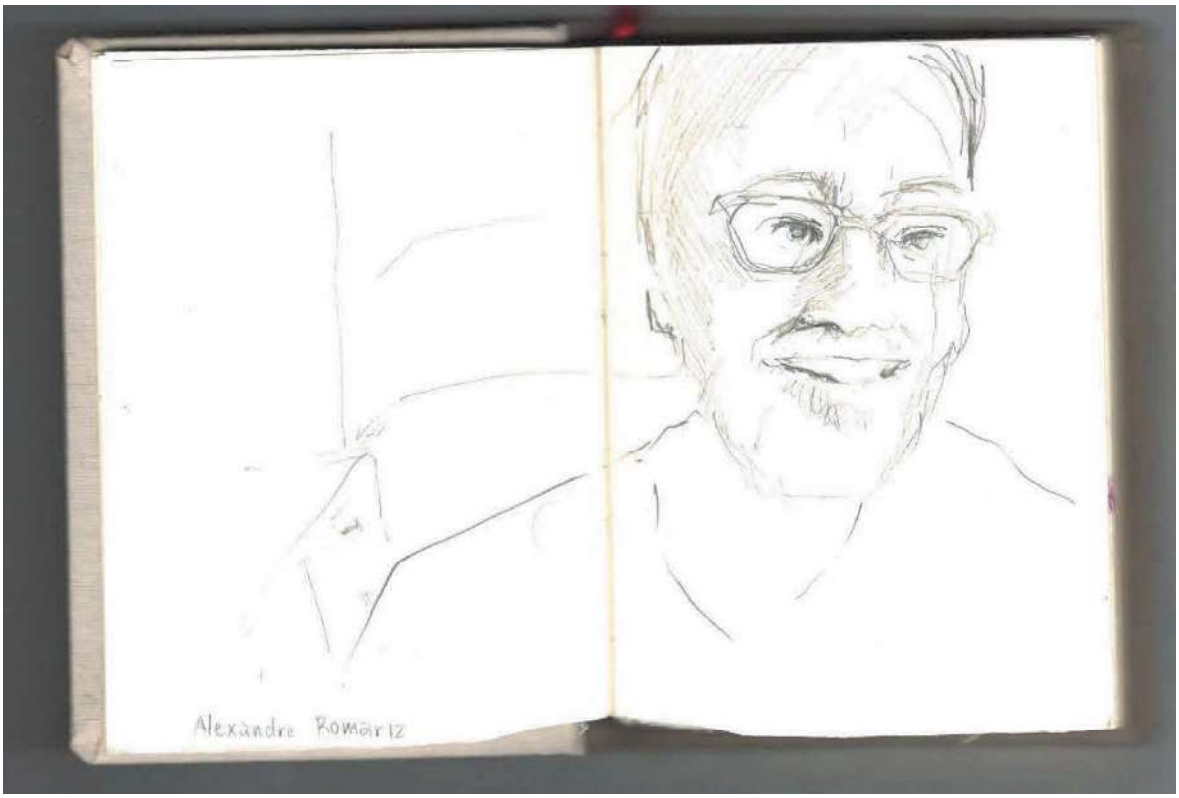




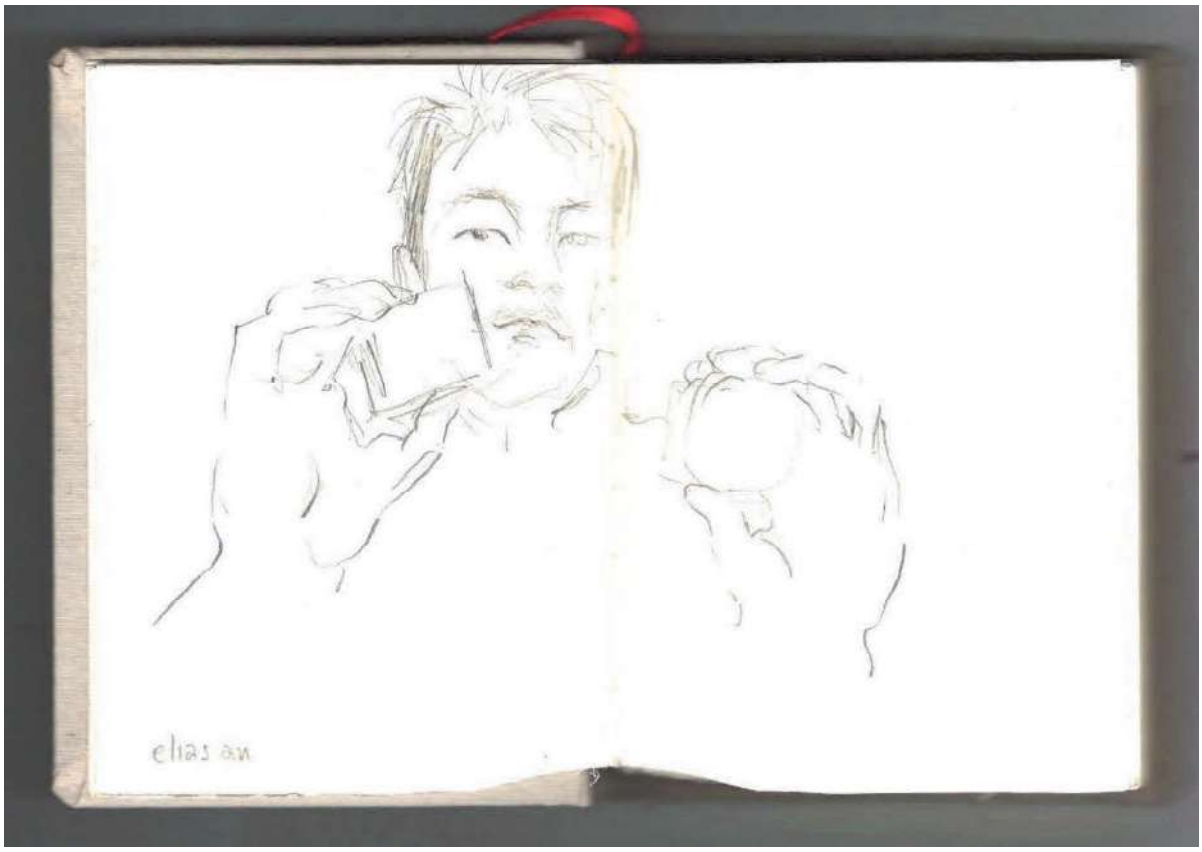





Adriana Castilho


Alexandre Romariz


Claudio Luiz Garcia

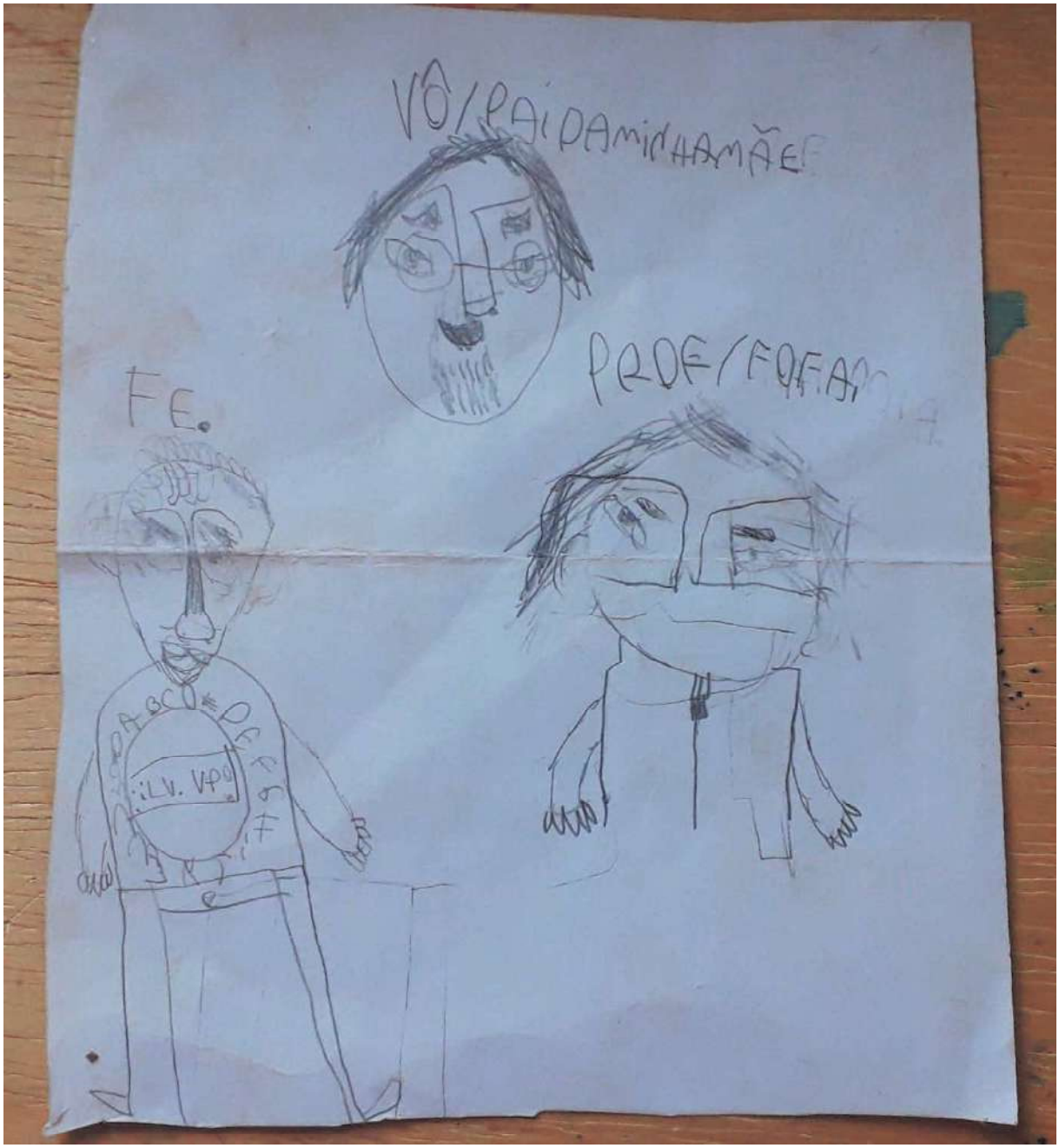

elias an

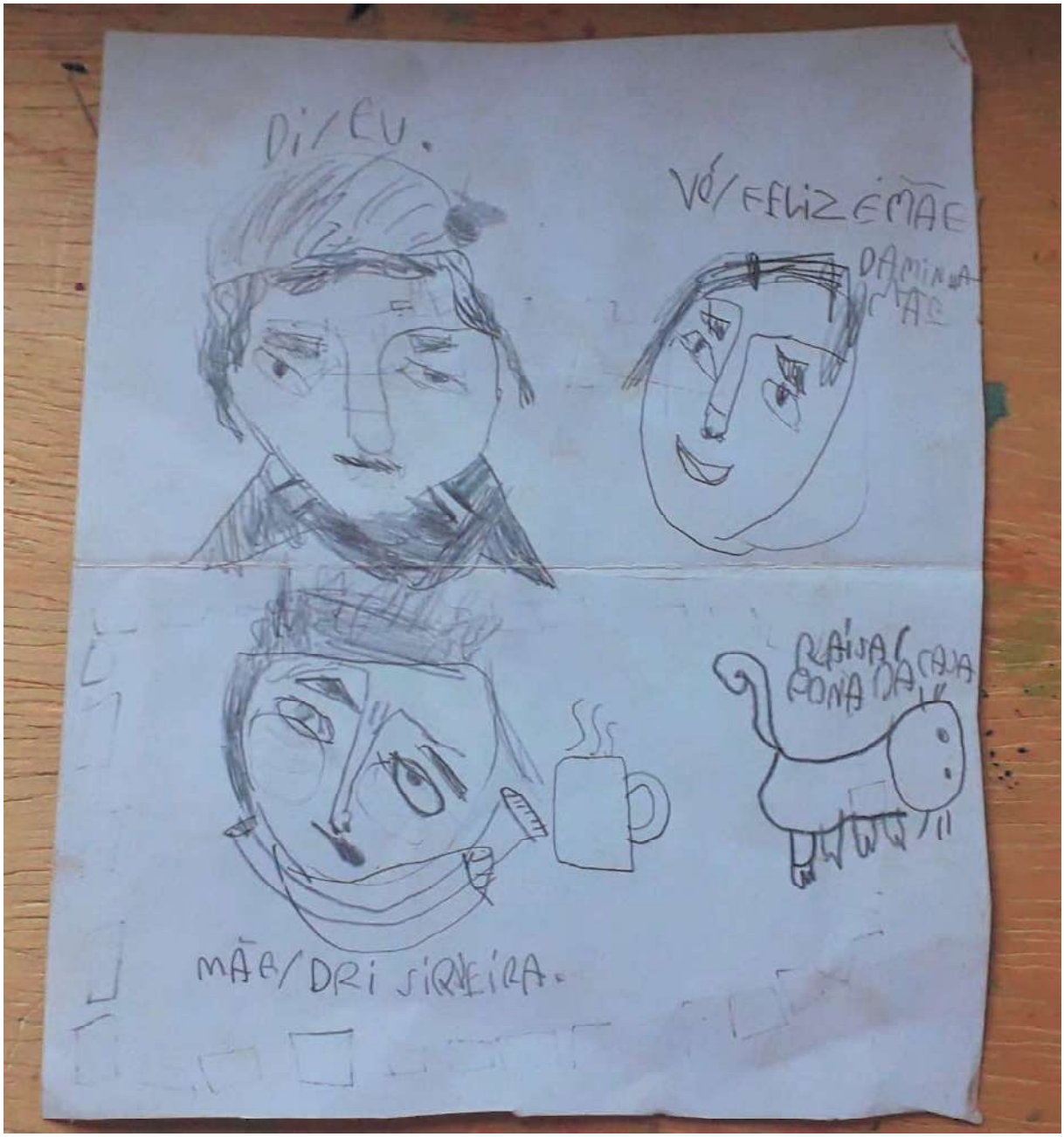

Isabela Costard


Nara Isoda

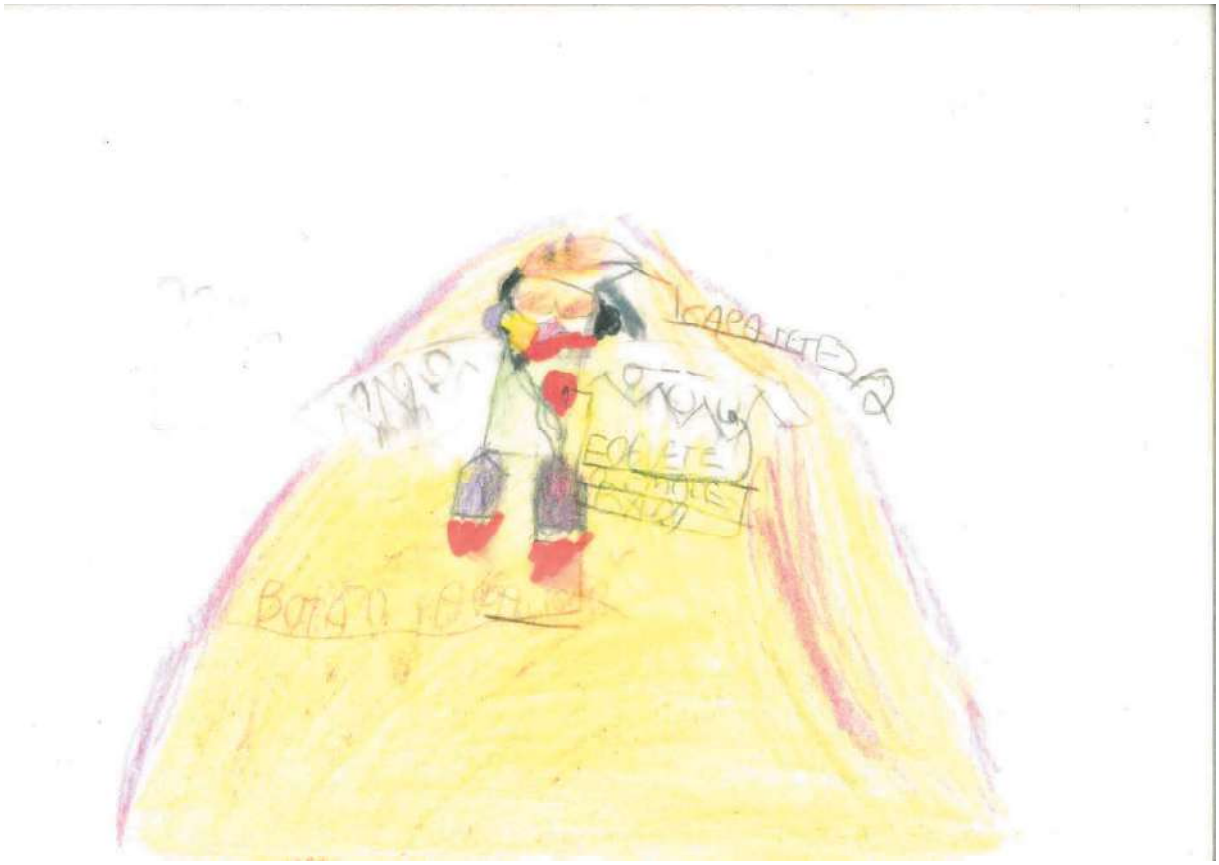

Vinizv


Talita X &
Edinan C.


VÔ/PAI DA MINHA MÃE
PROF/FOFA
FE.


Di/Eu.
Vó/FELIZ É MÃE
DA MINHA MÃE
RAISA/ FONA DA CASA
MÃE/DRI SIQUEIRA.


10 MINUTOS





Diário gráfico — sobre as xilogravuras e os desenhos



Autorretrato. Adriana Siqueira; estampa de xilogravura sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); 15,2 x 21, 5 cm (imagem); 2021.



Máquina de Voar. Adriana Siqueira; estampa de xilogravura sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); 15,2 x 21, 5 cm (imagem); 2020/ 2021. Xilo feita a partir de desenho de Diego, *Máquina de voar*.



Diego. Adriana Siqueira; estampa de xilogravura sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); 15,2 x 21, 5 cm (imagem); 2020/ 2021.



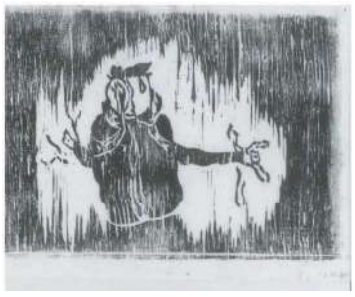
Modo de voar I. Adriana Siqueira; estampa de xilogravura sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); 15,2 x 21, 5 cm (imagem); 2020/ 2021. Xilo feita a partir de desenho de Diego, observando personagem de gravura de Francisco Goya, *Modos de Volar* (1815-1816).



Escola/ 2021. Adriana Siqueira; estampa de xilogravura sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); 15,2 x 21, 5 cm (imagem); 2021. Xilo feita a partir de desenhos de Diego, durante um dia de aulas *online*.



Modo de voar II. Adriana Siqueira; estampa de xilogravura sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); 15,2 x 21, 5 cm (imagem); 2020/ 2021. Xilo feita a partir de personagem de água-forte de Francisco Goya, *Modos de Volar* (1815-1816).



Personagem. Adriana Siqueira; estampa de xilogravura sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); 15,2 x 21, 5 cm (imagem); 2020/ 2021. Xilo feita a partir de personagem criado por Diego.



Bulldog. Adriana Siqueira; estampa de xilogravura sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); 15,2 x 21, 5 cm (imagem); 2020/ 2021. Xilo feita a partir de ponta seca do Mestre de Estampas de Amsterdam (meados séc. XV).



Diego e Tuti. Adriana Siqueira; estampa de xilogravura sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); 15,2 x 21, 5 cm (imagem); 2021.



Cama-de-gato. Adriana Siqueira; estampa de xilogravura sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); 15,2 x 21, 5 cm (imagem); 2021. xilo feita a partir de *frames* de vídeo de Thais Guglielmi, produzido durante a disciplina de pós graduação *Arte, Experiência e Educação, Cartografias de Si*, ministrada por Sumaya Mattar.



Zelda. Adriana Siqueira; estampa de xilogravura de topo sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); aproximadamente 11 cm diâmetro; 2008/ 2021.



Adriana C. Bento. Adriana Siqueira; lápis grafite sobre papel — páginas de meu caderno; 14,8 x 21 cm (caderno aberto); 2021. Retrato feito a partir de captura de tela durante encontro do grupo artesanias.



Menina nuvem. Adriana Siqueira; estampa de xilogravura sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); aproximadamente 11 cm diâmetro; 2021. Xilo feita apartir do desenho de J., menina autista que eu atendia em 2009.



Alexandre R. Sequeira. Adriana Siqueira; lápis grafite sobre papel — páginas de meu caderno; 14,8 x 21 cm (caderno aberto); 2021. Retrato feito a partir de captura de tela durante encontro do grupo artesanias.



Sobre a esperança. Adriana Siqueira; estampa de xilogravura sobre papel oriental; 16,7 x 24, 2 cm (papel com margens); 15,2 x 21, 5 cm (imagem); 2021.



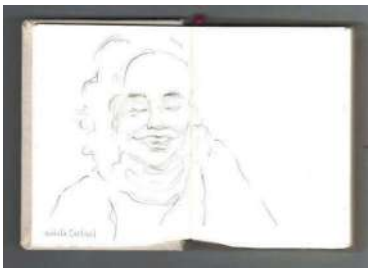
Claudio Garcia. Adriana Siqueira; lápis grafite sobre papel — páginas de meu caderno; 14,8 x 21 cm (caderno aberto); 2021. Retrato feito a partir de captura de tela durante encontro do grupo artesanias.



Elias de Andrade. Adriana C. Bento. Adriana Siqueira; lápis grafite sobre papel — páginas de meu caderno; 14,8 x 21 cm (caderno aberto); 2021. Retrato feito a partir de captura de tela durante encontro do grupo artesanias.



Escola/ 2021 (verso); Diego Motta; lápis grafite sobre papel; 16 x 13,8 cm; 2021. Retratos dos participantes da vida escolar de Diego em tempos de pandemia: "Di/ eu"; "Vó/ feliz e mãe da minha mãe"; "Mãe/ Dri Siqueira"; "Raisa/ dona da casa", a gata de minha mãe.



Isabela Costard. Adriana Siqueira; lápis grafite sobre papel — páginas de meu caderno; 14,8 x 21 cm (caderno aberto); 2021. Retrato feito a partir de captura de tela durante encontro do grupo artesanias.



Escola/ 2021 (verso); Diego Motta; lápis grafite sobre papel; 16 x 13,8 cm; 2021. Retratos dos participantes da vida escolar de Diego em tempos de pandemia: "Fe", um amigo; "vô/ pai da minha mãe"; "prof./ fofa", usando máscara (ensino híbrido).



Nara Isoda. Adriana Siqueira; lápis grafite sobre papel — páginas de meu caderno; 14,8 x 21 cm (caderno aberto); 2021. Retrato feito a partir de captura de tela durante encontro do grupo artesanias.



Personagem; Diego Motta; lápis grafite sobre papel vegetal; 14,8 x 21 cm; 2020.



Vinicius Azevedo. Adriana Siqueira; lápis grafite sobre papel — páginas de meu caderno; 14,8 x 21 cm (caderno aberto); 2021. Retrato feito a partir de captura de tela durante encontro do grupo artesanias.



Máquina de voar; Diego Motta; lápis grafite e de cor sobre papel vegetal; 14,8 x 21 cm; 2020.



Talita Xavier e Edinan Calza. Adriana Siqueira; lápis grafite sobre papel — páginas de meu caderno; 14,8 x 21 cm (caderno aberto); 2021. Retrato feito a partir de captura de tela durante encontro do grupo artesanias.

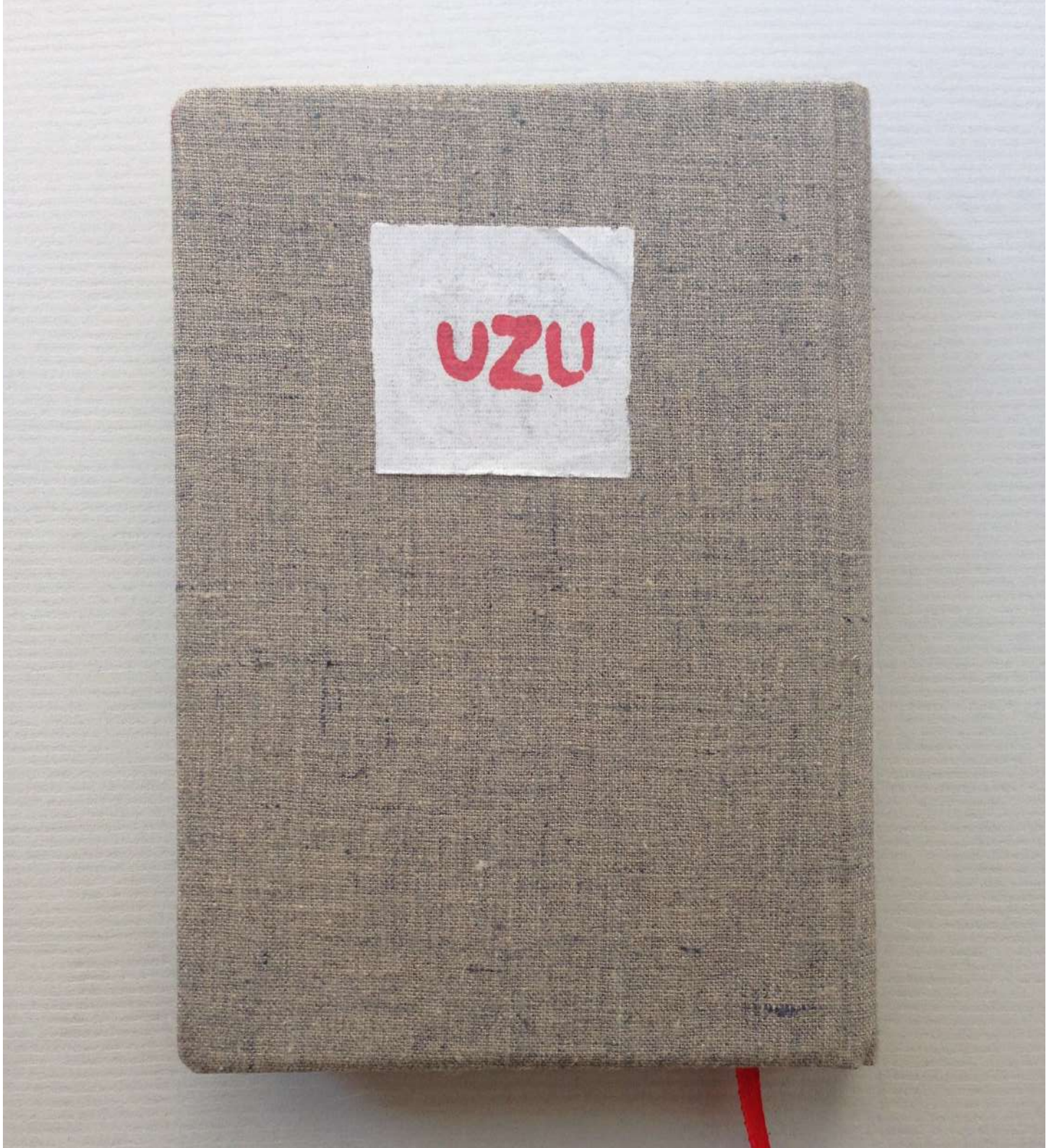


Mode de voar I; Diego Motta; lápis grafite sobre papel vegetal; 14,8 x 21 cm; 2020. desenho feito a partir da observação de personagem da estampa *Modo de Volar* (1815-1816), de Goya.

LIVRO III

Adriana

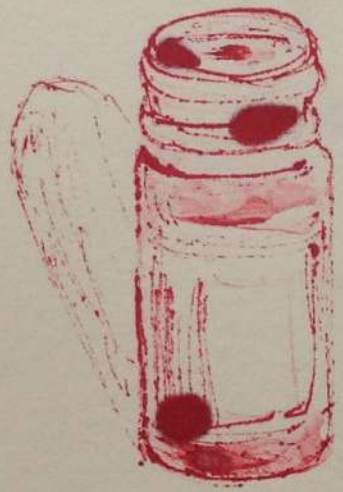

Adriana Castilho

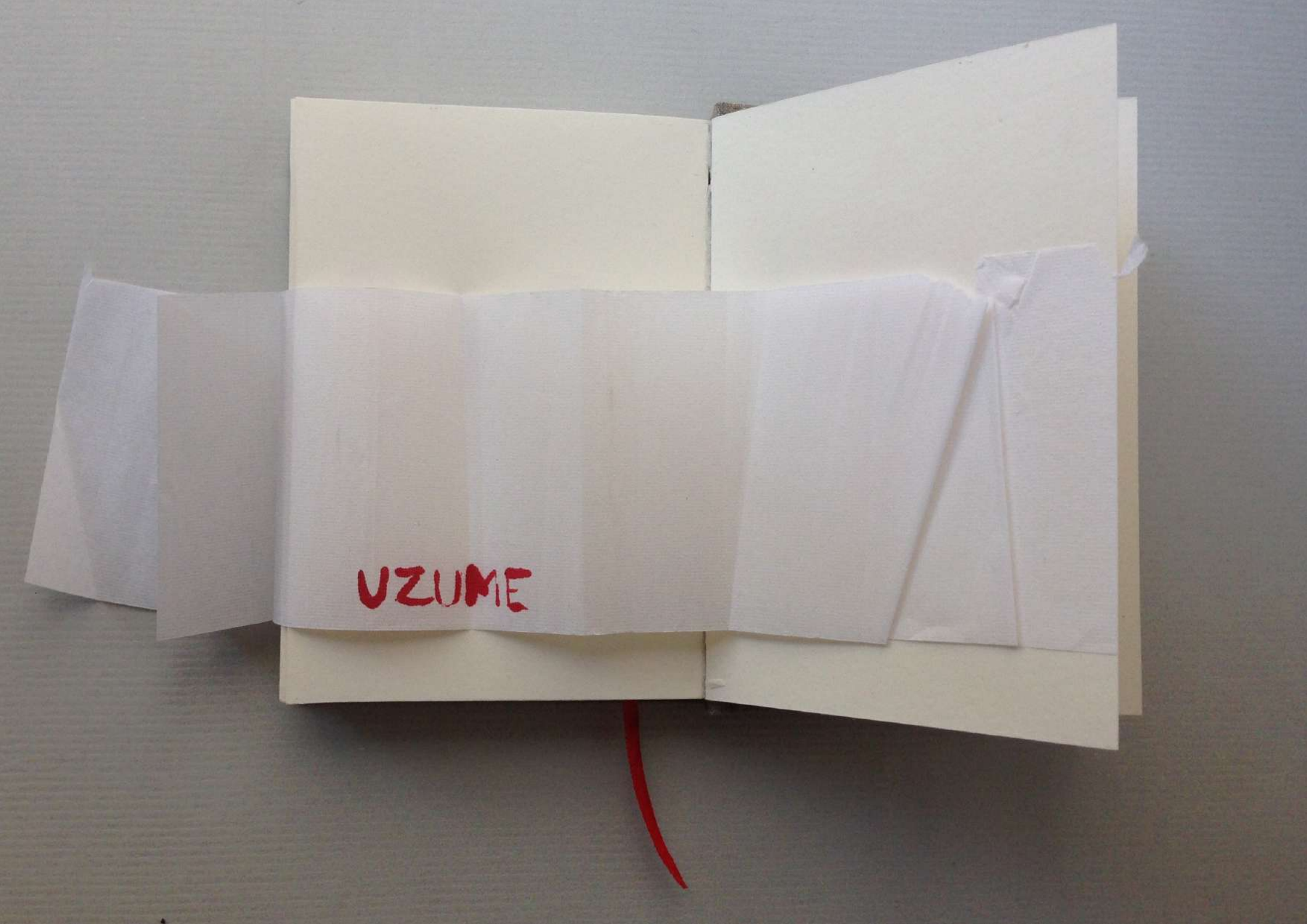

UZU










UZUME





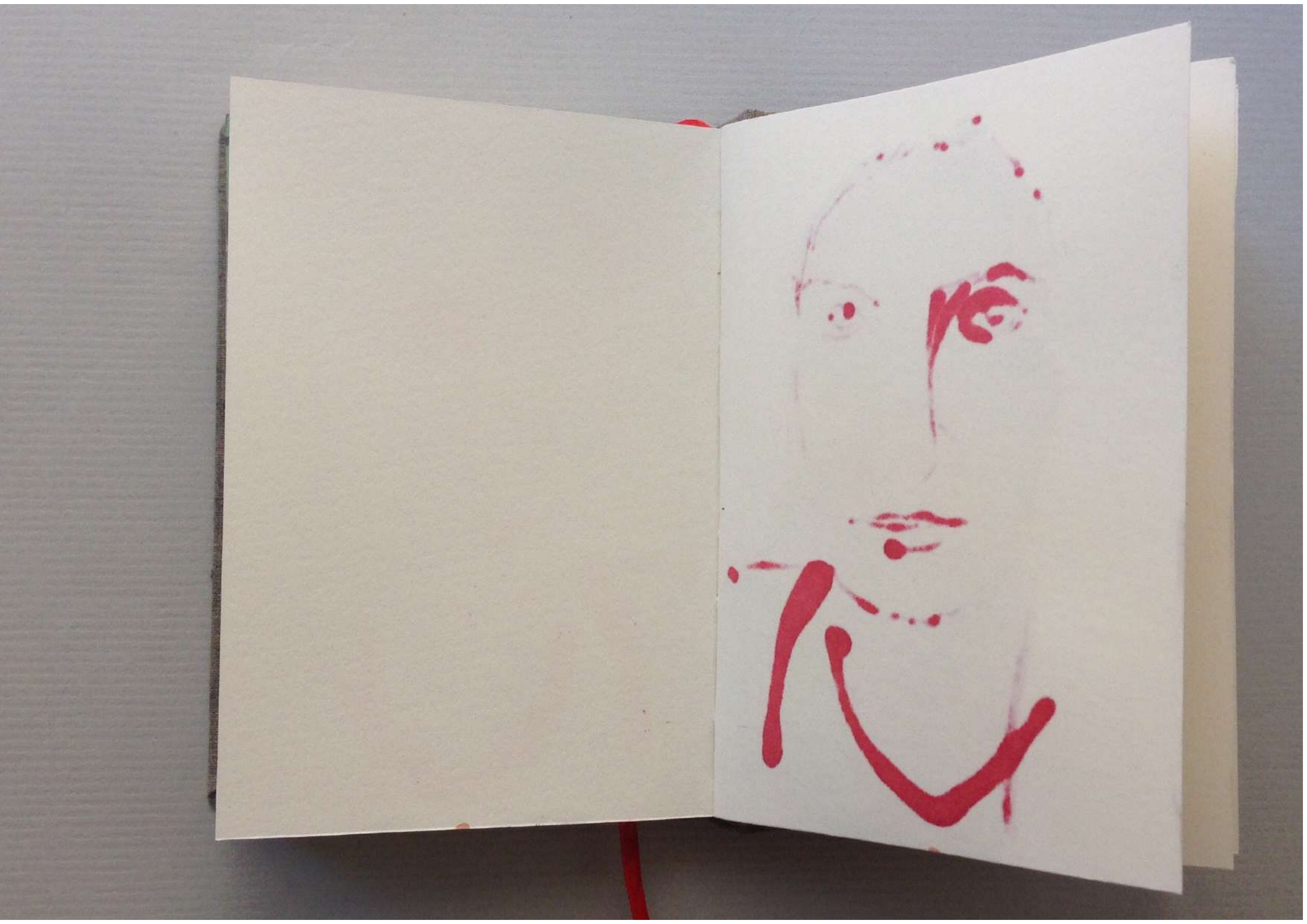





A
TINTA
MÁGICA



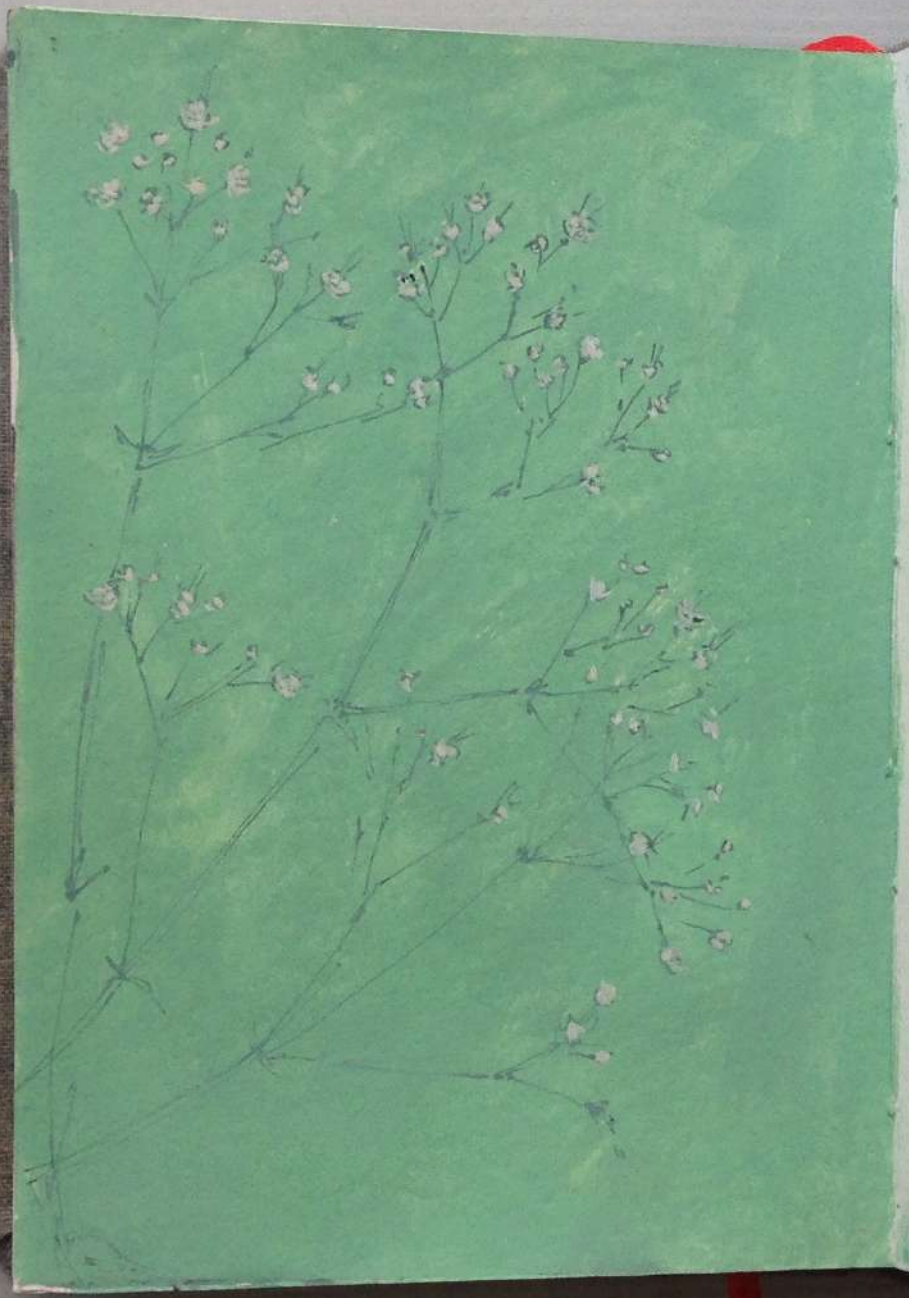












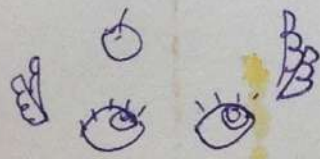






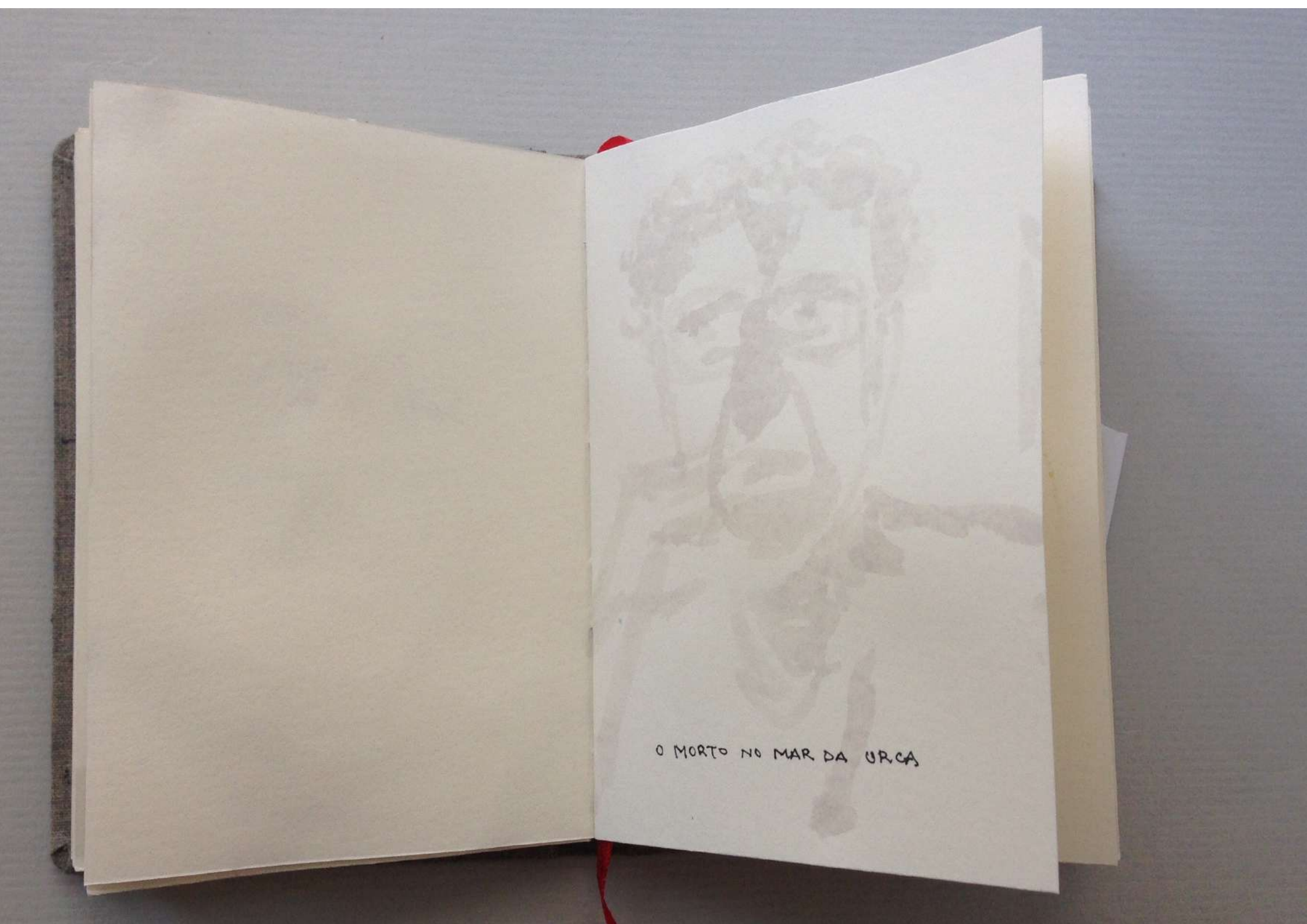


ateliê interno
sociedade cansada
encontros virtuais
Re unidos



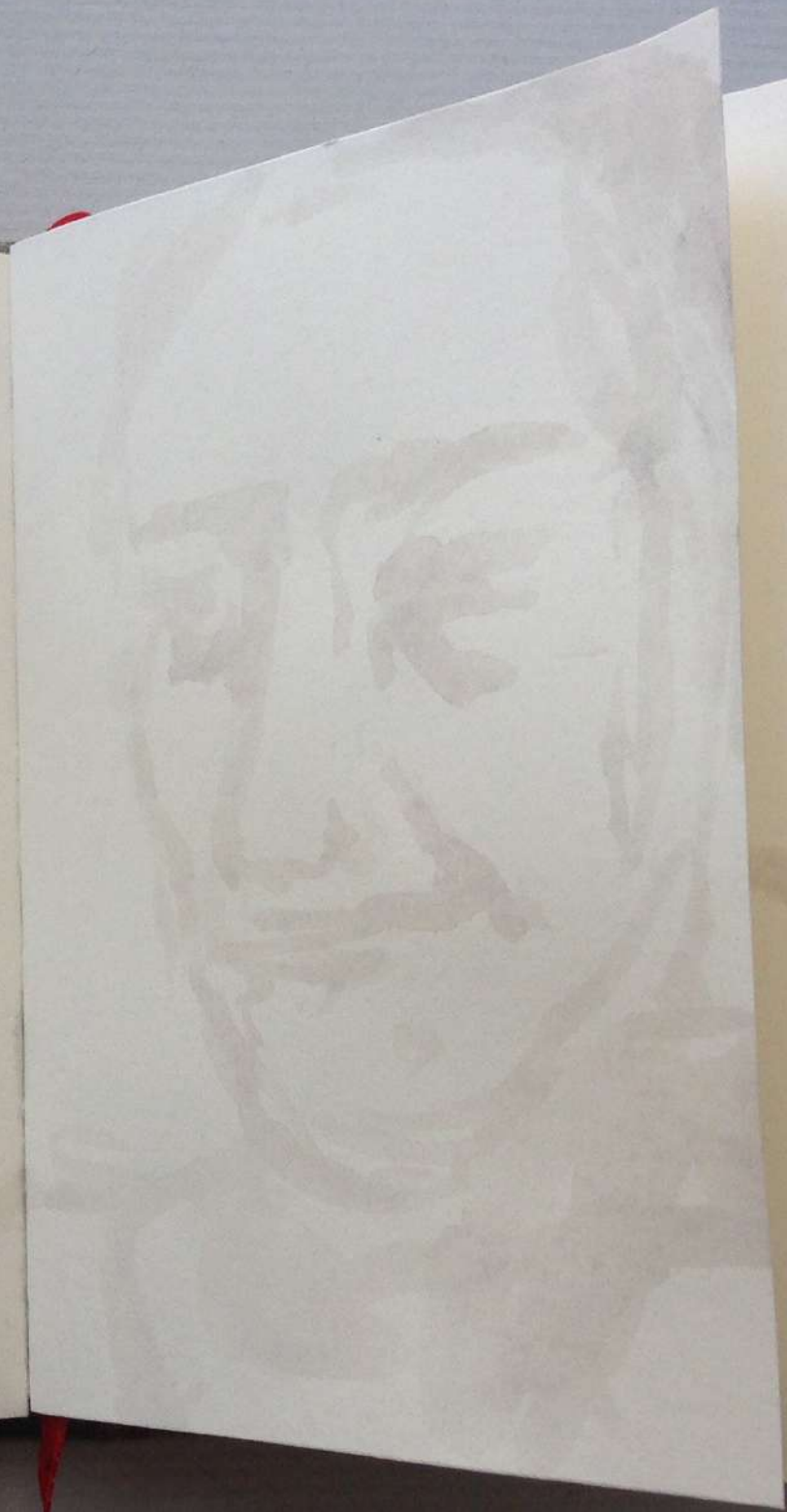
a dor e a alegria do
outro
águas de afeto
sente tudo
também choro muito

ANTONIO CICERO

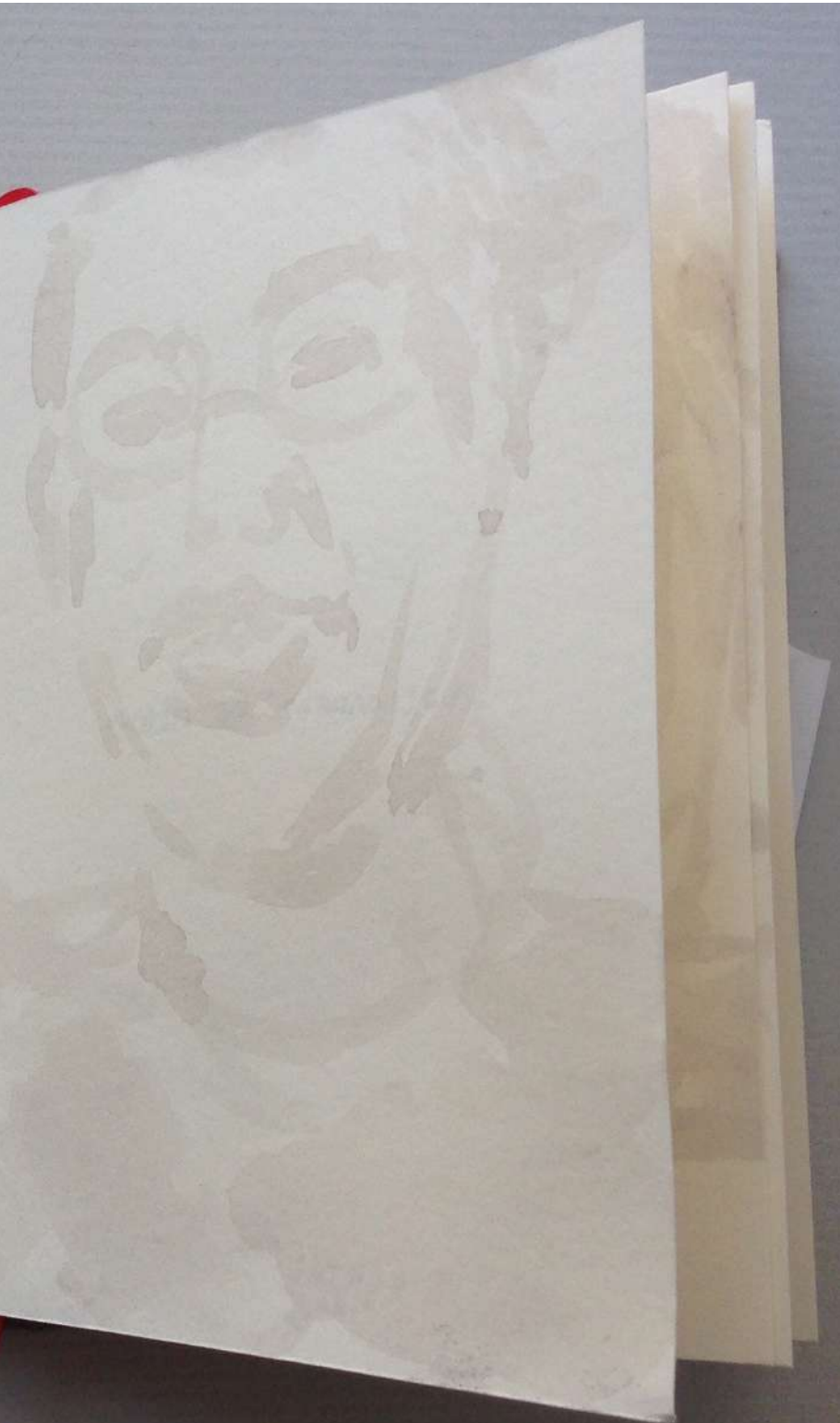

O MORTO NO MAR DA URCA

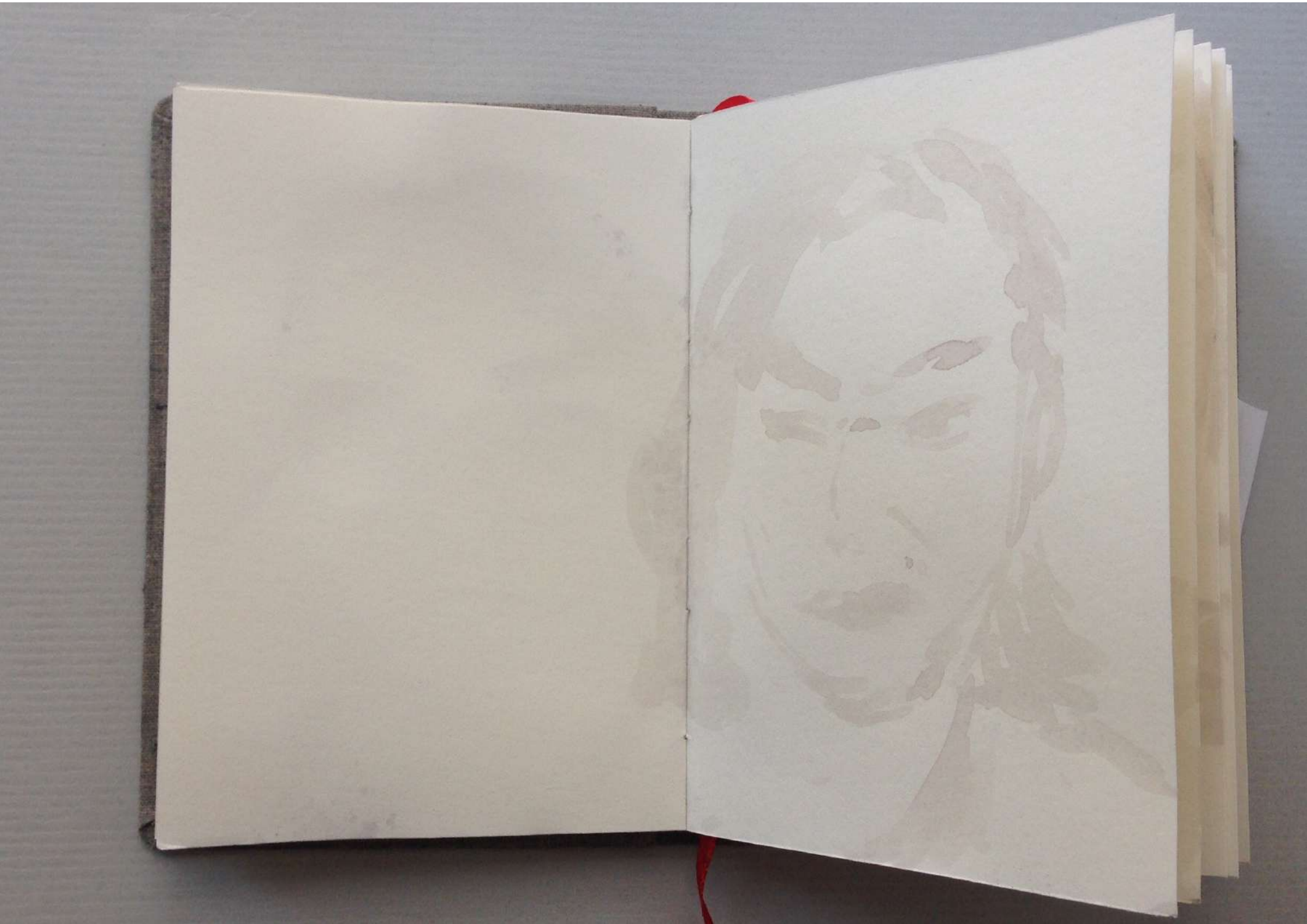
DELICADEZA DE ALMA

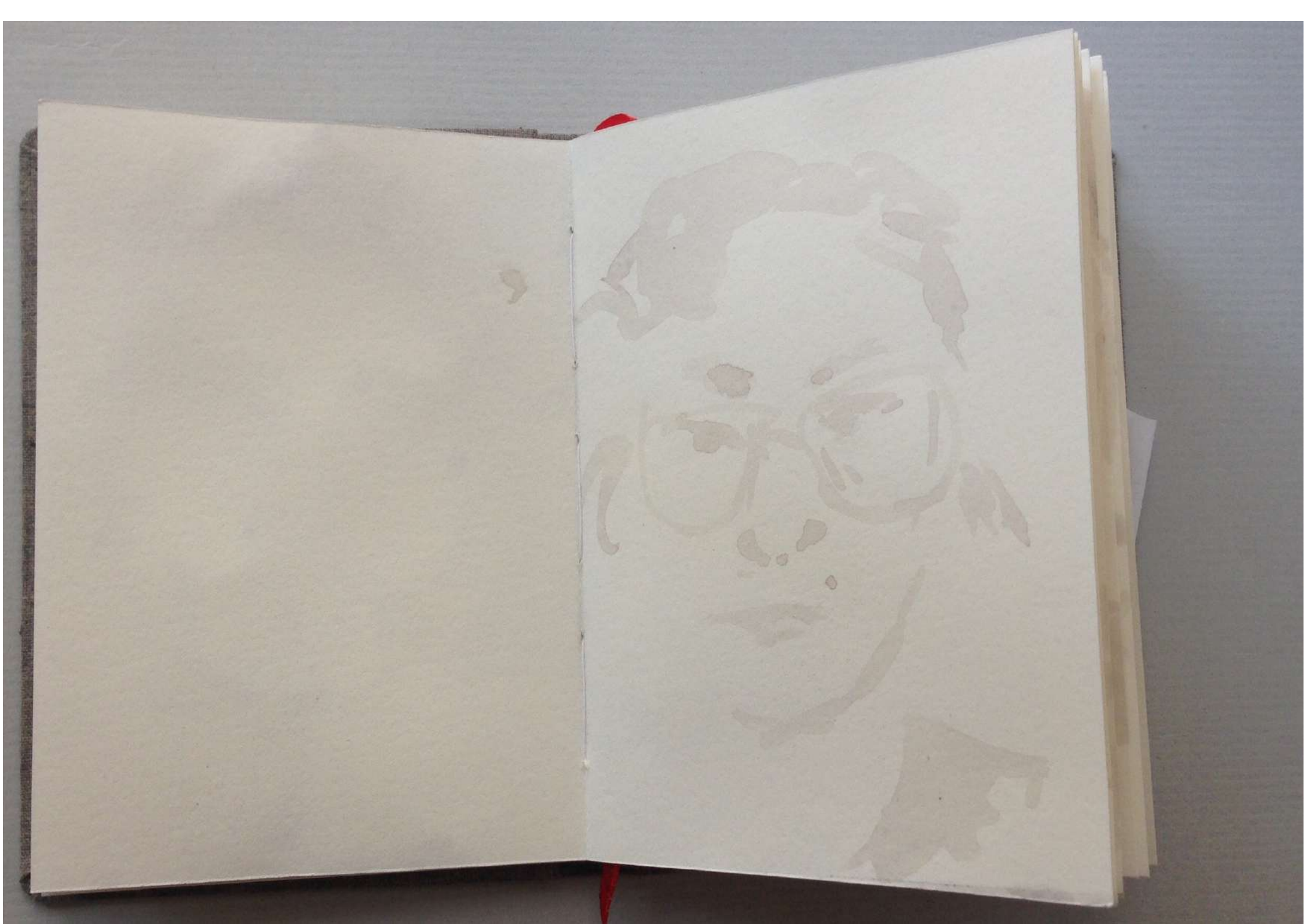
PORTAL



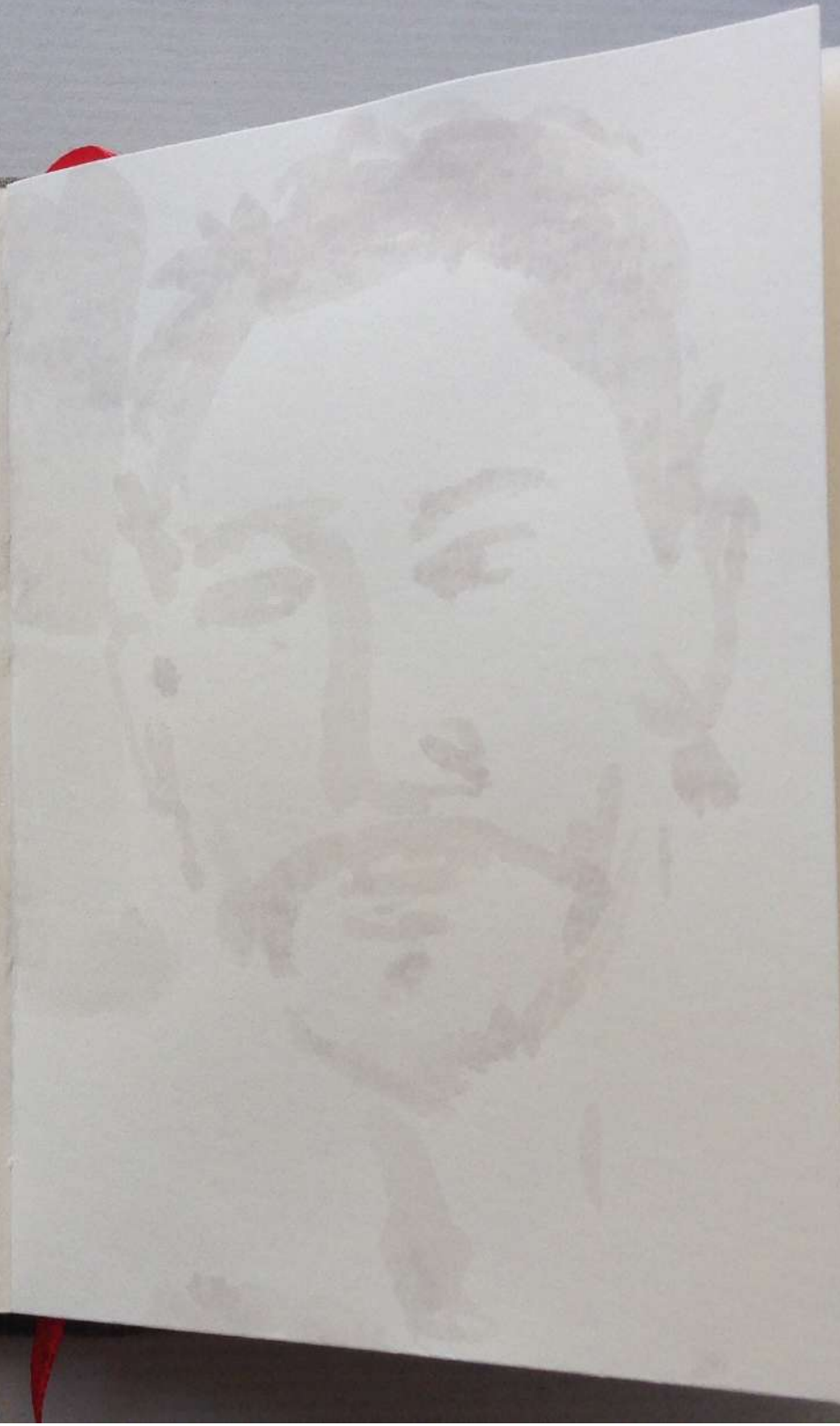
PROFUNDIDADE
ONTOLÓGICA



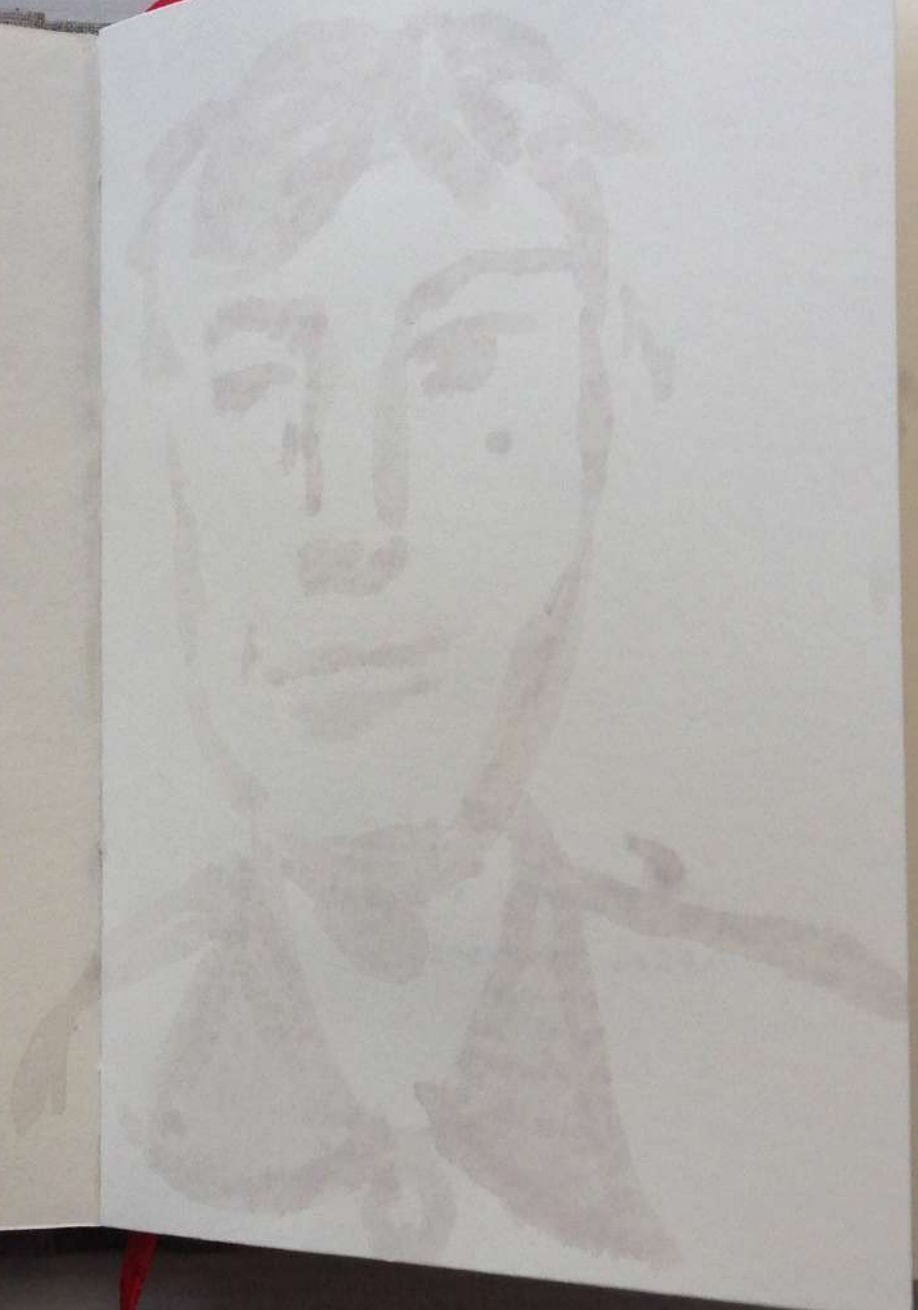


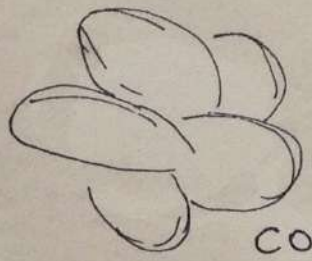


O BOM REAL É O
LEGAL DE TODOS



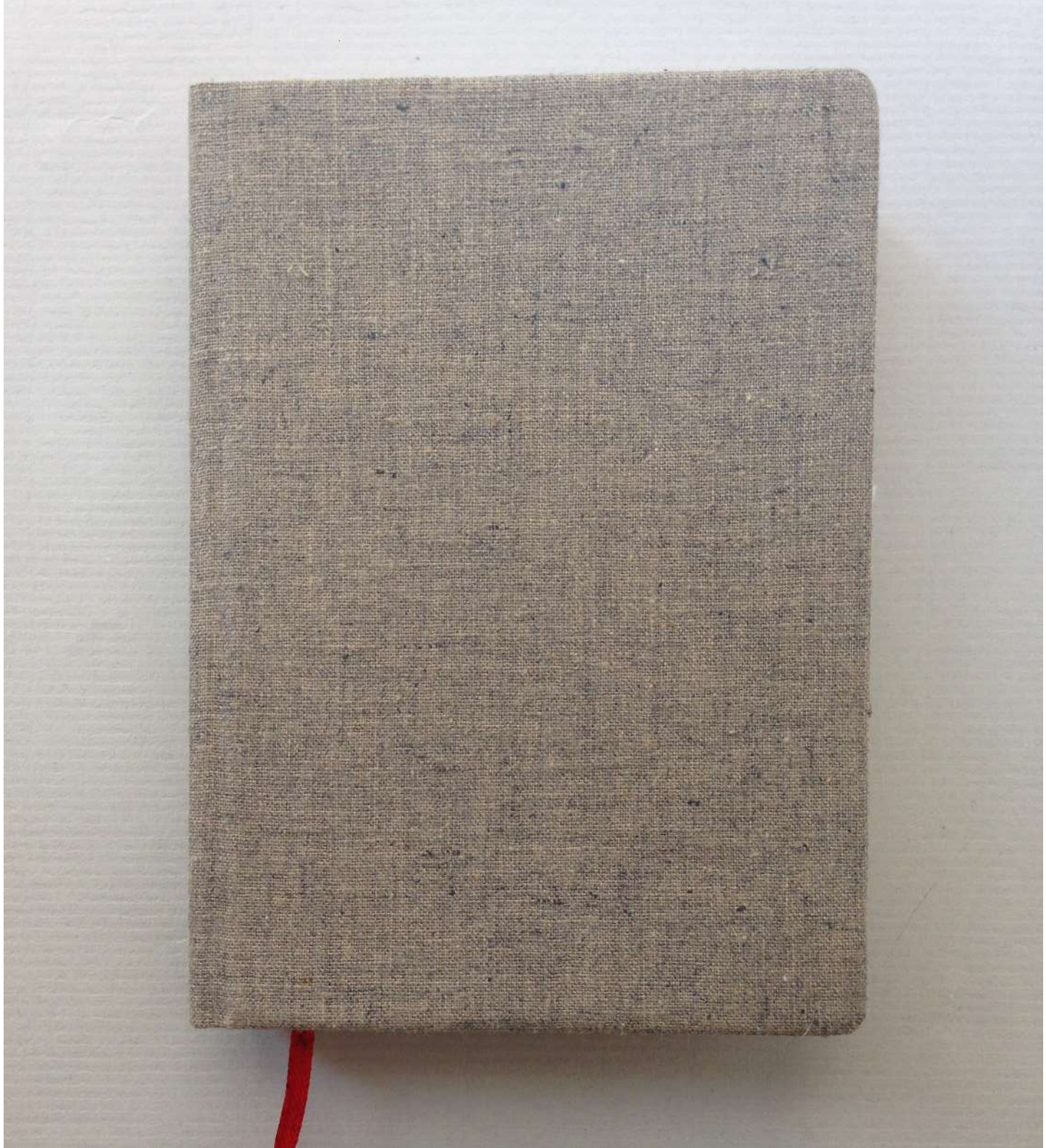
4 HORAS
4 ANOS



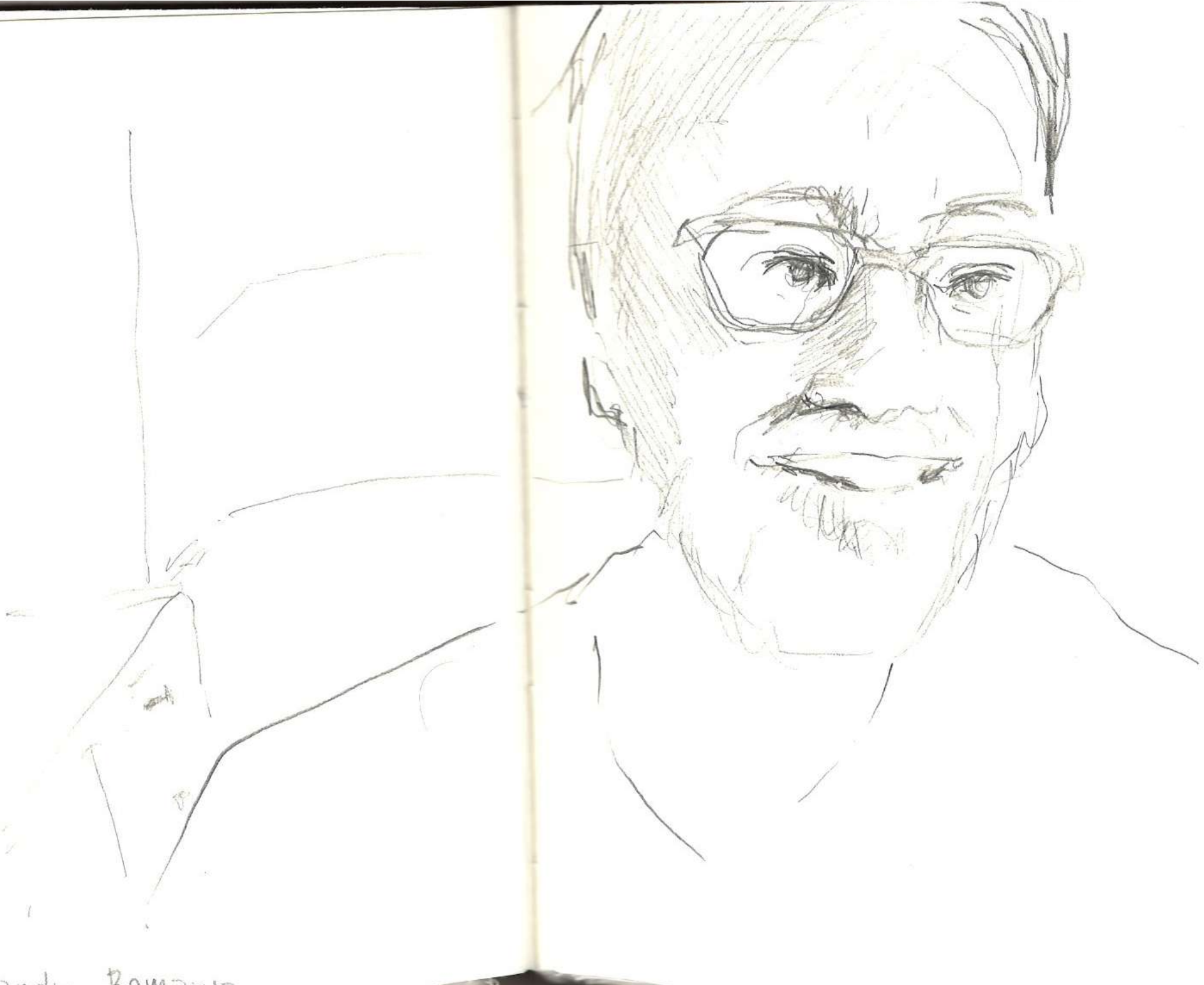


COLETA DE SABONETES





Alexandre



Alexandre Romariz

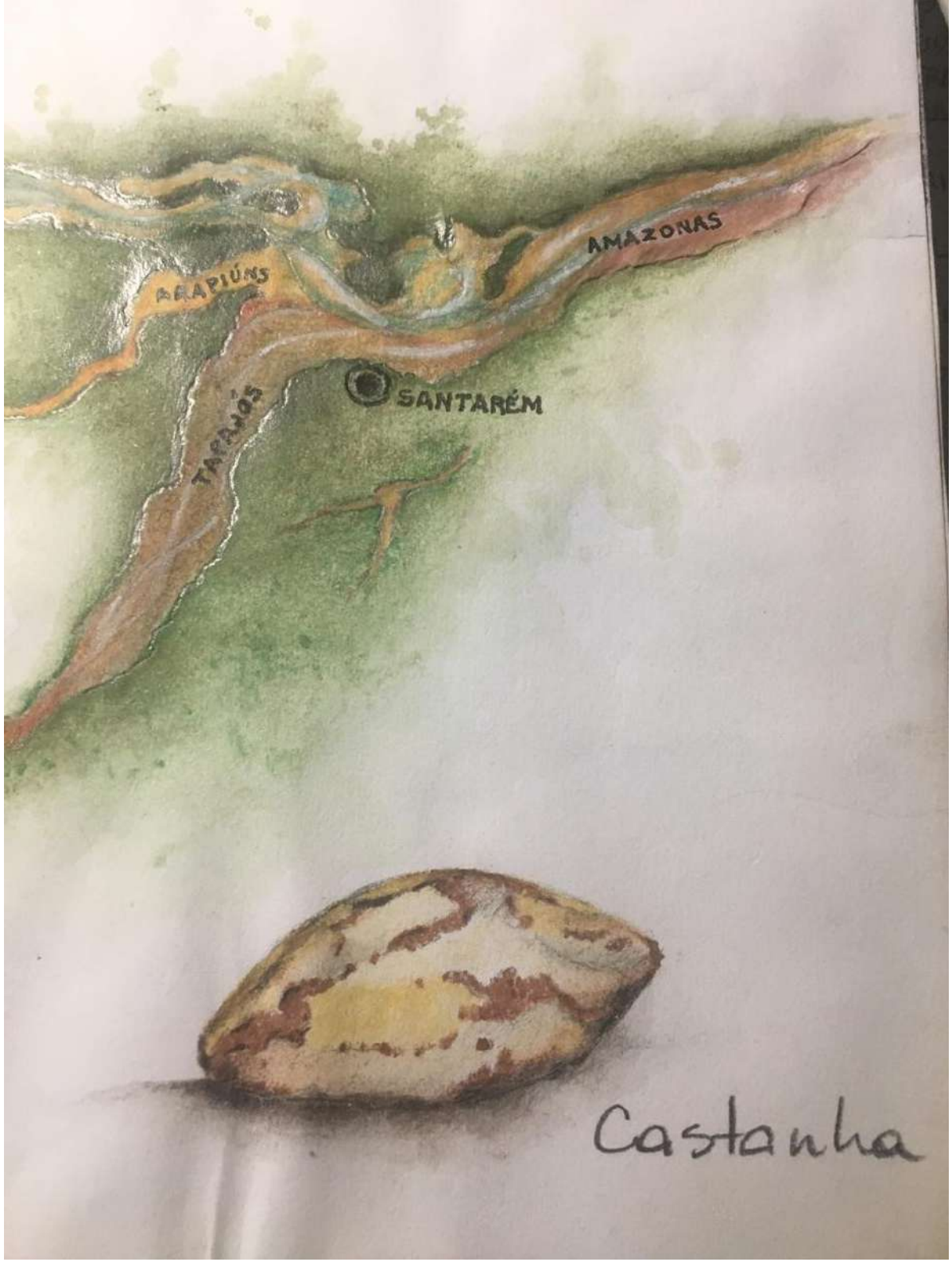




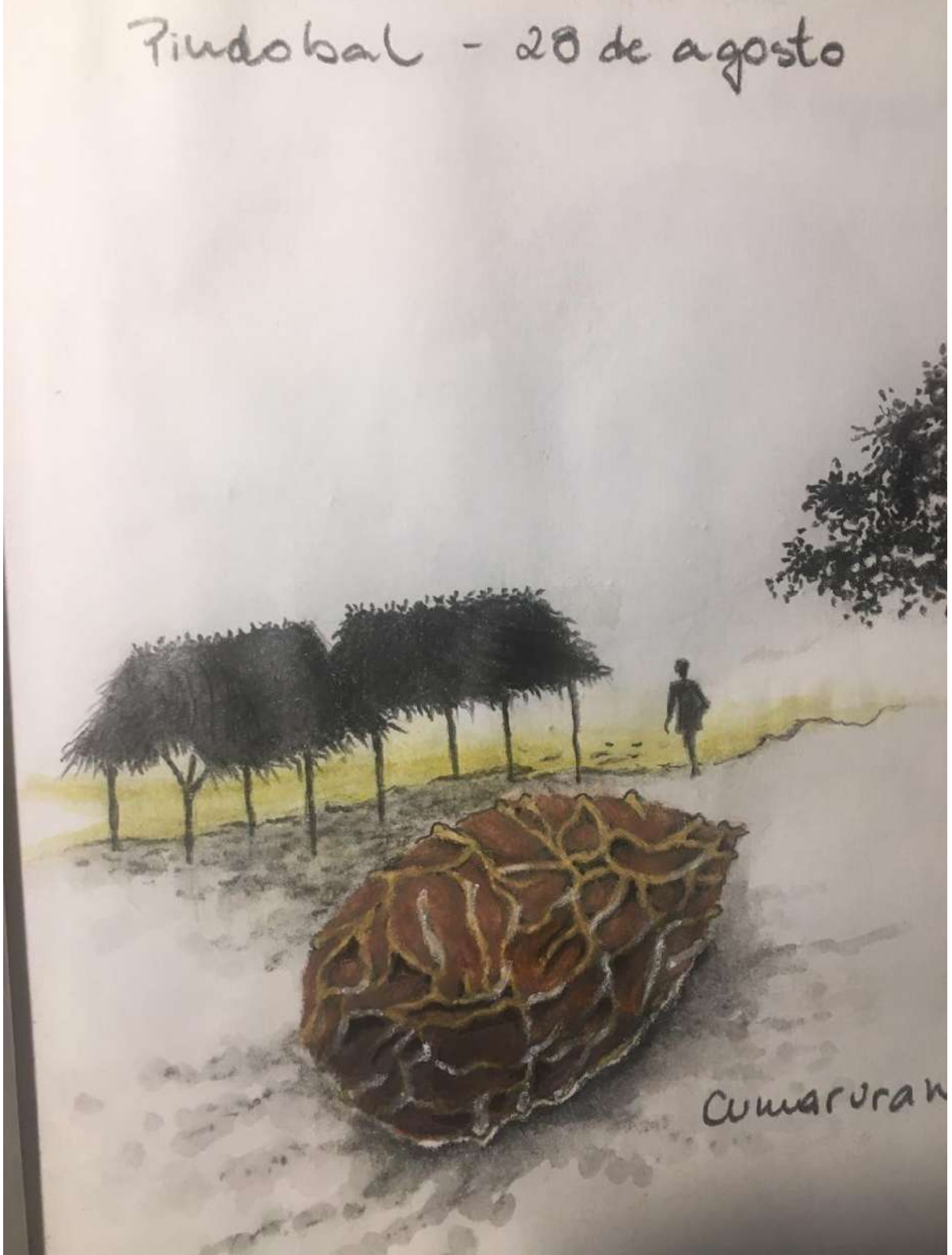




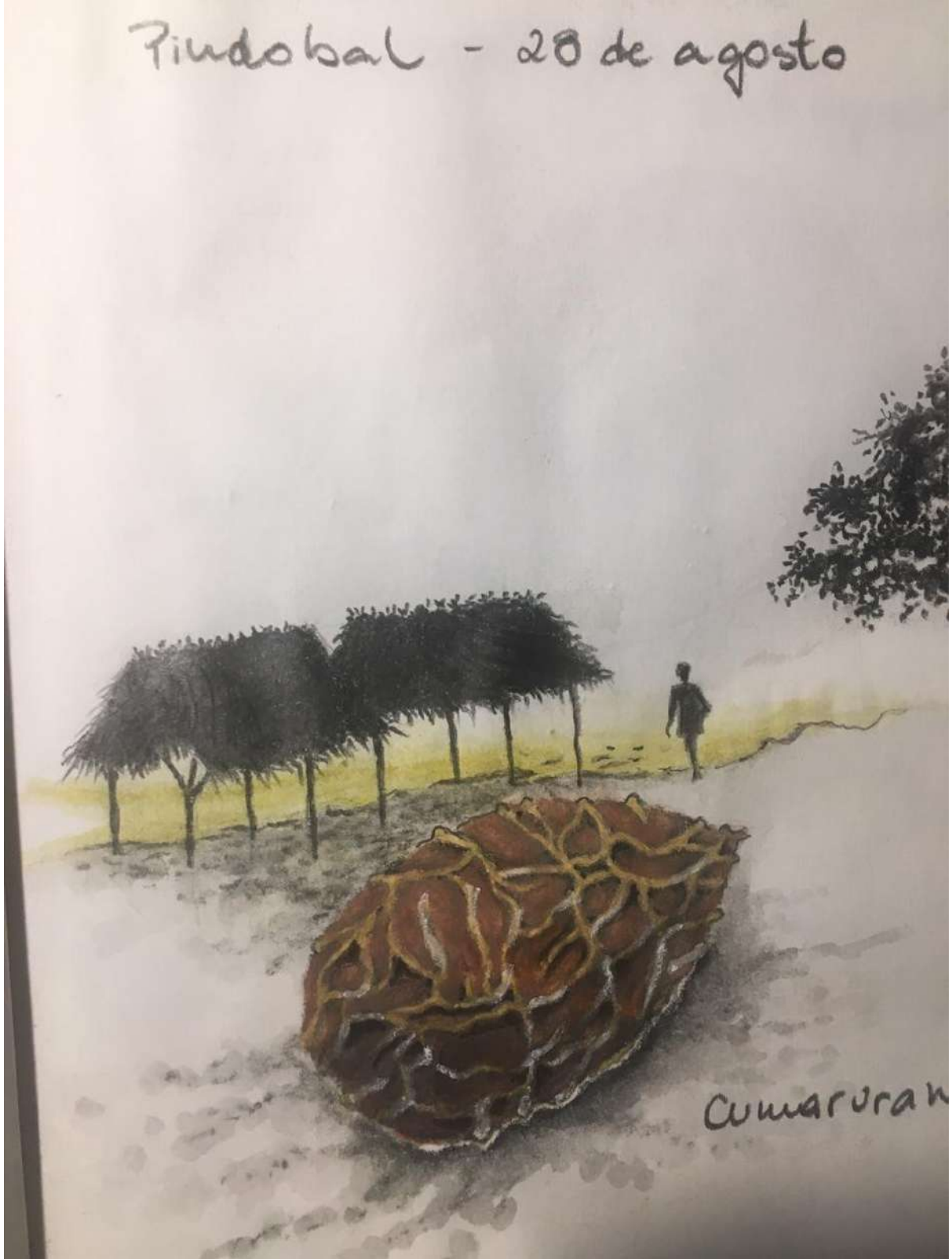



AMAZONAS
ARAPIÚNS
SANTARÉM
TAPAJÓS
Castanha

Pindobal - 28 de agosto

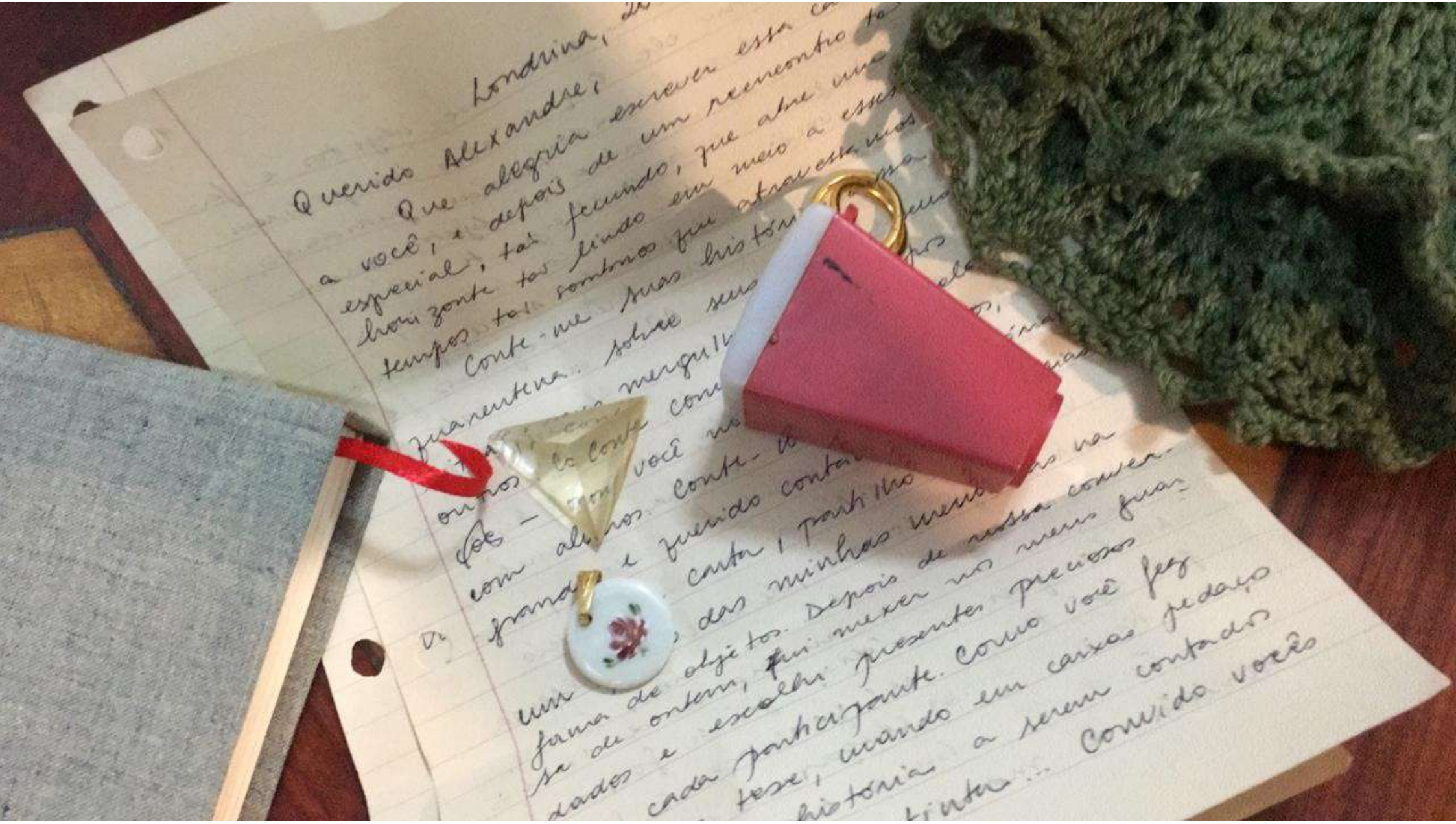


Pindobal - 28 de agosto








Londrina,
Querido Alexandre,
Que alegria escrever essa
a você, e depois de um reencontro
especial, tão fecundo, que abre um
horizonte tão lindo em meio a esses
tempos tão sombrios que atravessamos
Conte-me suas histórias
quarentena. sobre seus
com alunos. Conte-
grandes e querido conta
carta, partilho
das minhas menores na
um
forma de objetos. Depois de nossa conver-
sa de ontem, fui mexer nos meus guar-
dados e escolhi presentes preciosos
cada participante. Como você fez
tese, usando em caixas pedaços
história a serem contados
tinta... Convido vocês

DEIXA EU TE FALAR
SOBRE UMA IMAGEM
QUE TRAGO COMIGO





Pivó, Vou viajar

Em caso de desastre na viagem,
se eu morrer, deixo este pra senhora
O inventário que você fez em vida
determinou um itinerário para viagens
(vou começar esta carta de um outro jeito)
Você, vó, me deixou uma boa herança e
me deu a possibilidade de eu viajar.
E como em qualquer viagem, por mais
segura que seja, haverá o risco de acidentes.
Assim, eu deixo esta carta aqui na gaveta
dos meus guardados; ela tem uma
mensagem de agradecimento.
Caso eu morra, quero que não se sinta
arrependida e com remorsos.



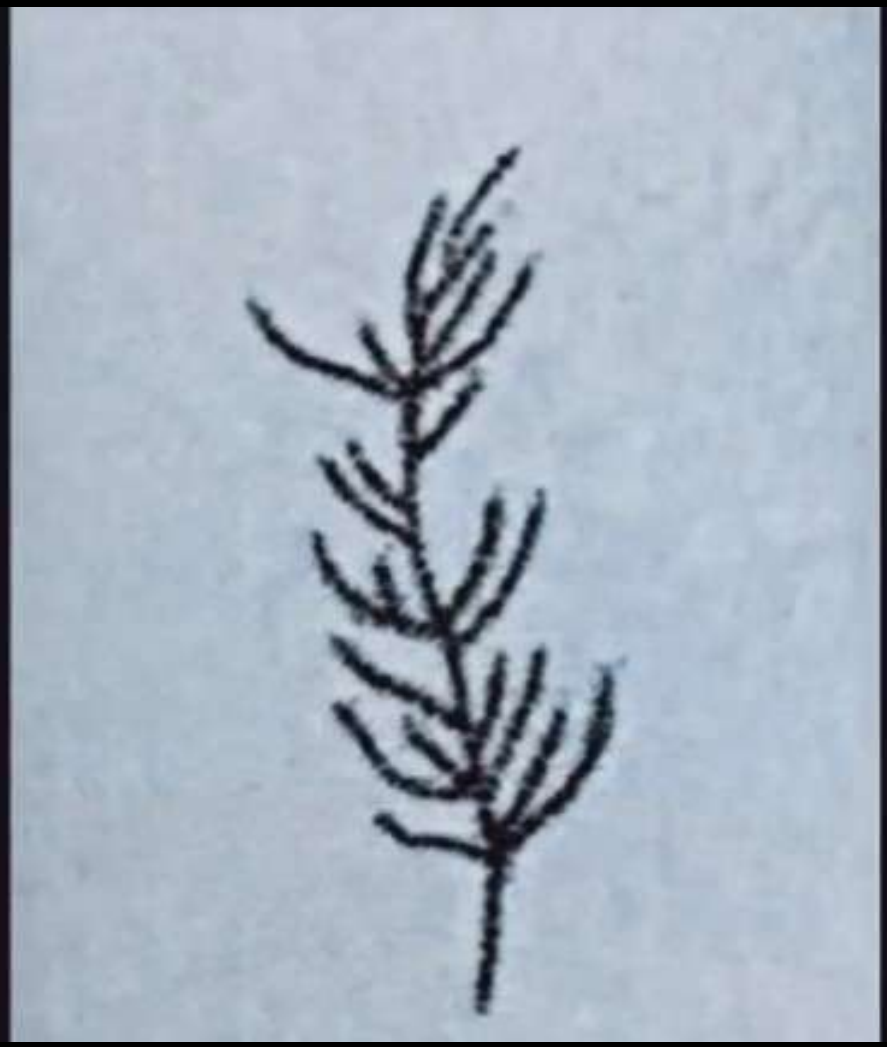
Fui eu que inventei
esta viagem
É certo que
você implantou
em mim o de-
sejo de viajar
O seu gesto
foi o melhor de todos que eu já recebi
em minha vida familiar

Claudio Gomes

mentos
experimentados e prepa
pesquisadores e profe
pelos nossos processos de cura,
tica.
Aproveito a ocasião para definir o meu
ritual funerário:
1º Sem discursos chorosos;
2º Nada de falas apologéticas;
3º Caso alguém queira falar
mesmo assim, peça-lhe que, na noite
posterior ao meu enterro, vá contemplar
as estrelas da madrugada porque
estarei lá saltando de constelação
em constelação. Esse alguém vai
perceber que é o meu corpo de
carne e osso que salta no céu da
madrugada.
Enfim, eu me despeço com um abraço
(apesar de não gostar de abraços); com
um beijo no rosto (apesar de eu só
gostar de beijo na boca, mas neto



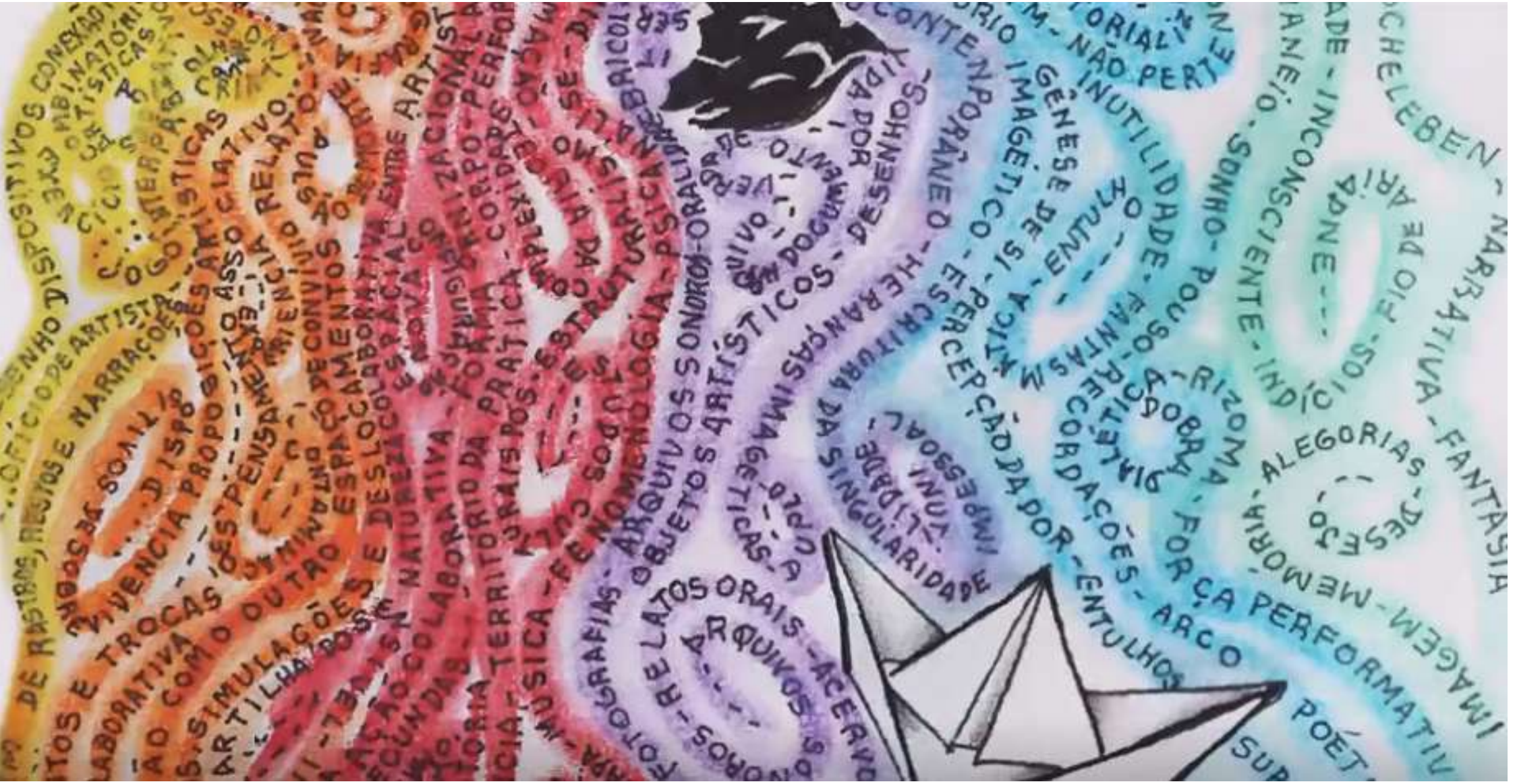




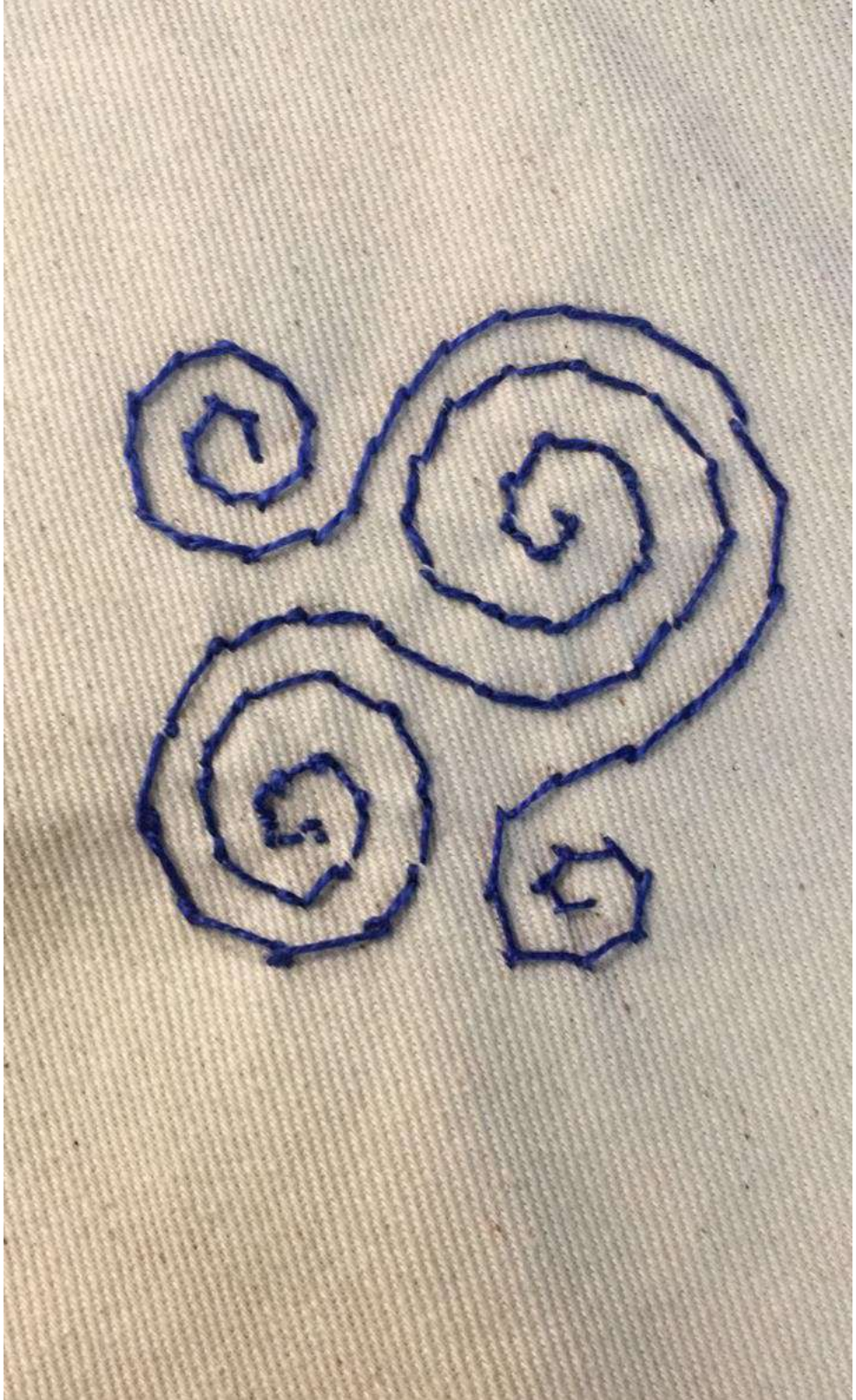




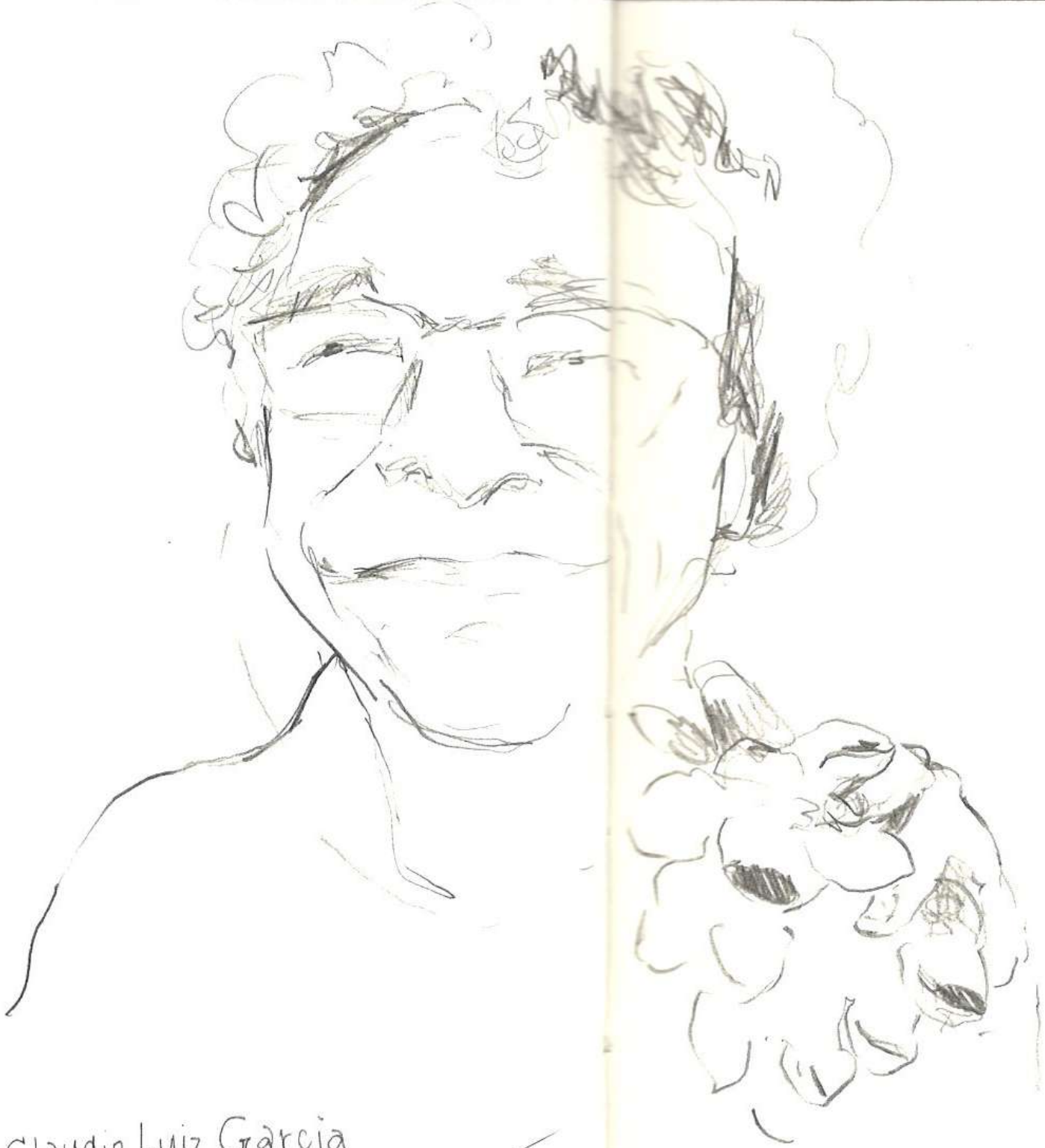




DISPOSITIVOS
NARRAÇÕES
VIVENCIA
PROPOSIÇÕES
ARTISTICAS
RELATO
ESPAÇO
ESTRUTURALISMO
ARQUIVOS
OBJETOS ARTÍSTICOS
DESENHOS
IMAGÉTICO
PERCEPÇÃO DA DOR
ENTULHOS
ARCO
PERFORMATIV
ALEGORIAS
DESEJO
MEMÓRIA
IMAGEM
NARRATIVA
FANTASIA
INDÍCIOS
SONHO
POUSO
RIZOMA
FORÇA
DOBRA
DIALÉTICA
CORDAÇÕES
SINGULARIDADE
INUTILIDADE
GÊNESE DE SI
ESCRITURA DA SINGULARIDADE
ARQUIVOS
ACERVO
RELATOS ORAIS
FOTOGRAFIAS
MÚSICA
TERRITÓRIO DA PRÁTICA
ESTRUTURALISMO
NATUREZA
COLABORATIVA
ESPACIAL
ARTISTICAS



Claudio



Claudio Luiz Garcia



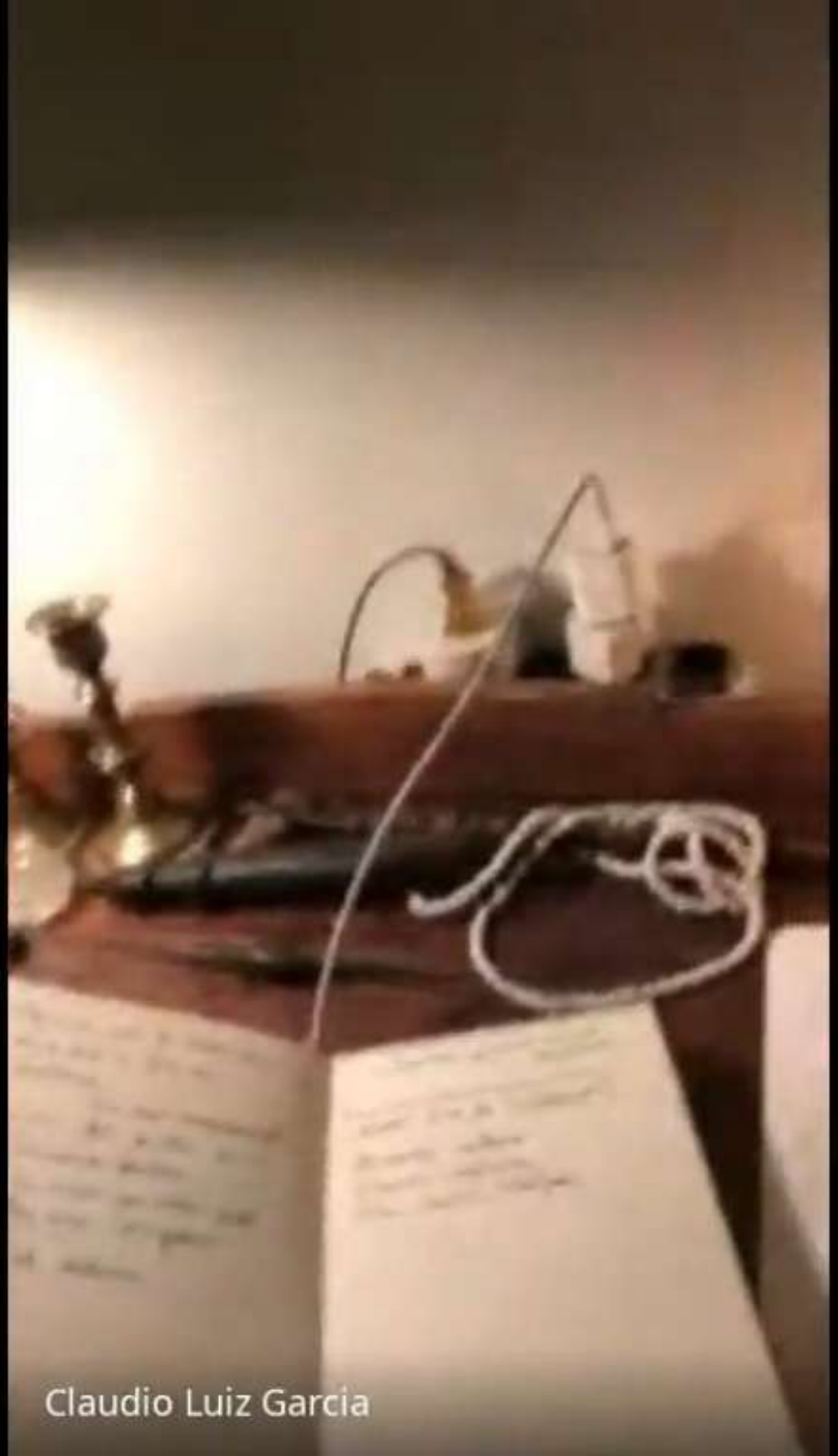

GRAVANDO
A
E
e
MacBook Pro


Claudio Luiz Garcia


Claudio Luiz Garcia


Claudio Luiz Garcia


Claudio Luiz Garcia


Claudio Luiz Garcia


Claudio Luiz Garcia

boas intenções. Por isso assumo todo o risco da viagem que eu possa ver a ~~fazer~~ sofrer.

Como todos nós sabemos, esta carta, as viagens, as relações mnemônicas e históricas são todas fragmentos ~~mesmas~~ parte do que chamamos de proc. de criação artística coletivo, e, portanto, q.q.ues acidente fatal deverá ser seguido de um funeral simbólico:

1º Nada de discurso choroso;

2º Nem falas apologéticas;

3º Se alguém quiser falar mesmo assim, peça que contemple as estrelas da madrugada seguinte ao meu funeral, pois vai me ver saltando de constelação em constelação, e o que é melhor estarei saltitando de carne e osso.

Todos vocês encontrarão o seu ...nho. A busca há de prosseguir, mesmo que não haja encontros, o buscar é sempre mais poderoso! ~~do que o encontro~~. Todo encontro é uma morte e esta com a qual posso me deparar já na primeira viagem ~~foi definitiva e veio~~ aparece como óbice de amofinações mecânicas do avião que viajarei ~~são os~~ os obstáculos da ~~mas as~~ saudades, das rebeliões que travei comigo mesmo enquanto vivi, ~~me trouxe~~ do ~~amofinações~~ arão aborrecimentos, sonhos e devaneios ~~que~~ aos quais vieram ao meu encontro (do interior do ~~meu~~ seu mundo das sensações) na ~~da~~ noite em que você me ~~entregou~~ entregou o inventário. Você vai se lembrar que

Tarefa

1- Por enquanto escolhi escrever cartas,

2- Porque você é uma excelente missivista e eu também

Eu gostava

3- Desde a minha adolescência a gostava de escrever cartas, minha mãe também escrevia cartas. As delas sempre começavam do mesmo jeito:

Em primeiro lugar, espero que esta te encontre gozando de saúde ~~e com~~ entre os seus.

. . . .

. . . .

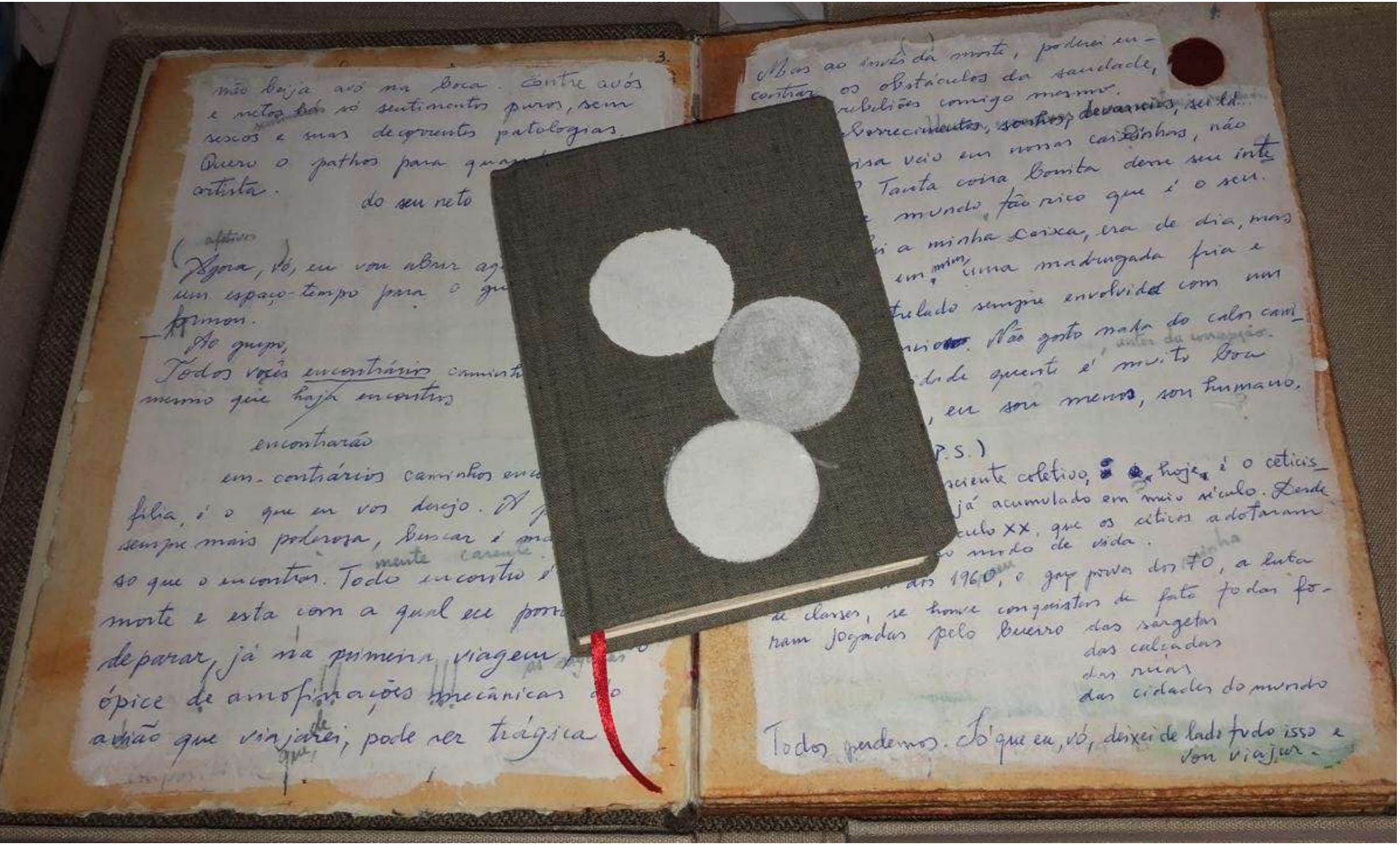
Em meus L.H.H eu escrevo "Cartas íntimas a ninguém".

4- O tempo das cartas já se foi, como os destinatários são internautas e a practicidade dos computadores impera, eu também aboli a minha prática de missivista ~~com desti~~ [illegible] e adorei a ninguém, mas [illegible] da ~~[illegible]~~ mesma. [illegible]



Horizontal - Vertical

Fósforo - Lampião



não beija avó na boca. Contre avós
e netos há só sentimentos puros, sem
sexos e suas decorrentes patologias.
Quero o pathos para qua...
artista.

do seu neto

(afetivo)
Agora, vó, eu vou abrir ag...
um espaço-tempo para o gu...
formou.
Ao grupo,
Todos vocês encontrários caminh...
mesmo que haja encontros

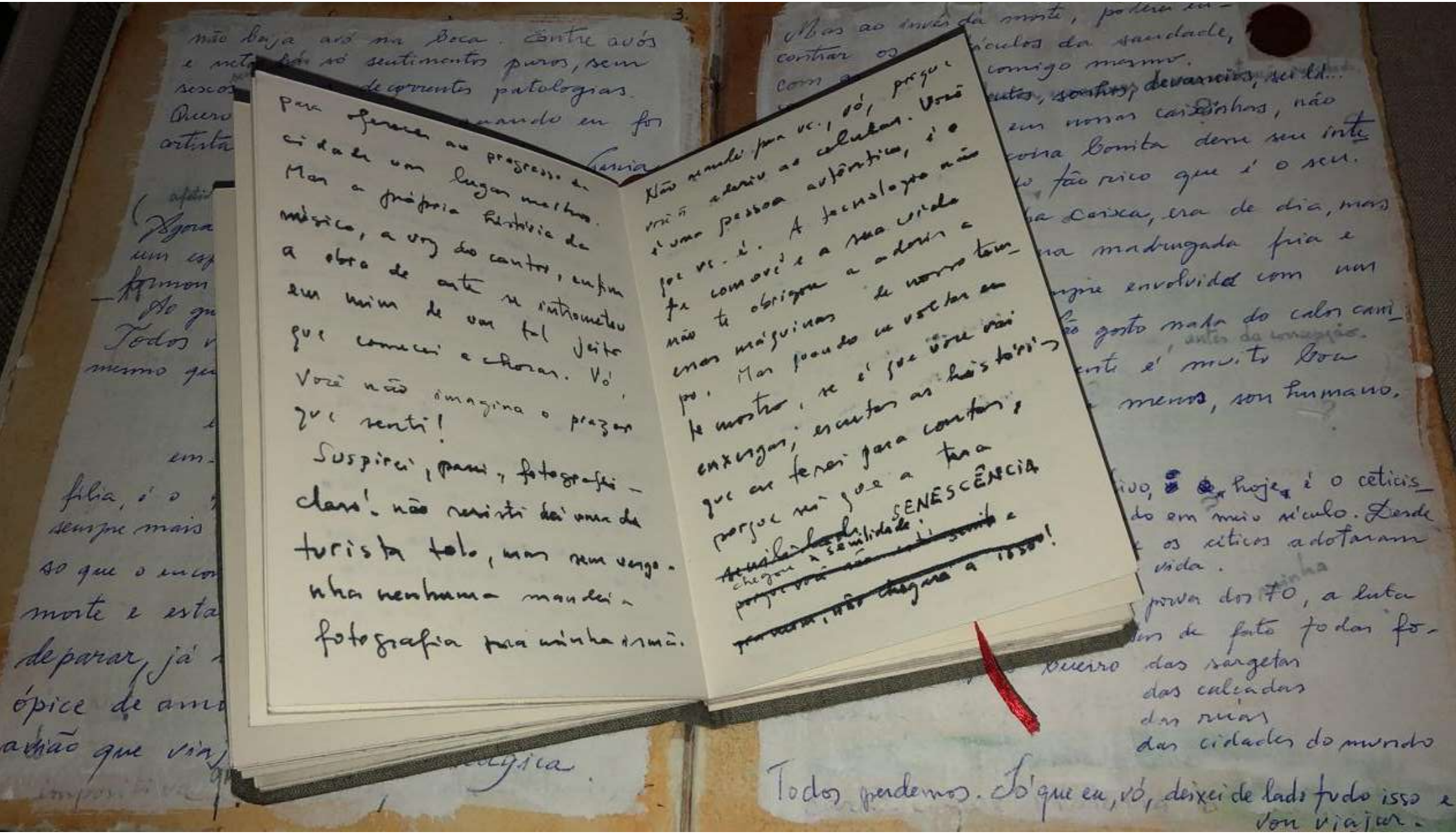
encontrarão

em-contrários caminhos enc...
filia, é o que eu vos desejo. A p...
sempre mais poderosa, buscar é ma...
so que o encontrar. Todo encontro é
mente carente
morte e esta com a qual eu possa
deparar, já na primeira viagem
ópice de amofinações mecânicas do
avião que viajarei, pode ser trágica

Mas ao invés da morte, poderei en-
contrar os obstáculos da saudade,
rebeliões comigo mesmo.
...borrecimentos, sonhos, devaneios, sei lá...
...isa veio em nossas caixinhas, não
... Tanta coisa bonita desse seu inte-
... mundo, tão rico que é o seu.
...i a minha caixa, era de dia, mas
... em mim, uma madrugada fria e
...trelado sempre envolvido com um
...ncio. Não gosto nada do calor cami-
...idade quente é muito boa
..., eu sou menos, sou humano.

(P.S.)
...sciente coletivo, hoje é o ceticis-
... já acumulado em meio século. Desde
...culo XX, que os céticos adotaram
... modo de vida.
... dos 1960, o gay power dos 70, a luta
de classes, se houve conquistas de fato todas fo-
ram jogadas pelo buerro das sargetas
das calçadas
das ruas
das cidades do mundo

Todos perdemos. Só que eu, vó, deixei de lado tudo isso e
vou viajar.



não beija avó na boca. Entre avós
e netos há só sentimentos puros, sem
sexos ... decorrentes patologias.
Quero ... quando eu for
artista ... Lucia

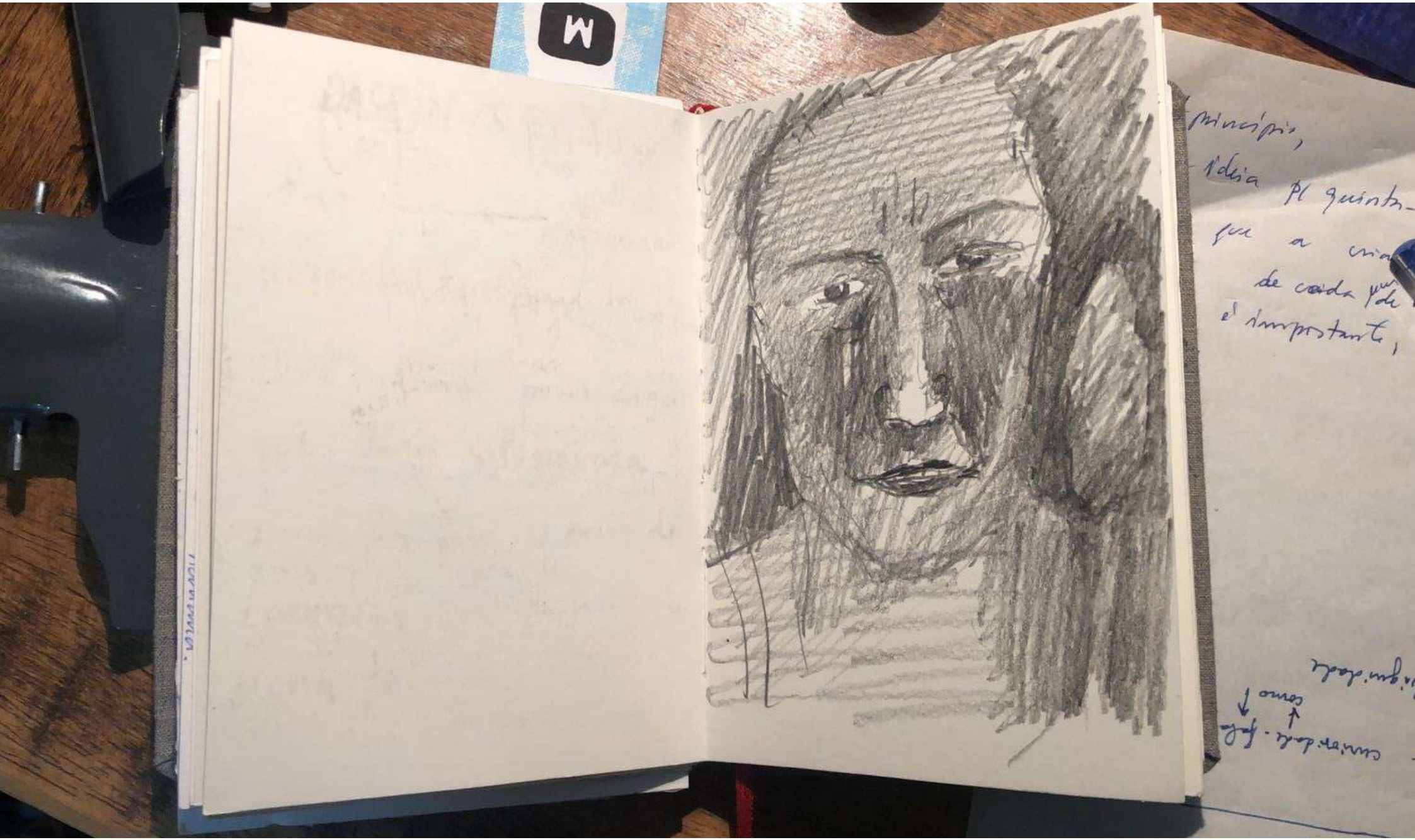
Para oferecer ao progresso da
cidade um lugar melhor.
Mas a própria história da
música, a voz do cantor, enfim
a obra de arte se intrometeu
em mim de um tal jeito
que comecei a chorar. Vó,
Você não imagina o prazer
que senti!
Suspirei, passei, fotografei —
claro! não resisti daí uma de
turista tolo, mas sem vergo-
nha nenhuma mandei a
fotografia para minha irmã.

Não mandei para vc., vó, porque
você ñ aderiu ao celular. Você
é uma pessoa autêntica, é o
que vc. é. A tecnologia não
fez comovê e a sua vida
não te obrigou a aderir a
essas máquinas de nosso tem-
po. Mas quando eu voltar eu
te mostro, se é que você vai
enxergar, escutar as histórias
que eu terei para contar,
porque sei que a tua
~~senilidade~~ SENESCÊNCIA
chegou à senilidade.
~~porque você não está senil e~~
~~pra mim, não chegará a 1650!~~

Mas ao invés da morte, poderei en-
contrar os ... ículos da saudade,
com ... comigo mesmo.
... entos, sonhos, devaneios, sei lá...
... em nossas caixinhas, não
... coisa bonita deve ser inte-
... o tão rico que é o seu.
... a caixa, era de dia, mas
... na madrugada fria e
... sempre envolvida com um
... ão gosto nada do calor cani-
... antes da concepção.
... ente é muito boa
... menos, sou humano.

... ivo, hoje é o ceticis-
... do em meio século. Desde
... os céticos adotaram
... vida.
... porva dos 70, a luta
... de fato todas fo-
... Guerra das sargetas
das calçadas
das ruas
das cidades do mundo

Todos perdemos. Só que eu, vó, deixei de lado tudo isso e
vou viajar.



Cartões Portais

Nas

Gavetas dos Guardados

ñ dá pra entrar facilmente

porque ñ se sai

rapidamente

OXUM - Nara Isoda

Coração da Banana

uma flor

assentamento

princípio,

ideia

que a

de cada

é importante

DASEIN - REMOTO

Perguntar é configurar uma falta; fazer buracos. Dessa maneira, posso dizer que fazer xilogravura é configurar a falta de uma imagem na superfície de uma tábua.

Criar sulcos, não-superfícies, criar vazios, o artista pode estender essa maneira de pensar a gravura para as outras artes. Assim, podemos ampliar o campo do fazer-gravura diante da restrição de possibilidades.

Qual seria o diagnóstico de uma condição de ~~por~~ um eterno ~~devir~~.

19:07H 8-4-21

Paz, distanciamento, isolamento parcial, relacionamento remoto nos dois sentidos.

Atanasca

21-8-21

10:50H

Voltei a este caderno depois de um espaço tempo curto (4 meses), para pensar em tempos de espaço curtos que fogem da minha vida solitária as únicas trocas intelectuais. Sem deixar os afetos de lado, porque eles constituem essencialmente o meu ser, tenho me relacionado com o mundo espacialmente distante mas temporalmente perto.

Como professora, em estudo, pesquisa... como pesquisadora, em trabalho como artista, em vídeo imagens para atender a inelutável modalidade do audiovisual, que é invisível.

Cerimônia de Viés 10:57H

Eu, a Ruthi e o J...

E eu estava ali
abraçando ela feito um zumbi
Ela chorava como rico namorado
abraçada a um viado
que partia para o seu namorado
A riqueza a atraiu bem mais do
que o prazer bissexual lhe ofereceu
A aventura numa ao amor
interessava-me muito mais
porque ele me esperava no cais
mas havia outro acaso
um encontro inesperado
feito uma sonda paterna
que broxou o encanto.

9:53H 23-8-21

Claudio Garcia

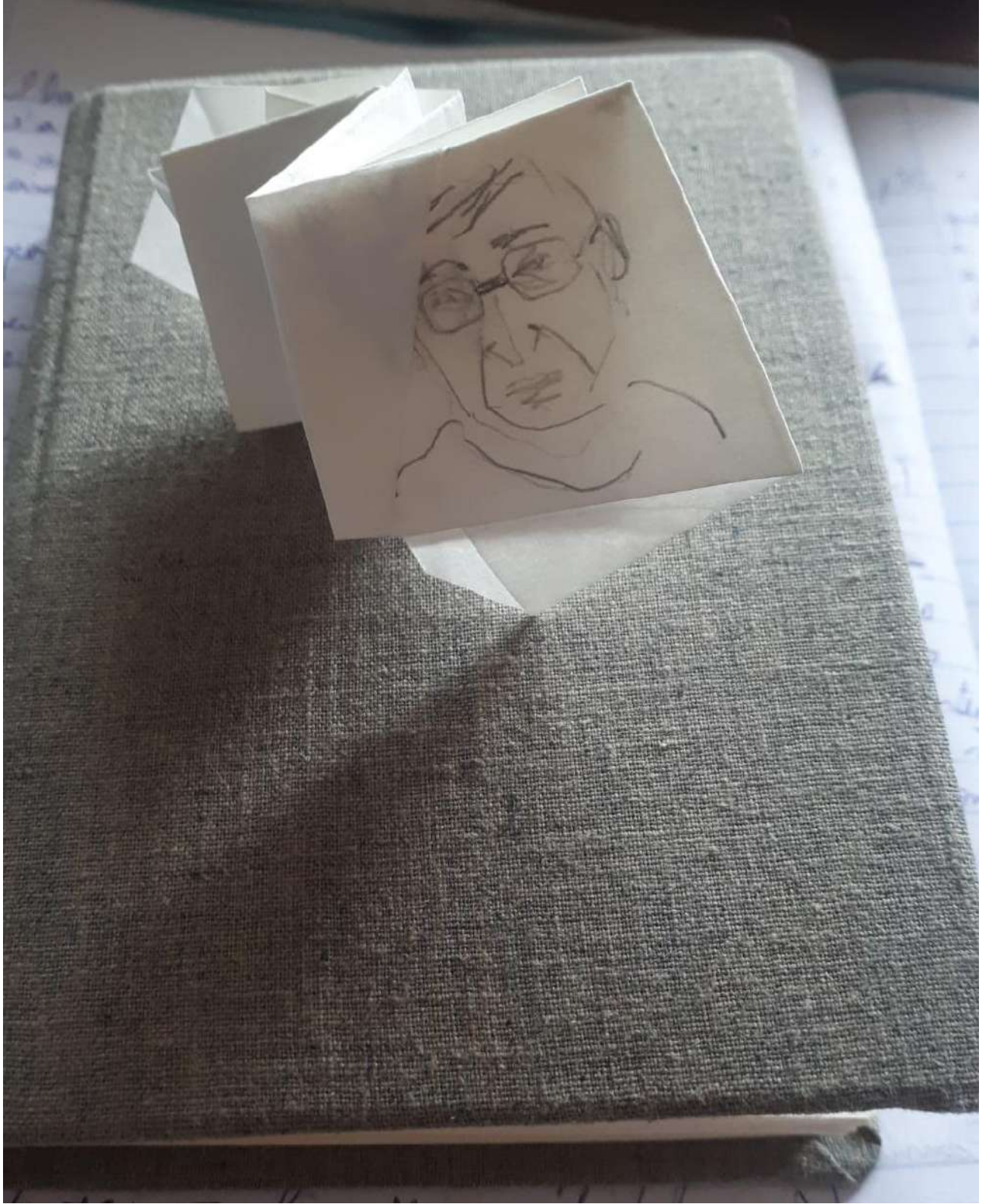

Claudio Luiz Garcia



Elias



elias an



O Dasein é esse estar aí? o dasein é diferente, é a vivência. o que tá aí posto. é o acontecimento, o acontecendo. é sempre a relação sua com a coisa.

espontaneid

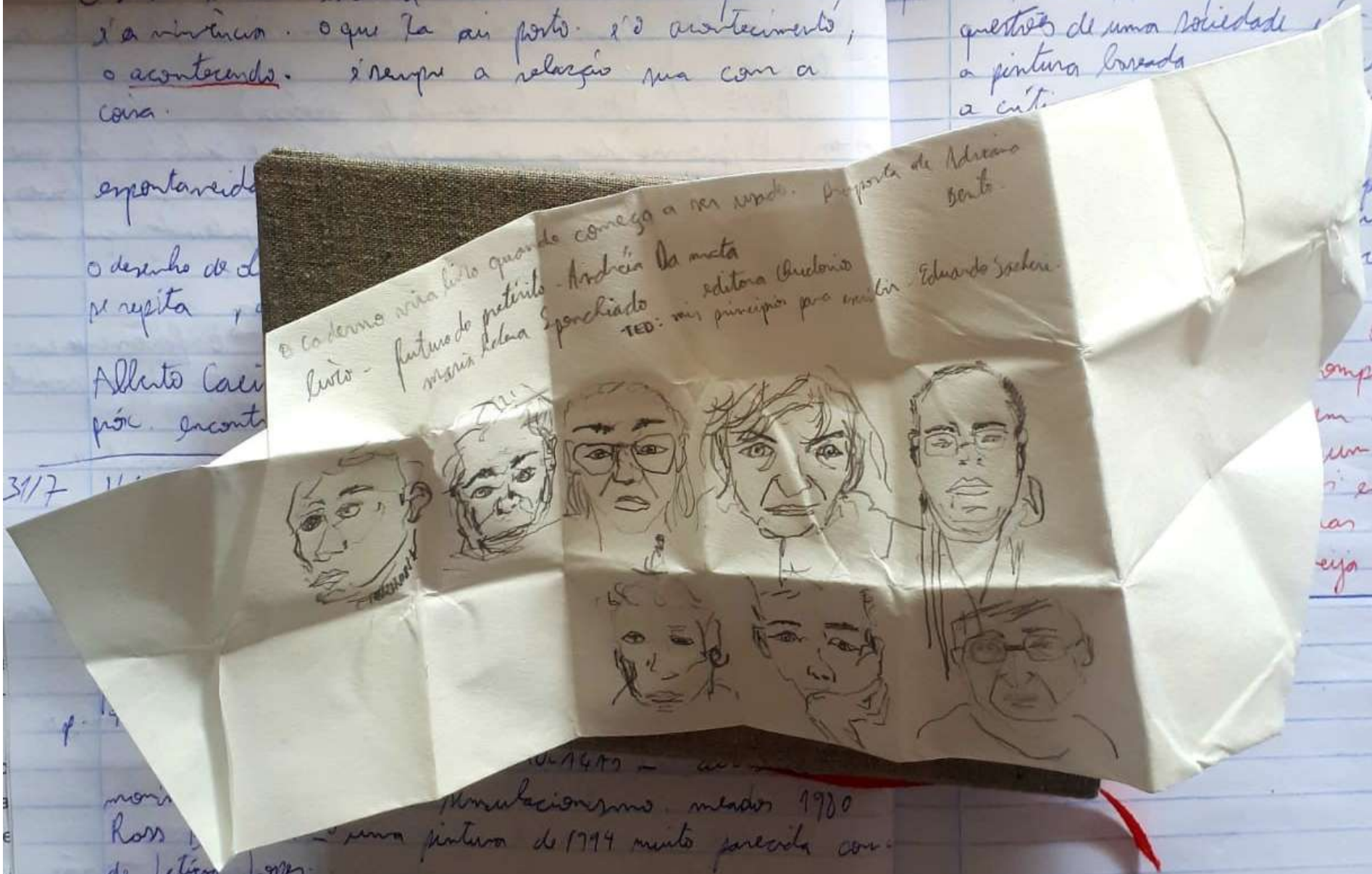
o desenho de d
se repita

Alberto Caei
próx. encont

31/7

p. 1

p.105 - "Ademais, será que esses artistas
questões de uma sociedade
a pintura baseada
a crít



o caderno vira livro quando começa a ser usado. Proposta de Adriana Bento.
livro - futuro do pretérito - Andréia Da mata
maria helena Sponchiado editora Quidonio
TED: seis princípios para escrever - Eduardo Sacheri.

simulacionismo. meados 1980
Ross ... uma pintura de 1994 muito parecida com
de Letícia Lopes.

p.101 - "cul-de-sac" = beco sem saída (francês).

p.103 - "Mas o que é, exatamente, a simulação? Gilles Deleuze
distinguiu o simulacro da cópia de duas maneiras:
"A cópia é uma imagem dotada de semelhança", ao passo


NEW ENGLISH TEXAS
SPAIN
25-10-2020

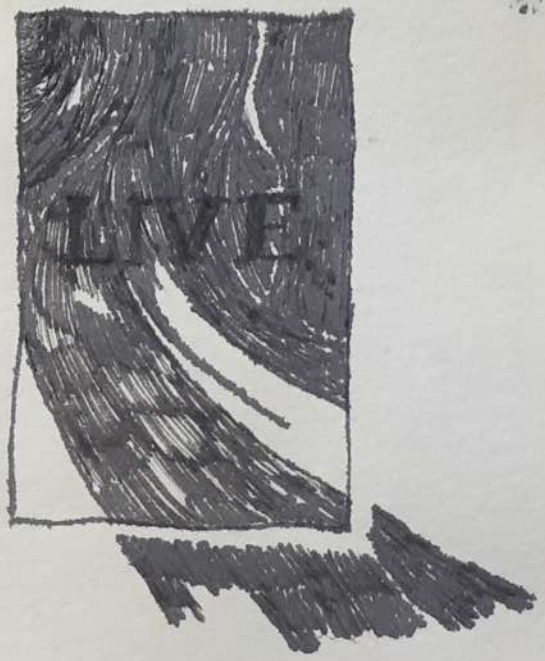
7-11-2020



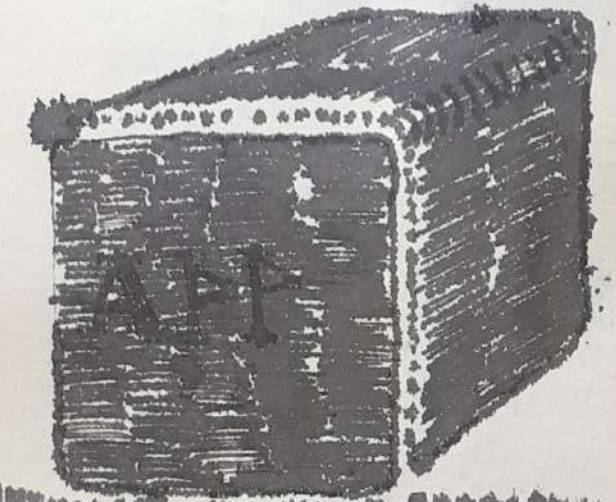
SONHO LORENTEZA.

PAI - IRMÃO. O RIO COMEÇA A SUBIR. CONSIGO PULAR PAI E IRMÃO CAEM NA ÁGUA. LOGO SAEM.

8-11-2020



CARTA DO DIA



TRANSBORDAR

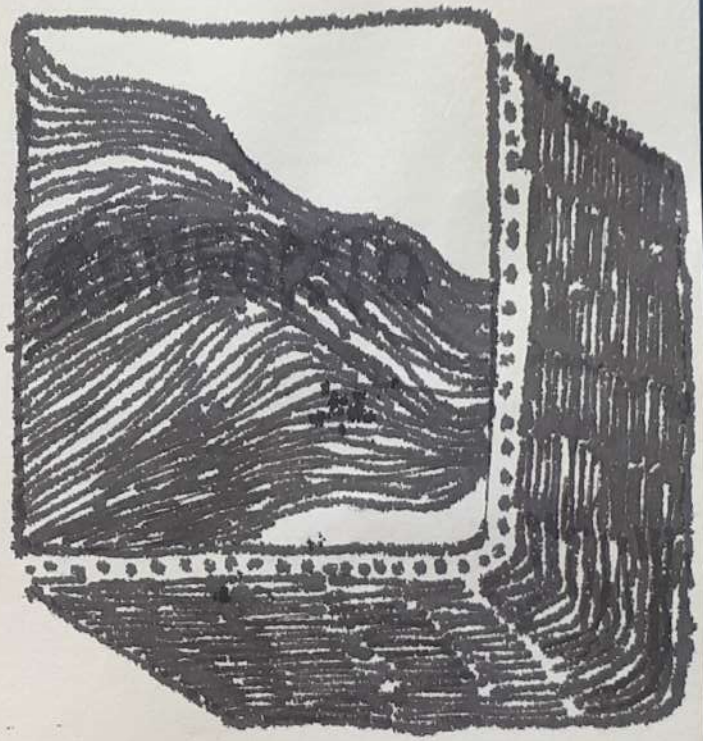
[illegible]

elegimos dios para [illegible] culpa?

[illegible], para dizer que temos voz

1-7-2020

DOUTORADO 10-11-2020



VOLTA 11-11-2020



3.7.2020



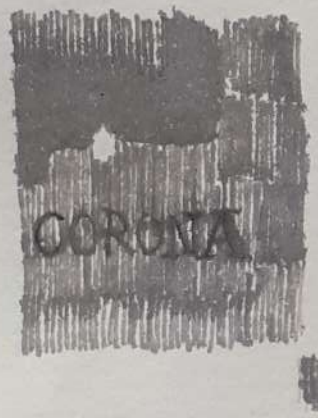
6.7.2020

6

#7 2020 UMA PALAVRA POR DIA

PALAVRAS DO REAL . DO IMAGINÁRIO

INTERPRETADO



7-7-2020

SEXTA-FEIRA
13-11-2020

8-7-2020

A LUZ DO DIA

14-11-2020

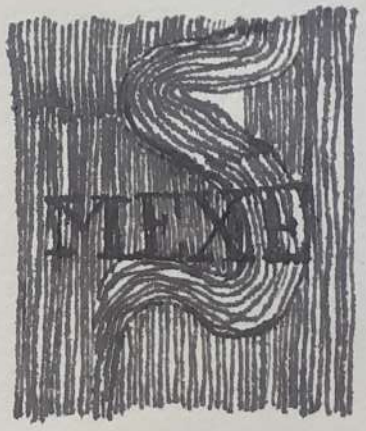
9-7-2020

MARTELO

15-11-2020

16-11-2020

REMETER



10-7-2020

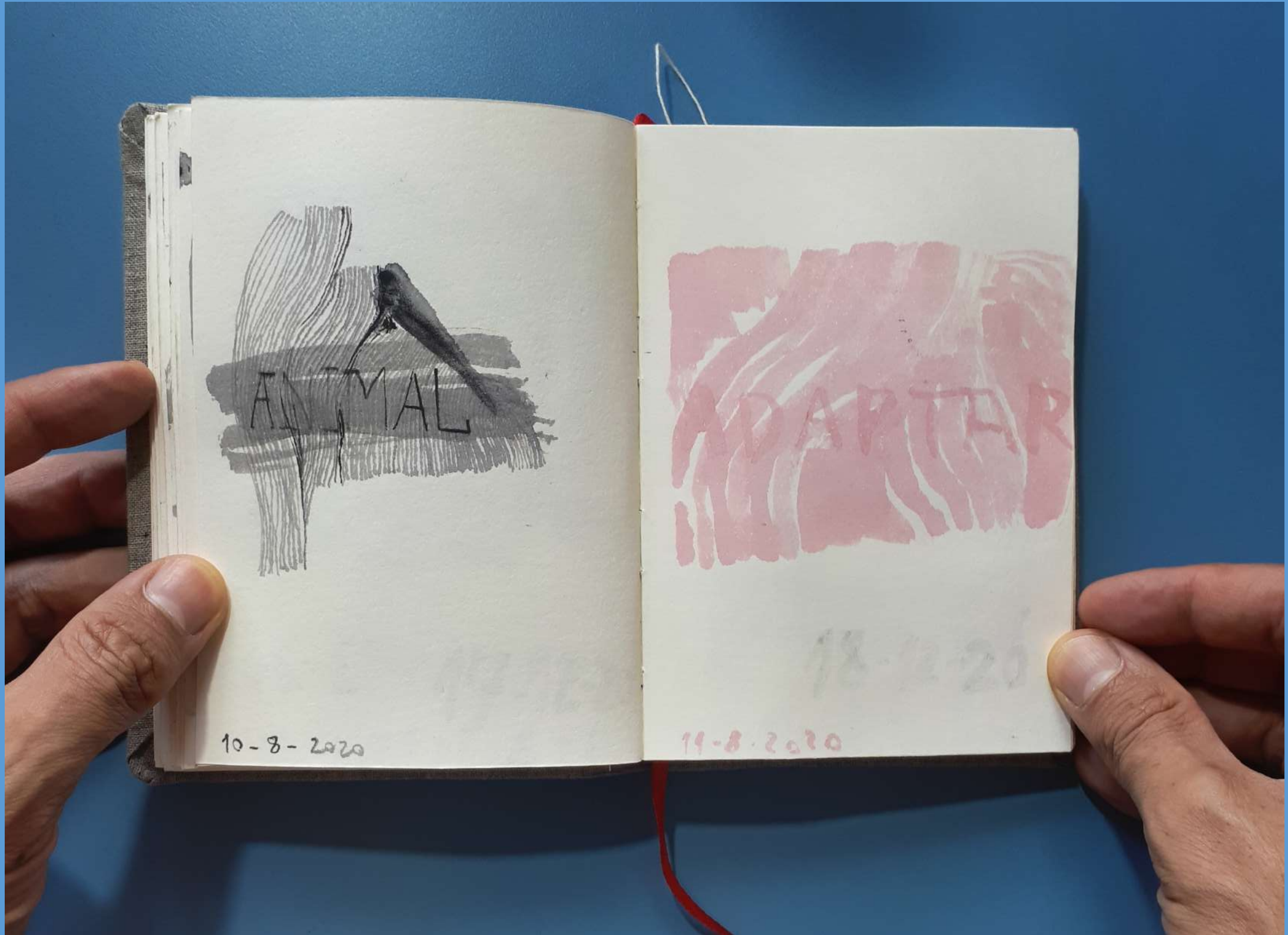
17-11-2020

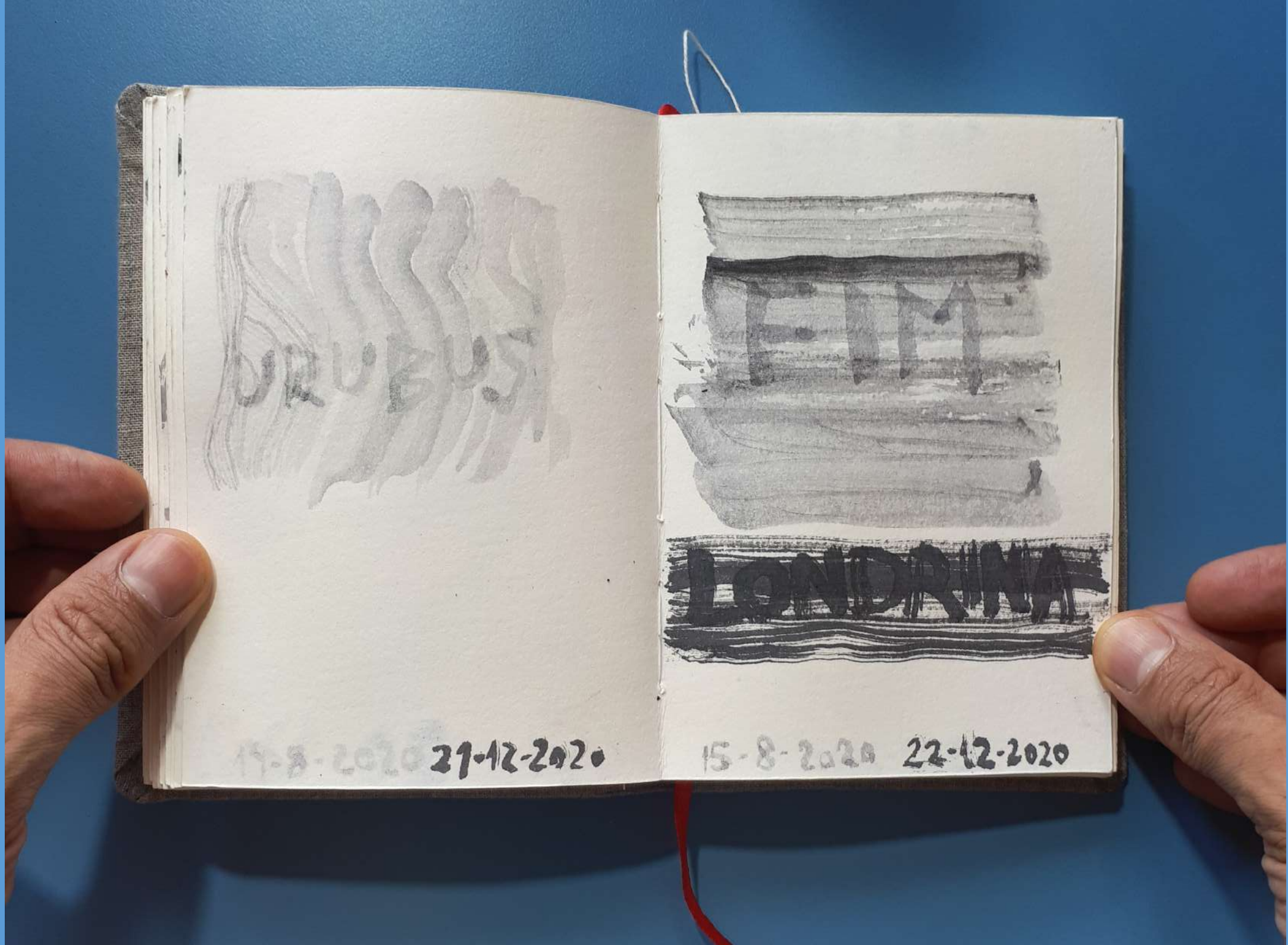


11-7-2020

18-11-2020

12-7-2020


ANIMAL
APARTAR
10-8-2020
11-8-2020


URUBUS
19-8-2020 21-12-2020
FIM
LONDRINA
15-8-2020 22-12-2020

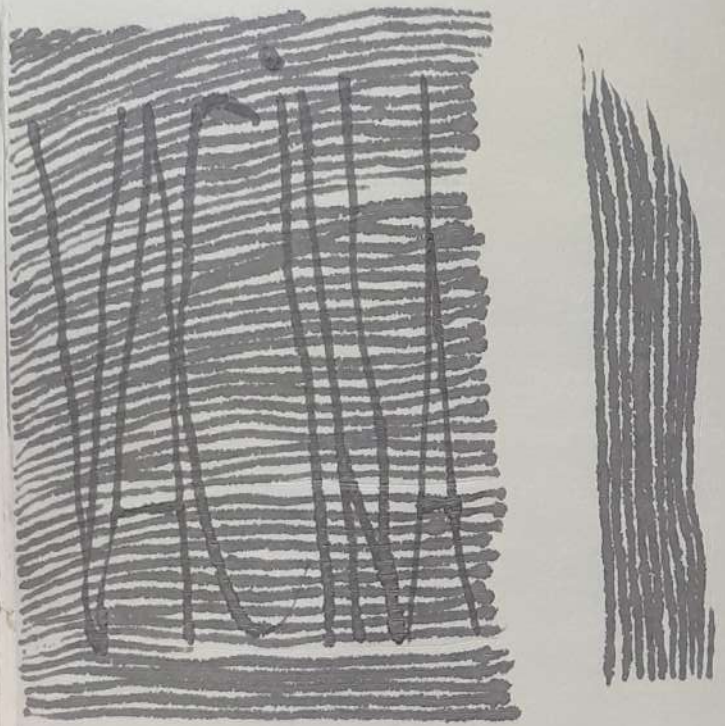
16-8-2020



23-12-2020

17-8-2020 24-12-2020

11-9-2020



18-1-2021

12-9-2020

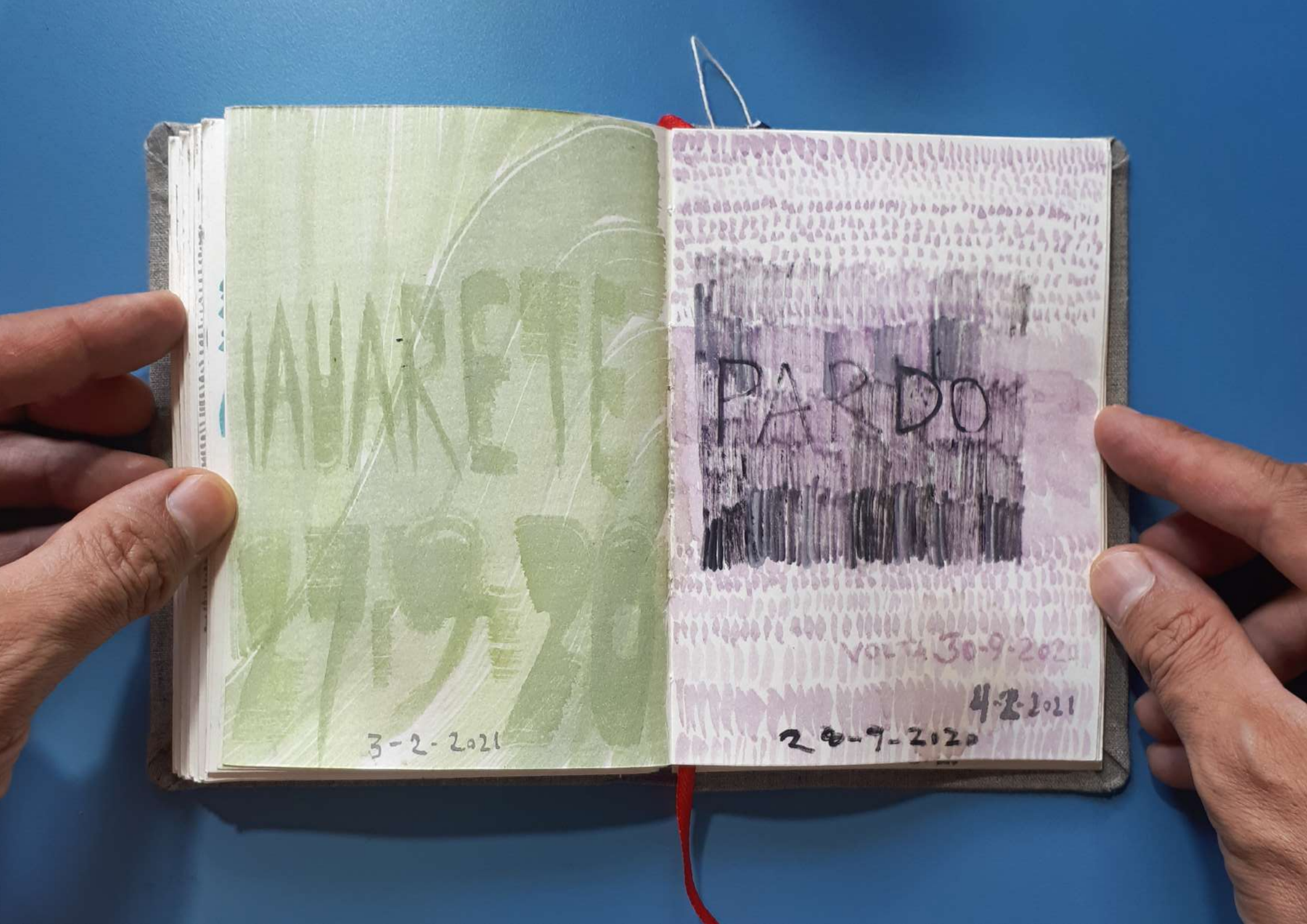
19-1-2021

13-9-2020

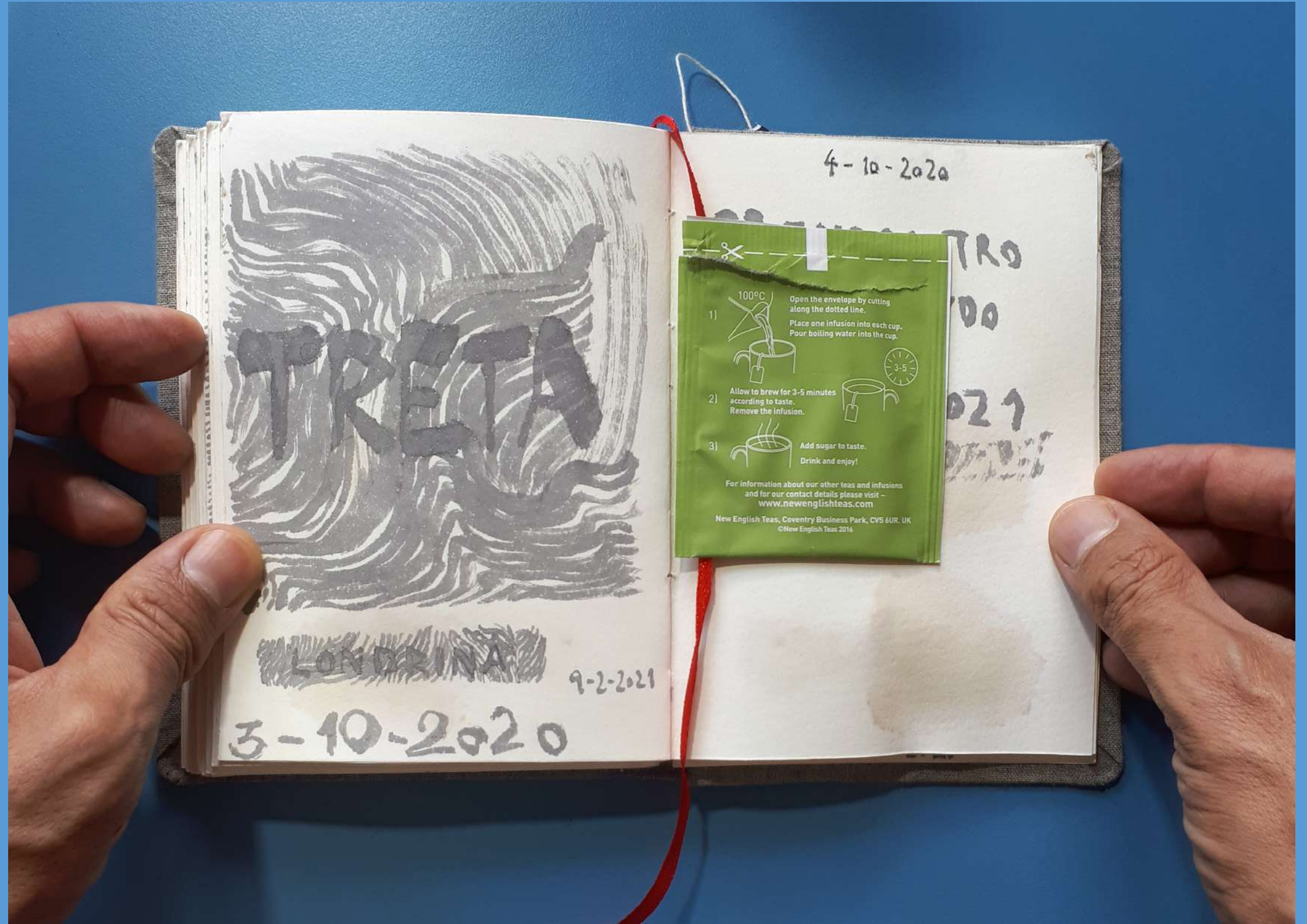


20-1-2021

14-9-2020 21-1-2021


PARDO
Volta 30-9-2020
4-2-2021
20-7-2020
3-2-2021


YEAR
5-2-2021
MAE
30-9-2020
6-2-2021


TRETA
LONDRINA
9-2-2021
3-10-2020
4-10-2020
100°C
1) Open the envelope by cutting along the dotted line.
Place one infusion into each cup.
Pour boiling water into the cup.
3-5
2) Allow to brew for 3-5 minutes according to taste.
Remove the infusion.
3) Add sugar to taste.
Drink and enjoy!
For information about our other teas and infusions and for our contact details please visit –
www.newenglishteas.com
New English Teas, Coventry Business Park, CV5 6UR. UK
©New English Teas 2016

5-10-2020

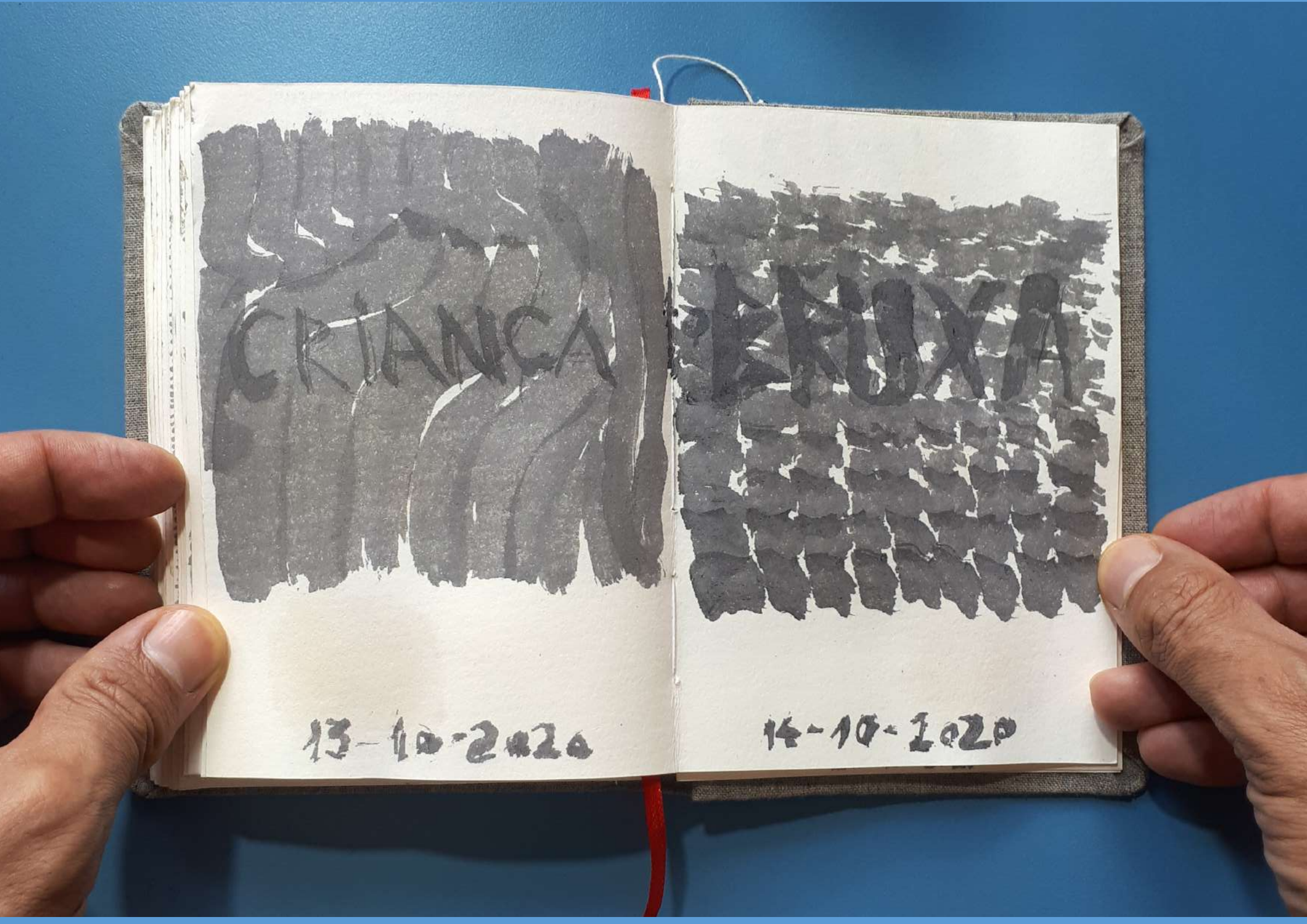
6-10-2020



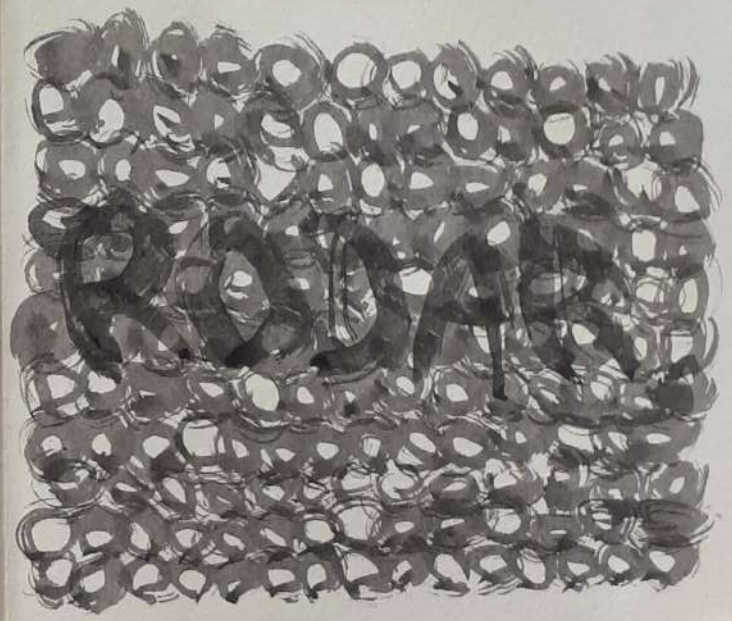


8-10-2020

8-10-2020


CRIANÇA
PREGUIÇA
13-10-2020
14-10-2020

21-10-2020



22-10-2020


24
10

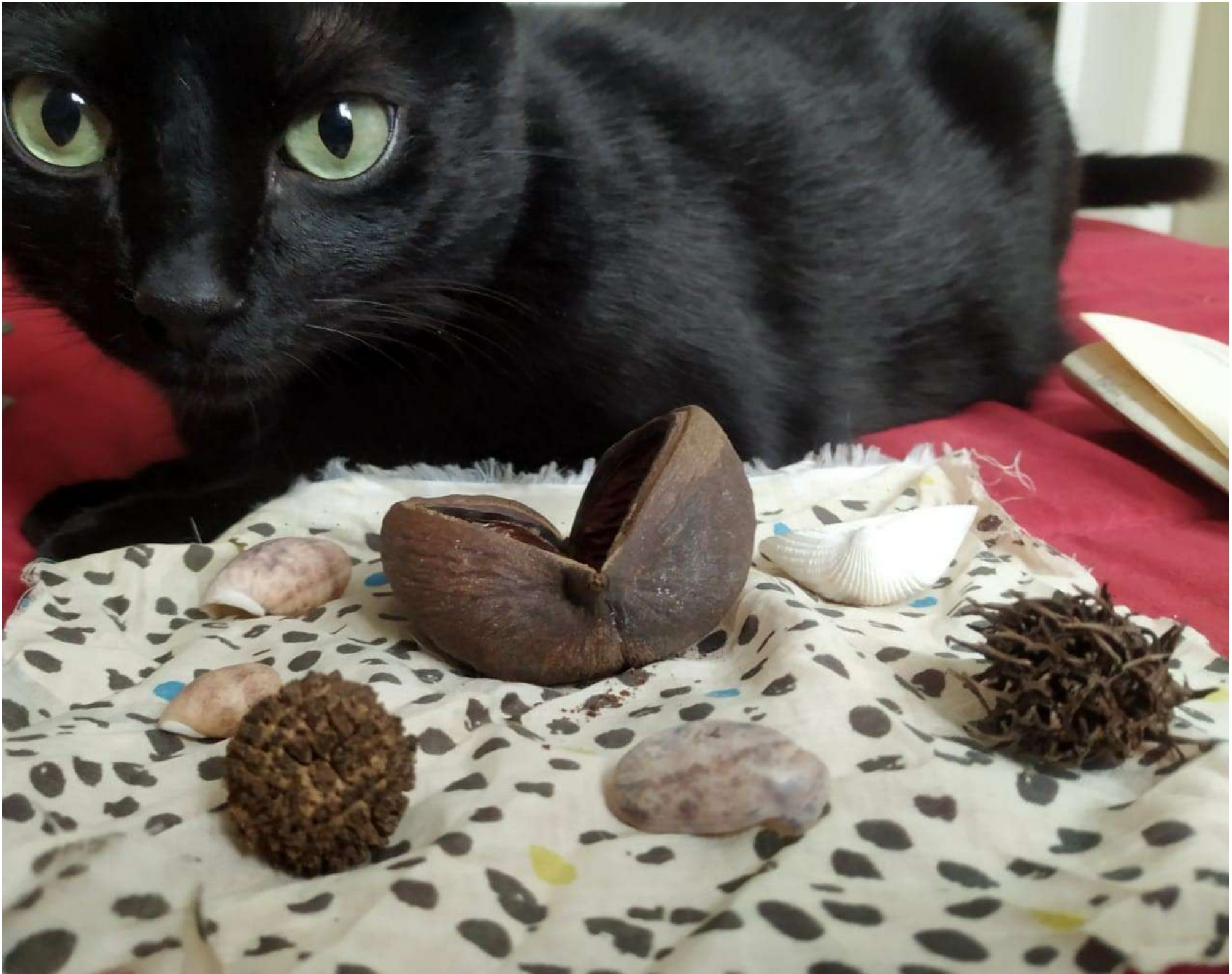

TEMPO
23-10-2026

Isabela

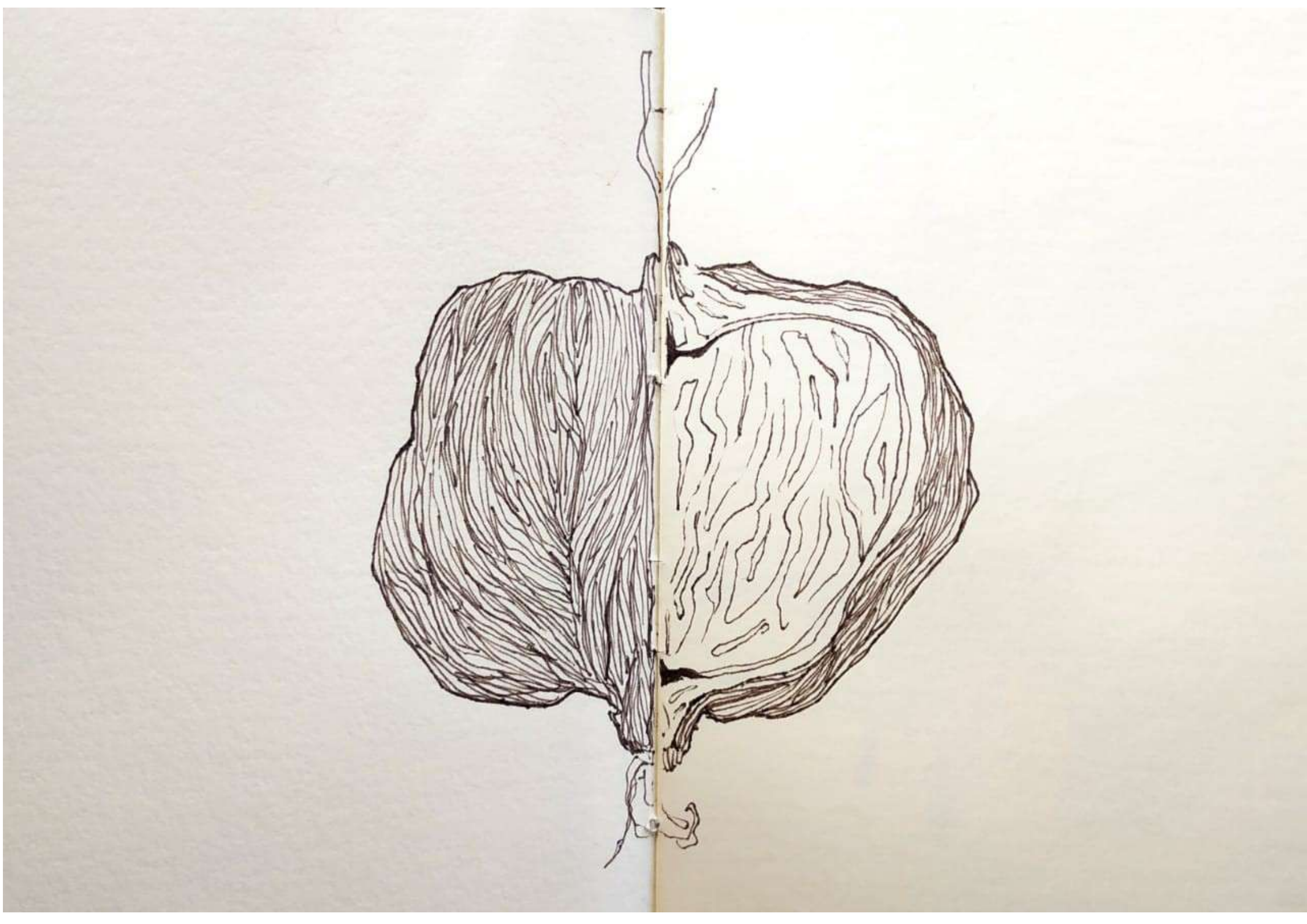

Isabela Costard




fessores, os colegas, os técn
Para você também, "a loucura dos
dernos", dou um caderninho que
Habite-o como quiser, pensando
nossos encontros, em como
estar sendo para você... Be



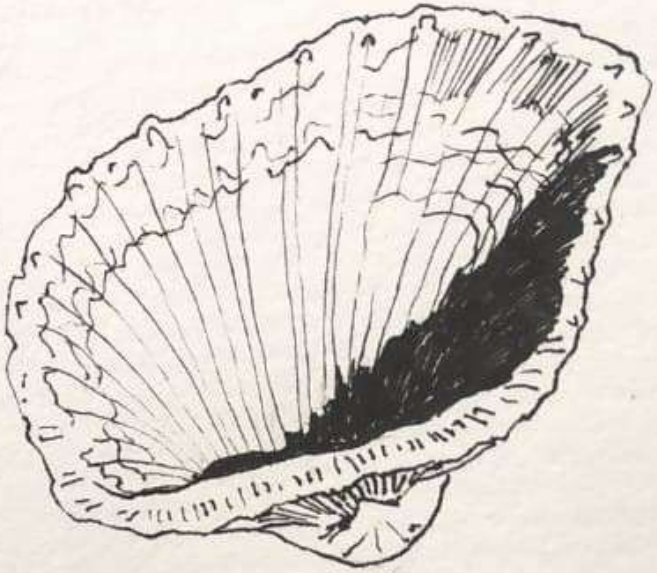


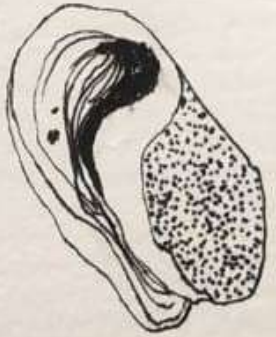






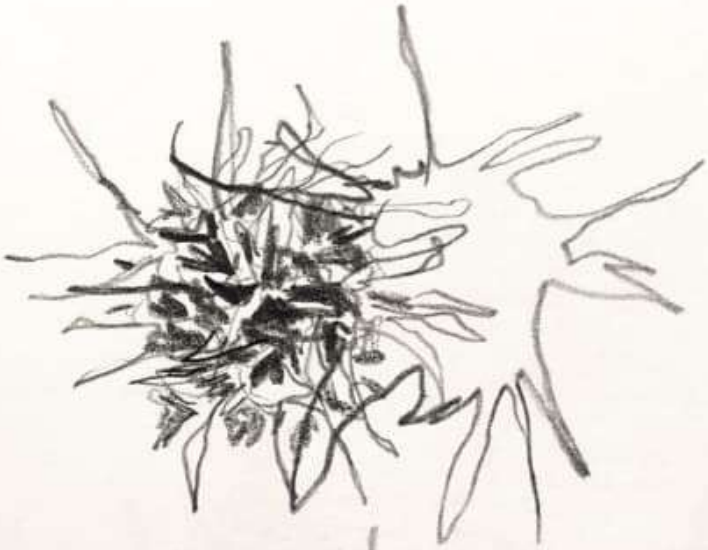


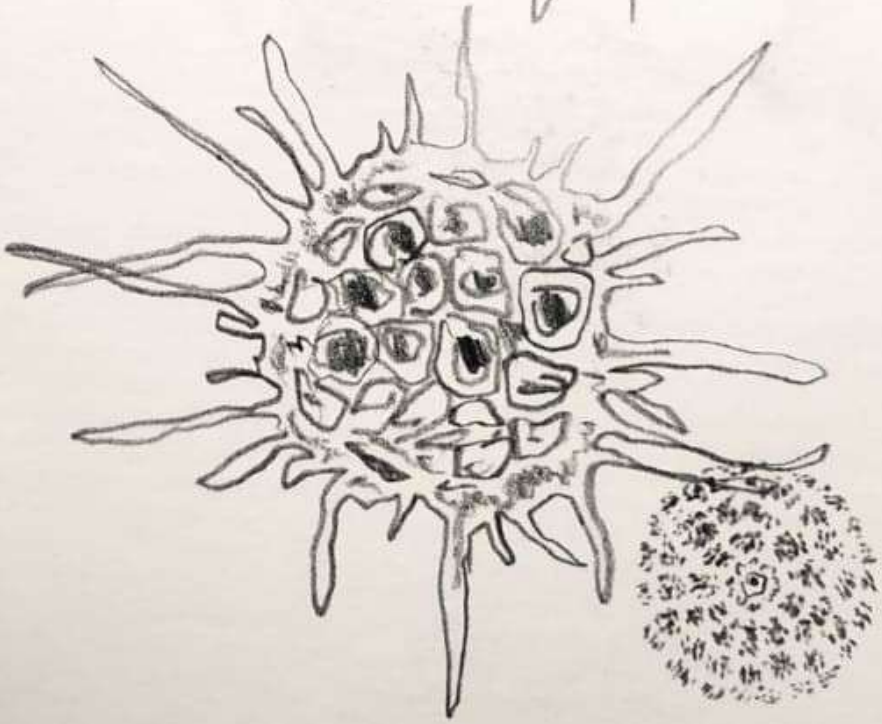






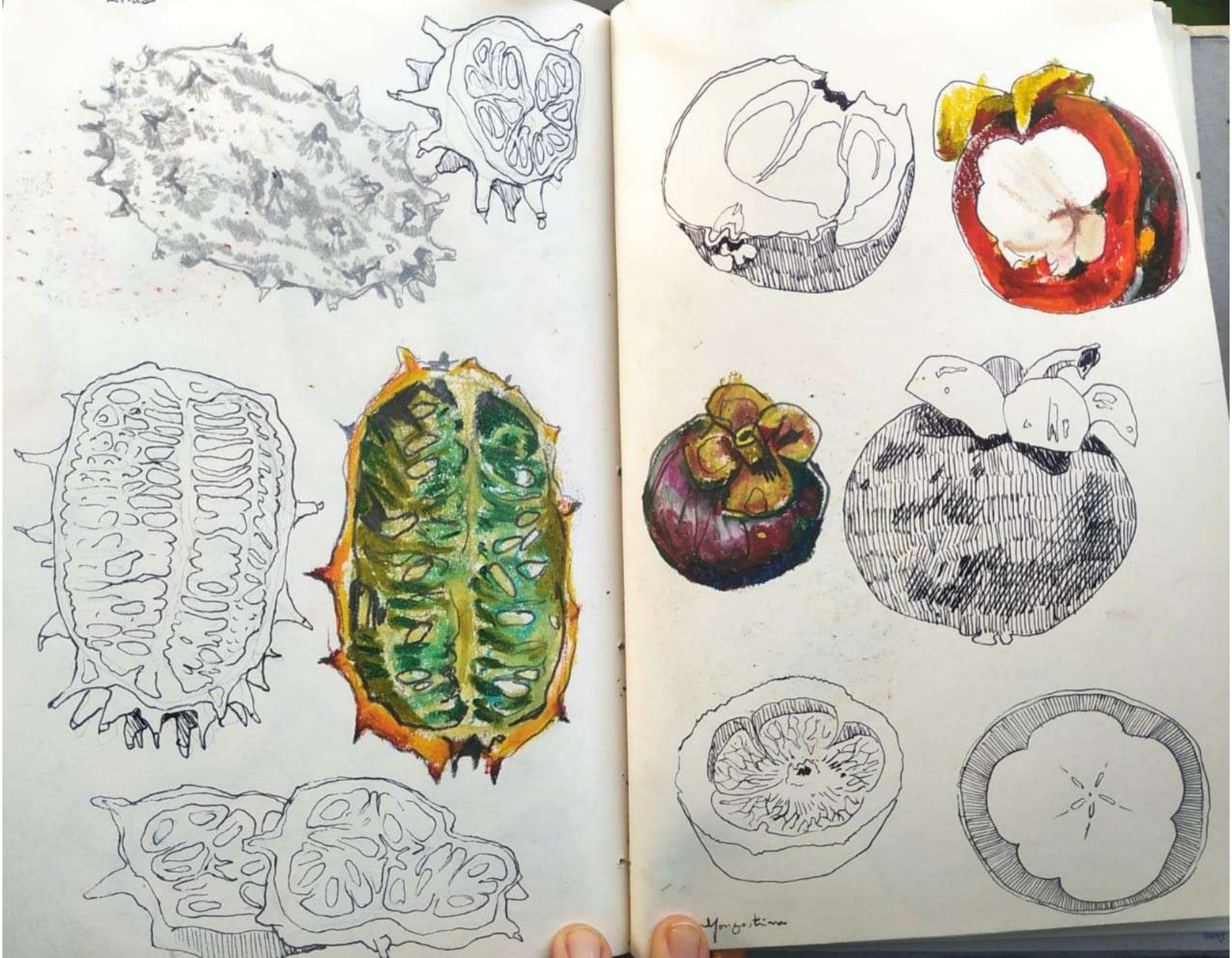








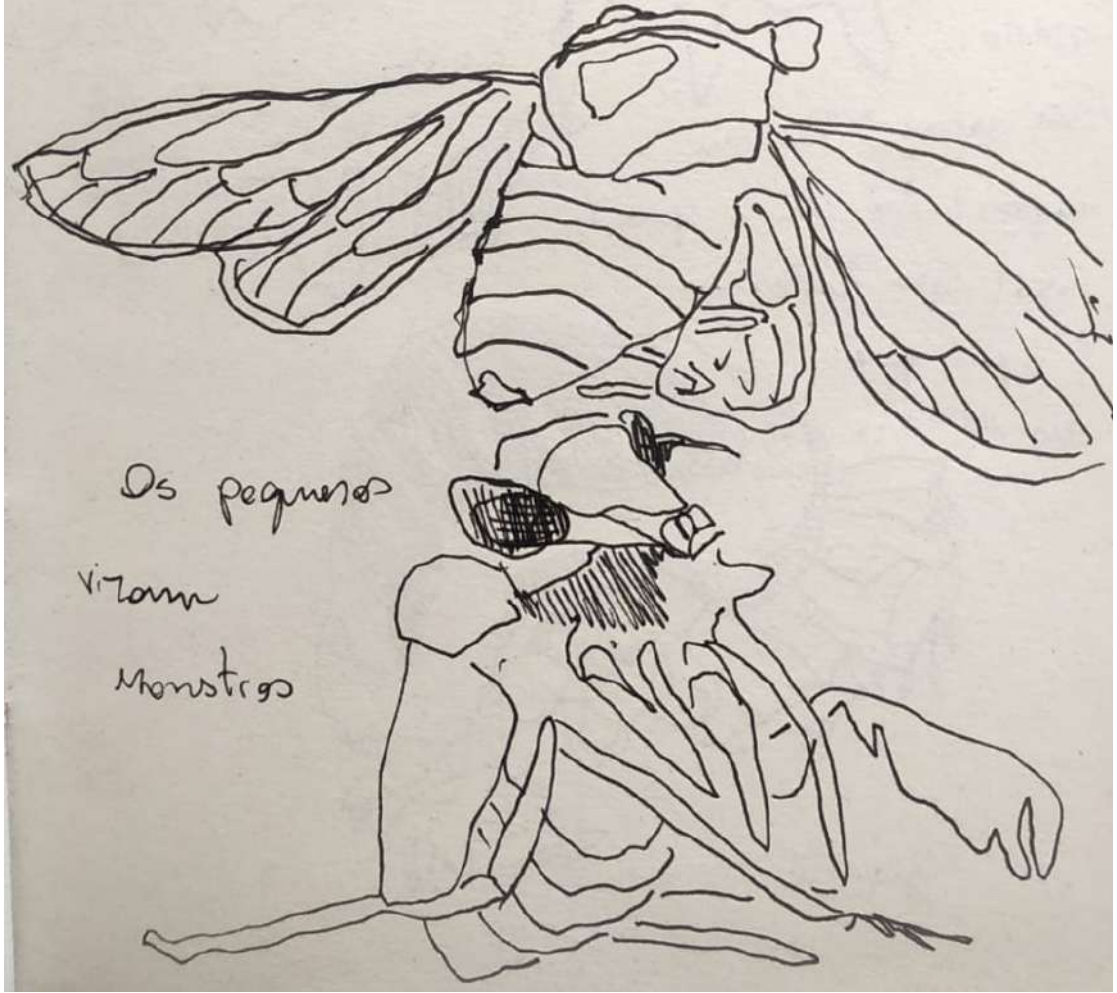



Mangostan

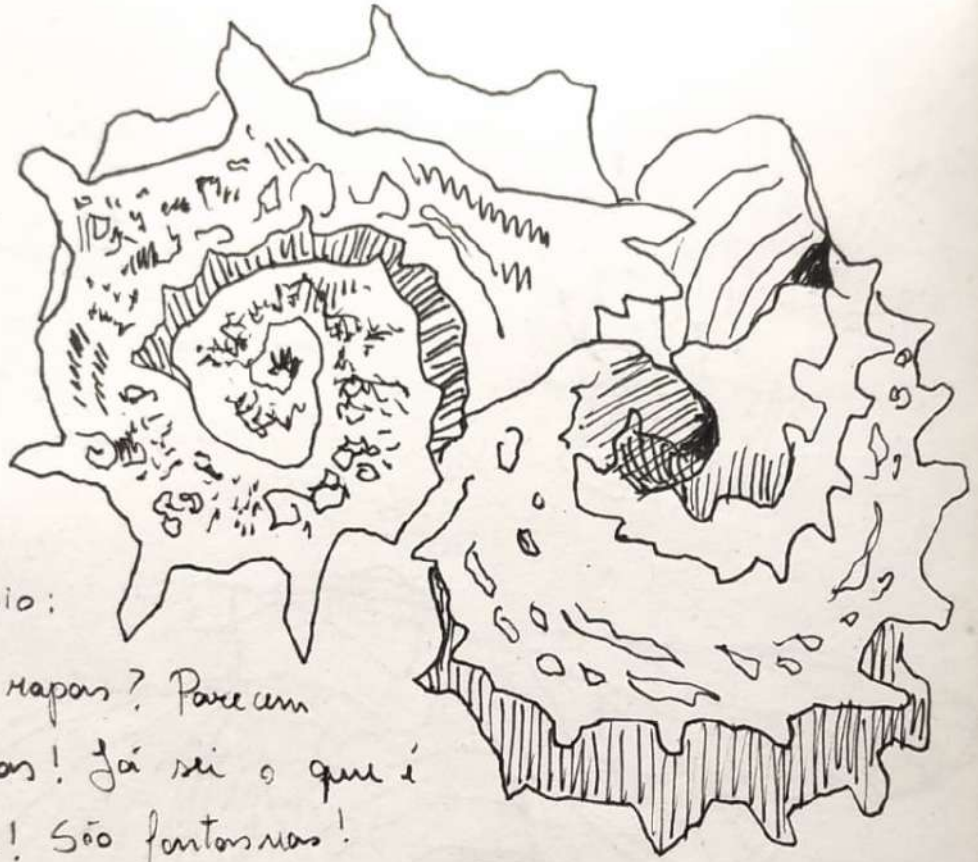




cameras, luzes,
sombras, pontos de
vistas ao
contrário

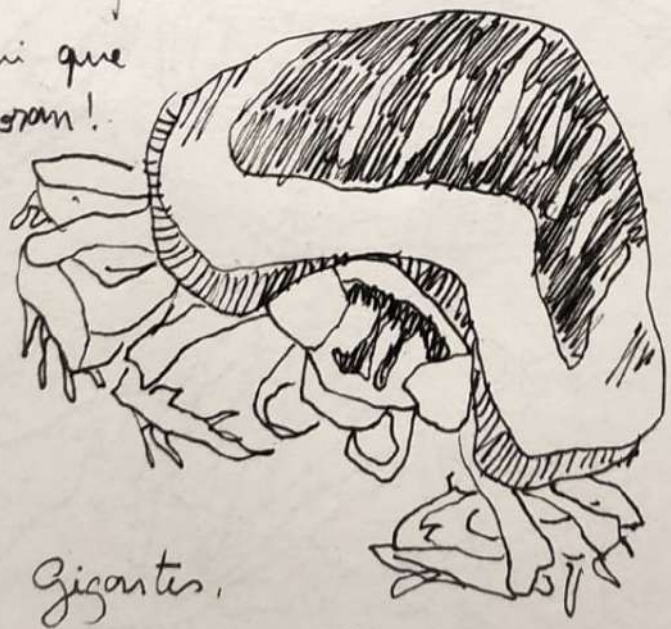


Os pequenos
vizam
Monstros

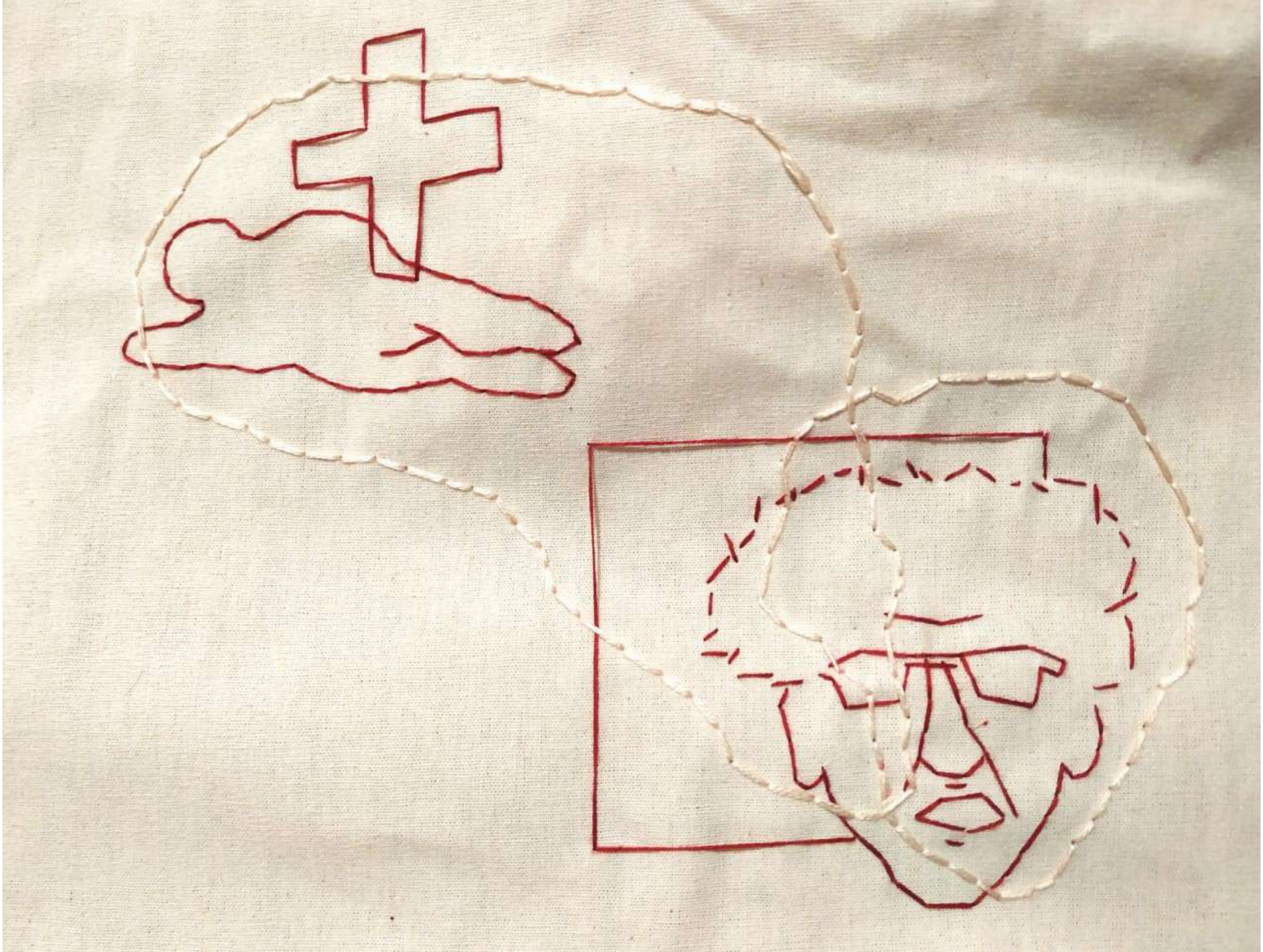


OTÁVIO:

São mapas? Parecem mapas! Já sei o que é isso! São fantasmas! É aqui que eles moram!

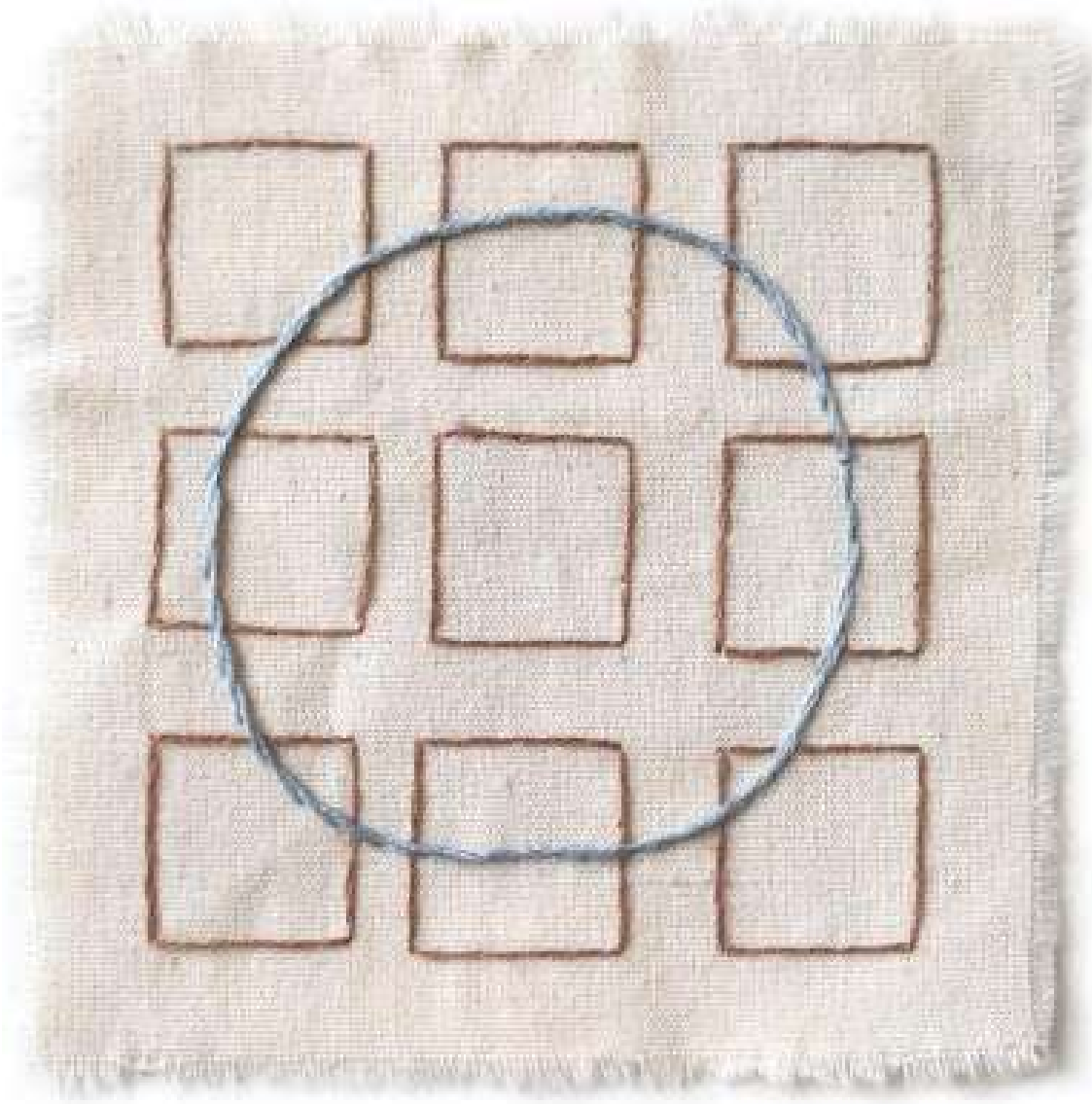


Gigantes.











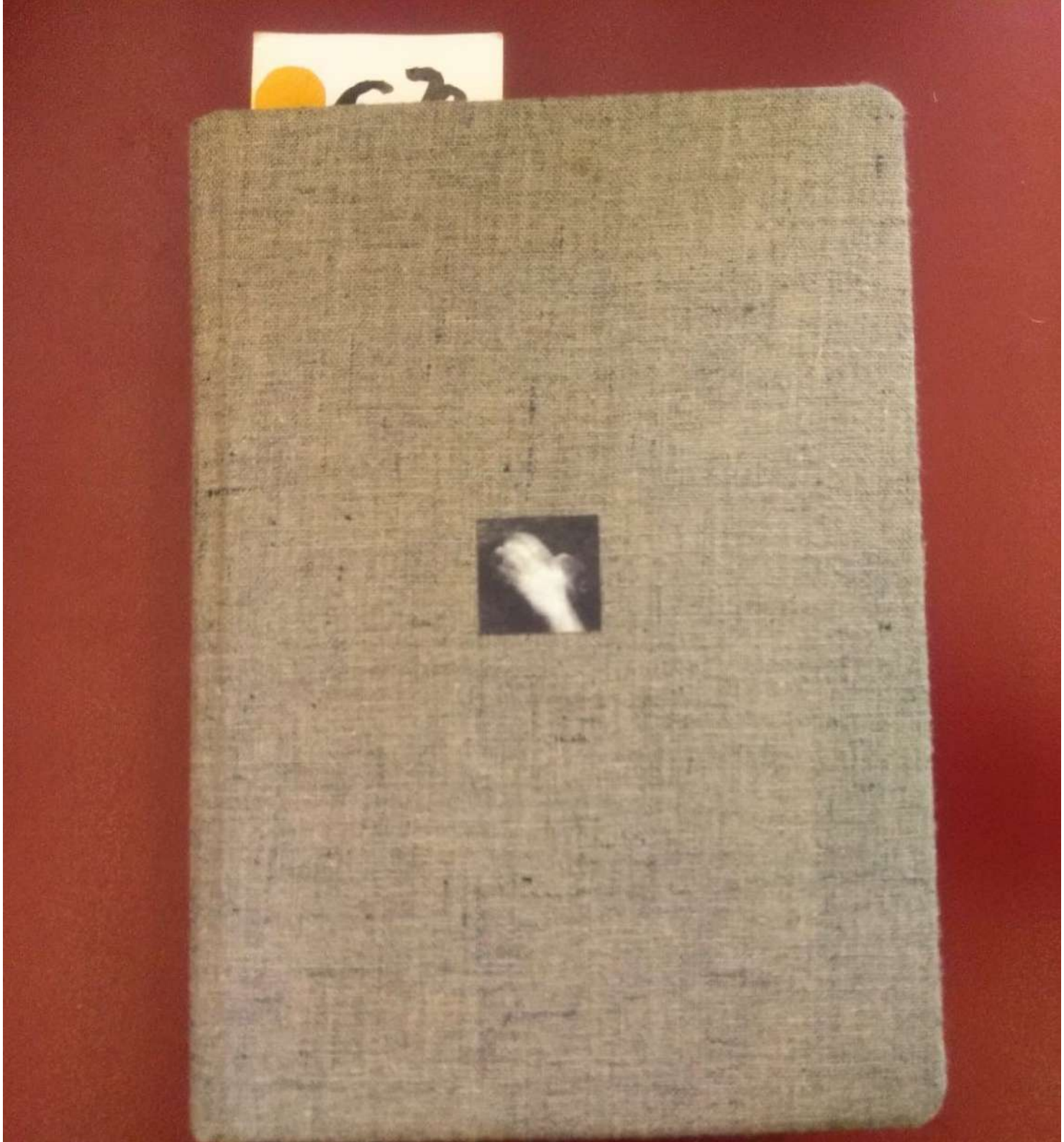

costurar de ouvir em tempos fragmentados



Nara



Nara Isoda



Adriana Siqueira nos convidaram
para compor um grupo,



inverno de 2020


Nara Issoda
de 24/06/20
a

gratificante



ENTRE

Sobre o grupo

experimentações
experiência
ritual
olhar poético
sentir, dialogar
influências
corpos casas
companhia
inspiração
obra
poesia
outros artistas
singularidade
uma parte da vida de todos nós

pesquisas e estudos realizados pelos integrantes do grupo

refletem sobre o fazer

A união dessas experiências resulta num exuberante jogo de significados, em que aparecem técnicas como bordado, gravura, encadernação, fazer o livro, cerâmica, livro, desenho, etc.

Adriana C. Bento
Adriana Siqueira
Alexandre
Claudio
Elias
Isabela
Nara
Vinicius

remoto

... graças às trocas e aos diálogos realizados entre artistas de diferentes cidades, numa convivência que dá origem a novas técnicas, novas estéticas, sempre com efeitos surpreendentes

construção
presença

sobre mim

Céu-mar

na

poesia

nasceu

viveu no interior

Atualmente vive e trabalha em São Paulo

Formada pela USP

artista ilustradora

TO é fazer junto O circo

Desenho

pintura

carimbos, colagens

fotografia

caderno

livros

viagens

sonhos

literatura

narrativas

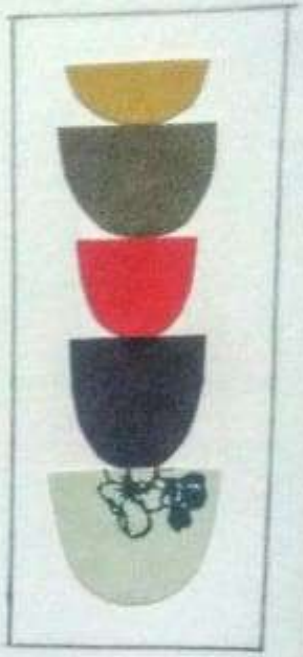
palavra e imagem

territórios distintos

sensível

movimentos

essenciais



processo de criação

espaços públicos

parceria

natureza

praças

ruas

parques

simplicidade

devoção

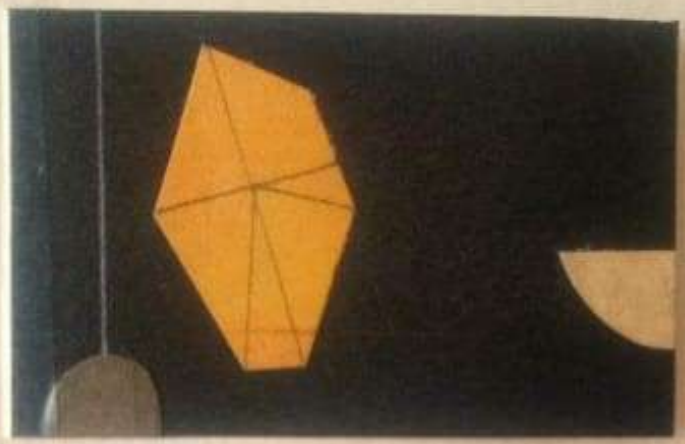
Os fios

ovações crianças

Correr riscos. Superar limites.

continuidade

amor



cartões - portais
cartões - filhos

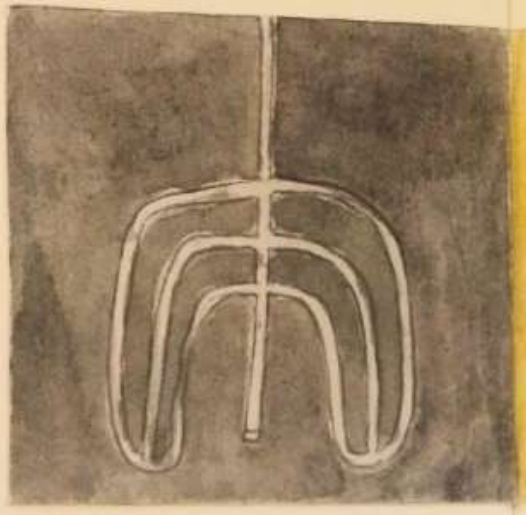
4 x 6 cm






Série
mini-postais
26.07.2020
Junto à
Proposição de
Elias e Nara
para o grupo
Insq. Artesanais
cartões - portais
cartões - filhos
4 x 6 cm

Ao fechar os olhos
eu vejo:

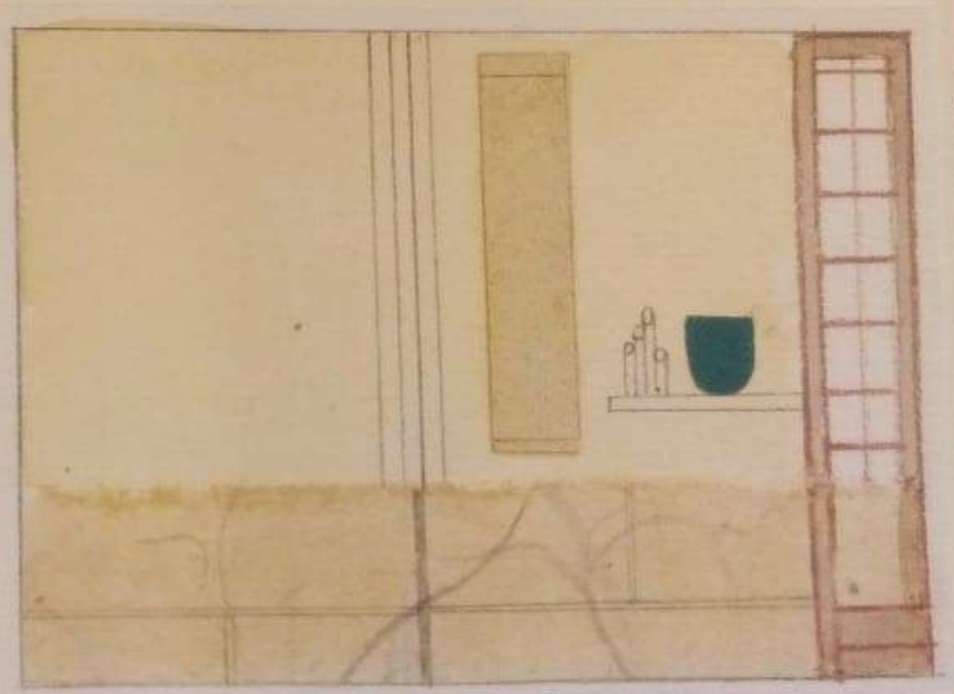






Da infância

uma vergonha
um gosto
cheiros que tardam
a chegar



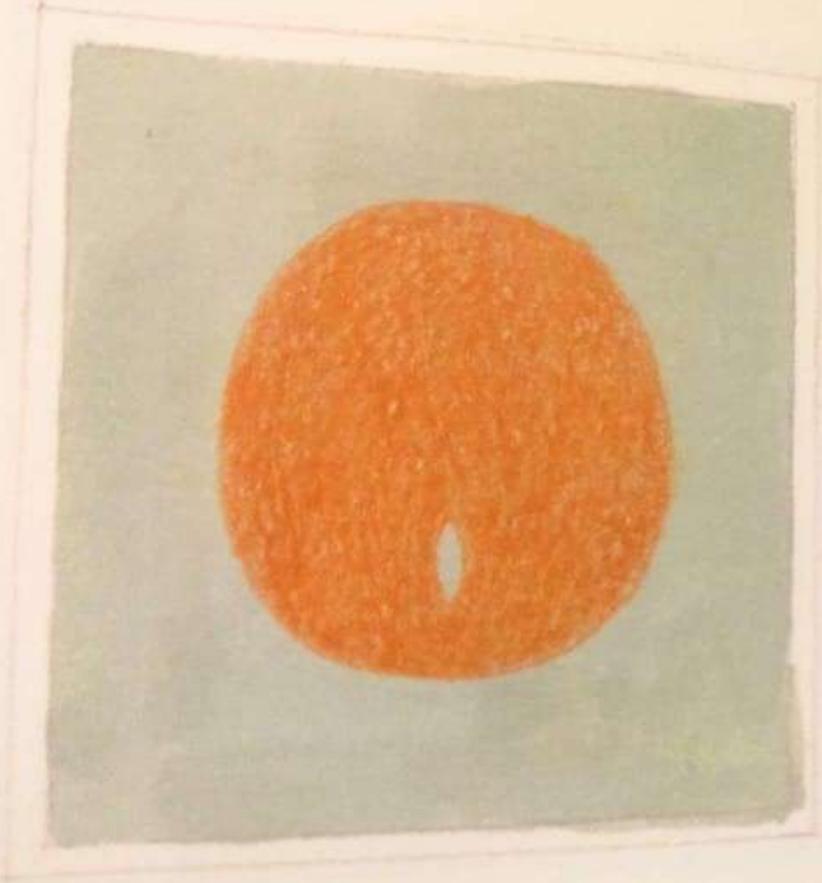
o tatami

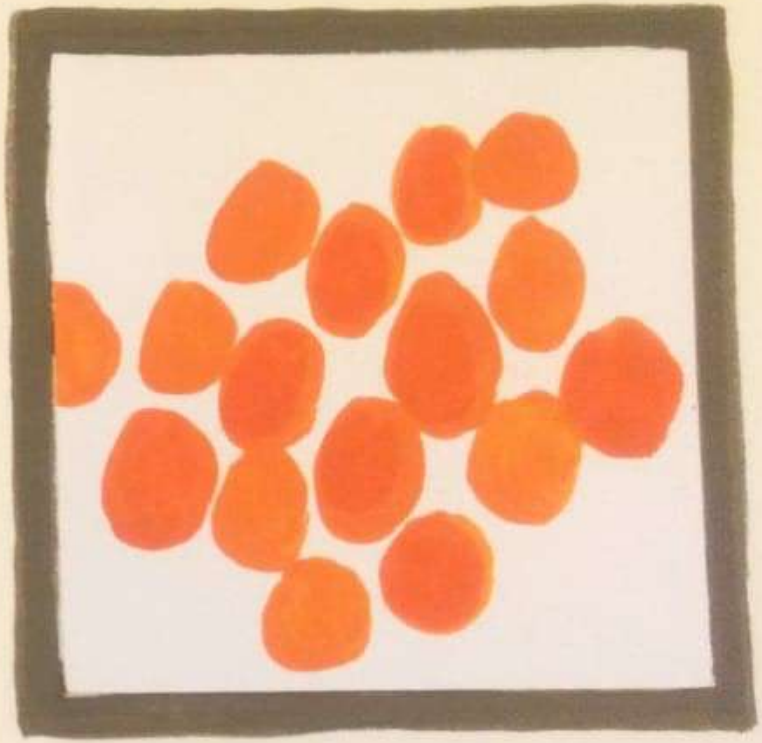


amigos-lua



O grande encontro





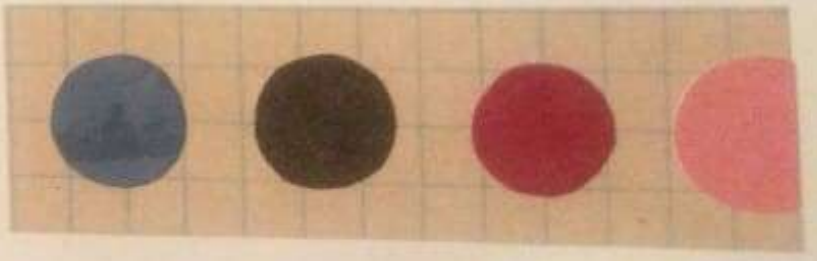


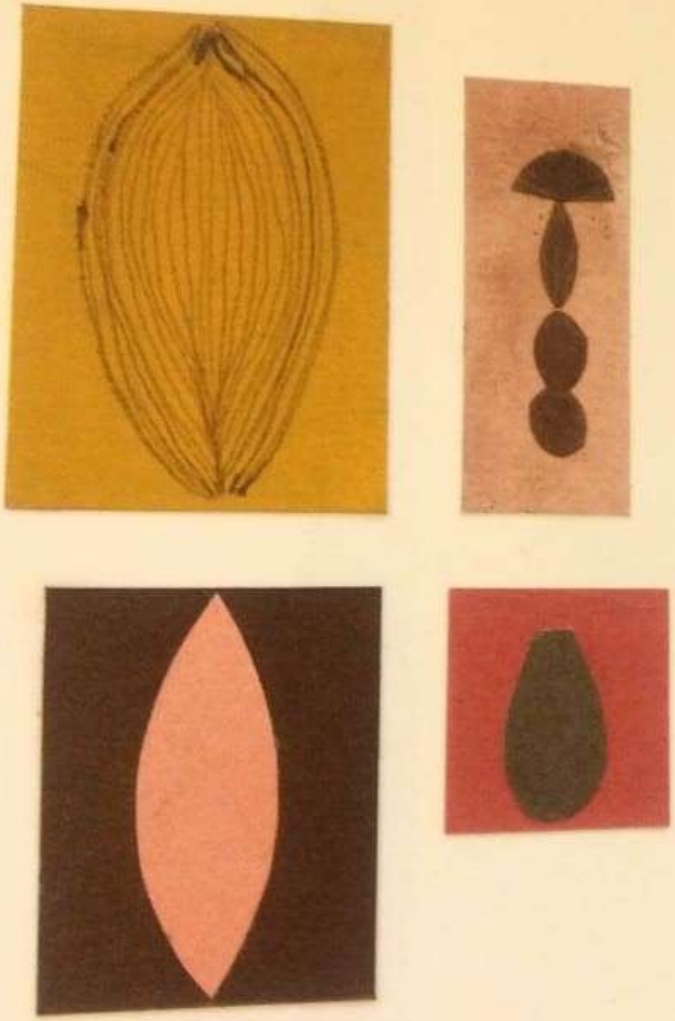


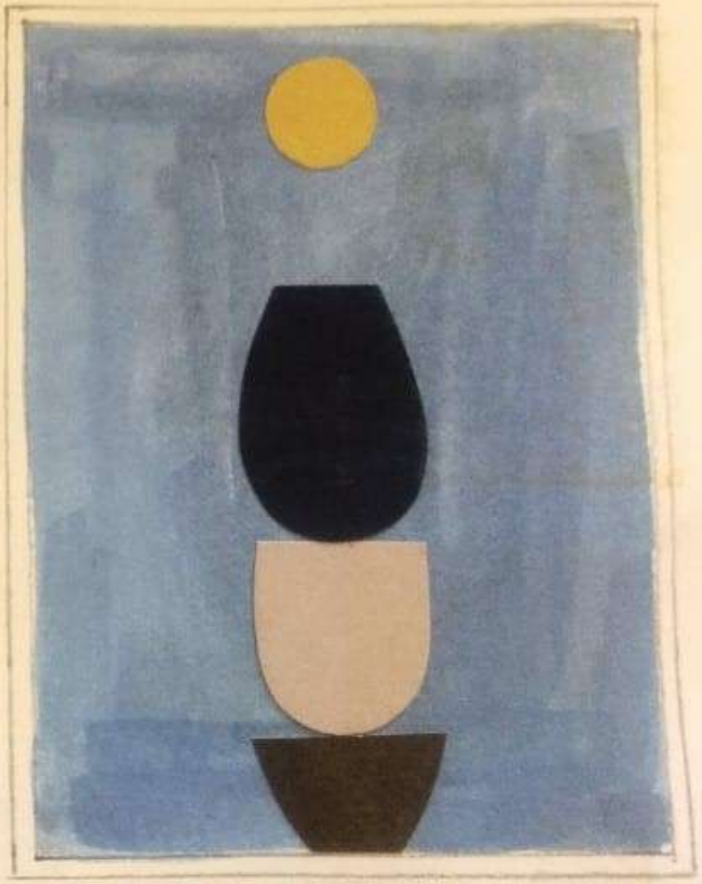
"Tulipa só é tulipa na Holanda. Uma única tulipa simplesmente não é. Precisa de campo aberto para ser."

(C.L., Água viva, p. 65)





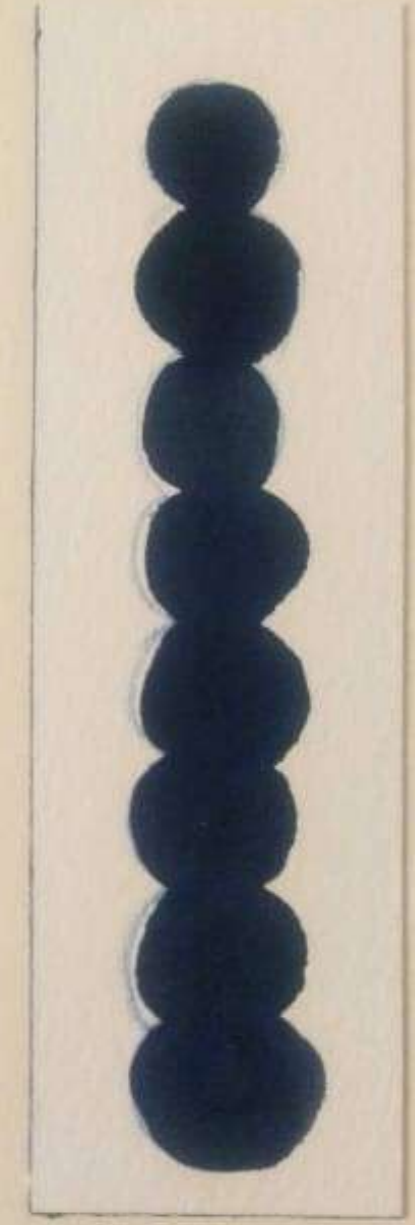


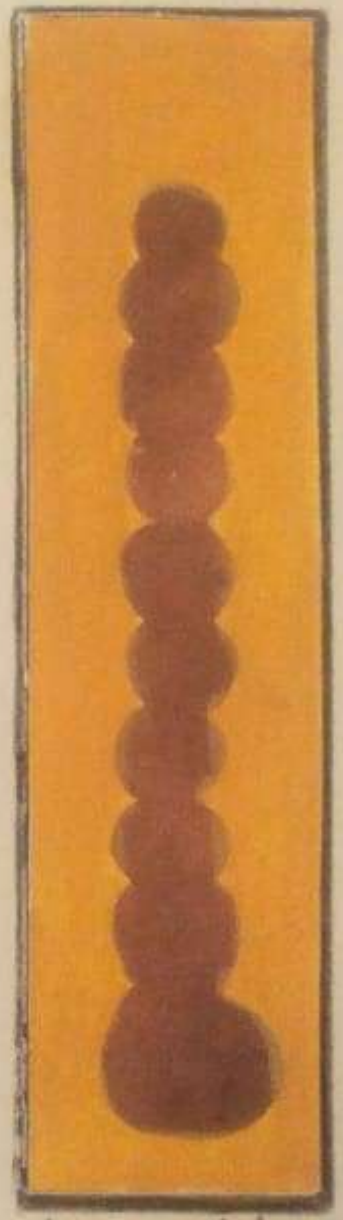


o campo se abre em promessas



o milagre da escuta





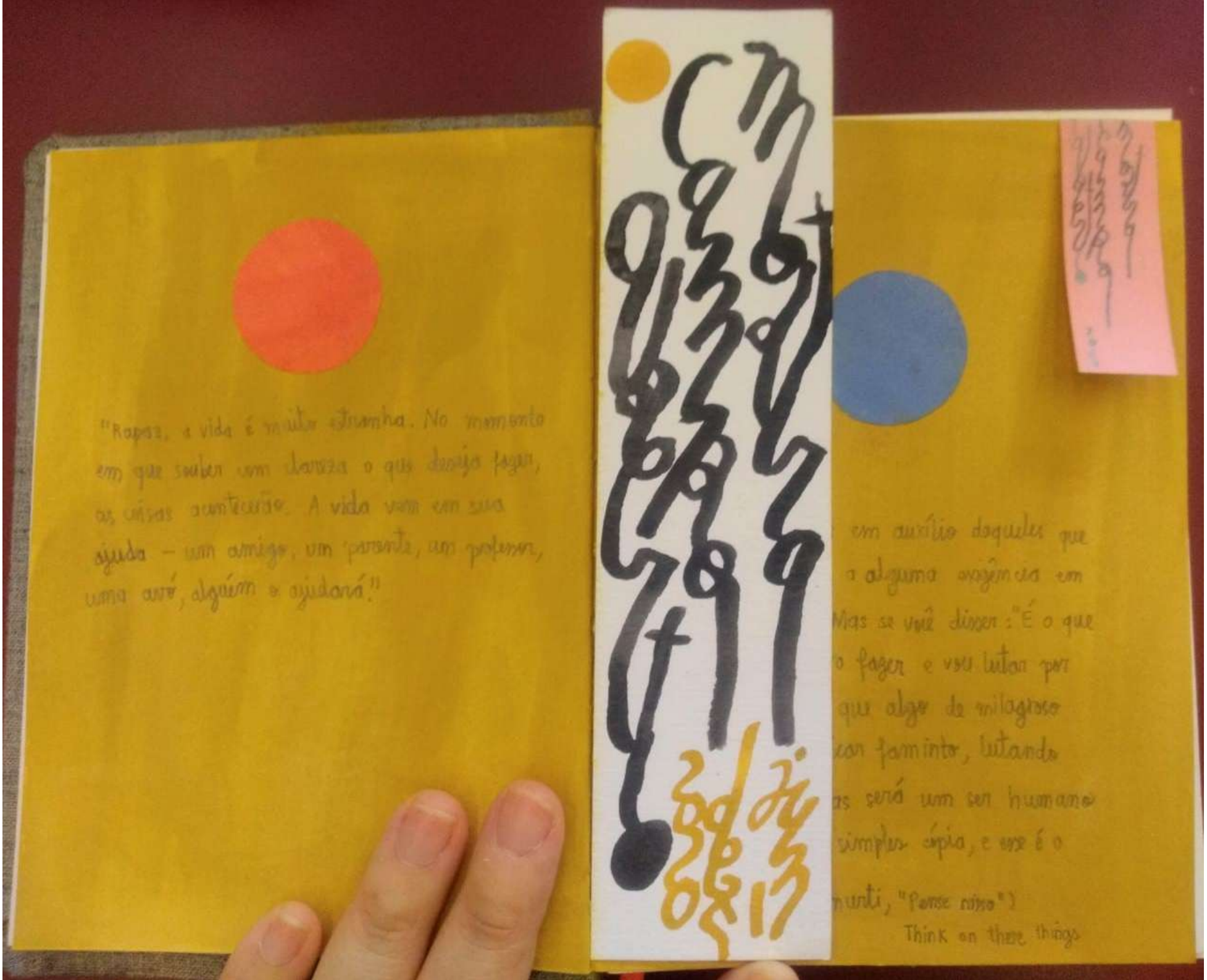
devir - unidade

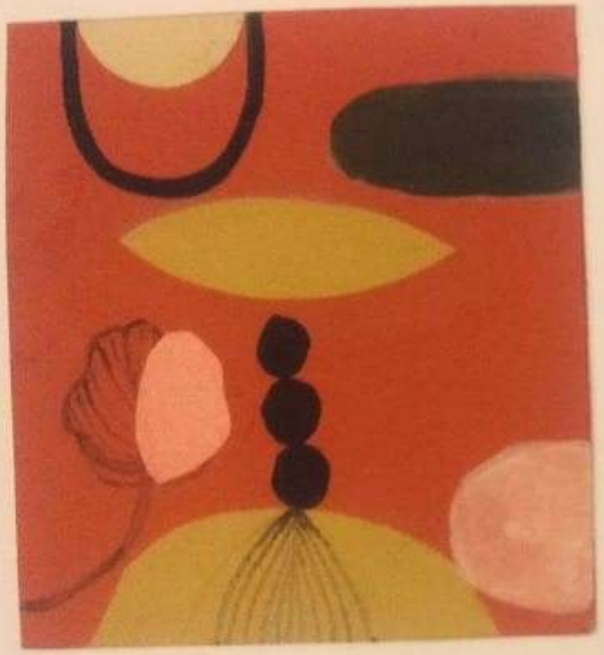


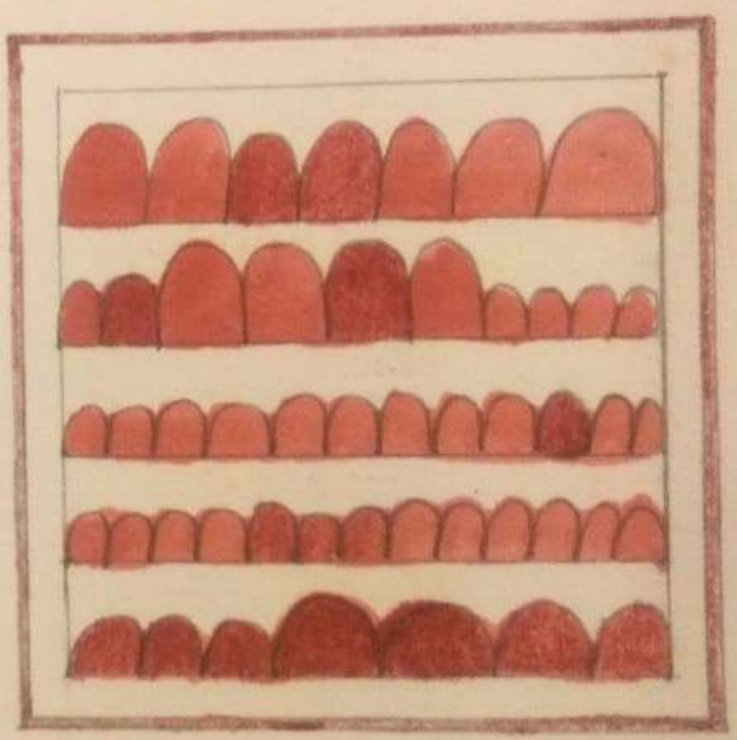
caminho de pedra



minha voz

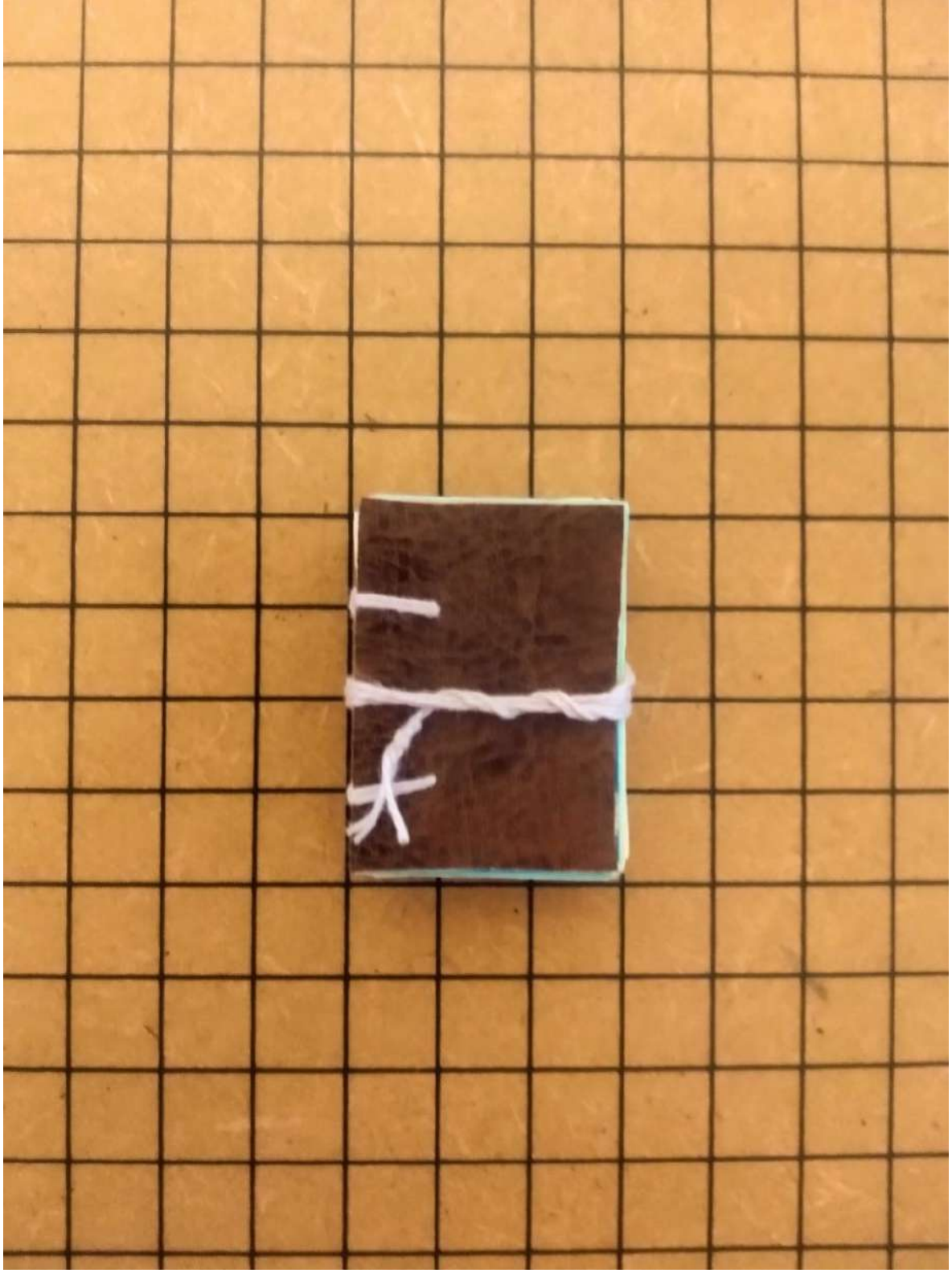

"Rapaz, a vida é muito estranha. No momento
em que souber com clareza o que deseja fazer,
as coisas acontecerão. A vida vem em sua
ajuda – um amigo, um parente, um patrono,
uma avó, alguém o ajudará."
em auxílio daqueles que
a alguma exigência em
Mas se você disser: "É o que
o fazer e vou lutar por
que algo de milagroso
ear faminto, lutando
as será um ser humano
simples espia, e esse é o
nunti, "Pense nisso")
Think on these things





"Ressuitar no chão nossa semeadura" (Gil)

Hello

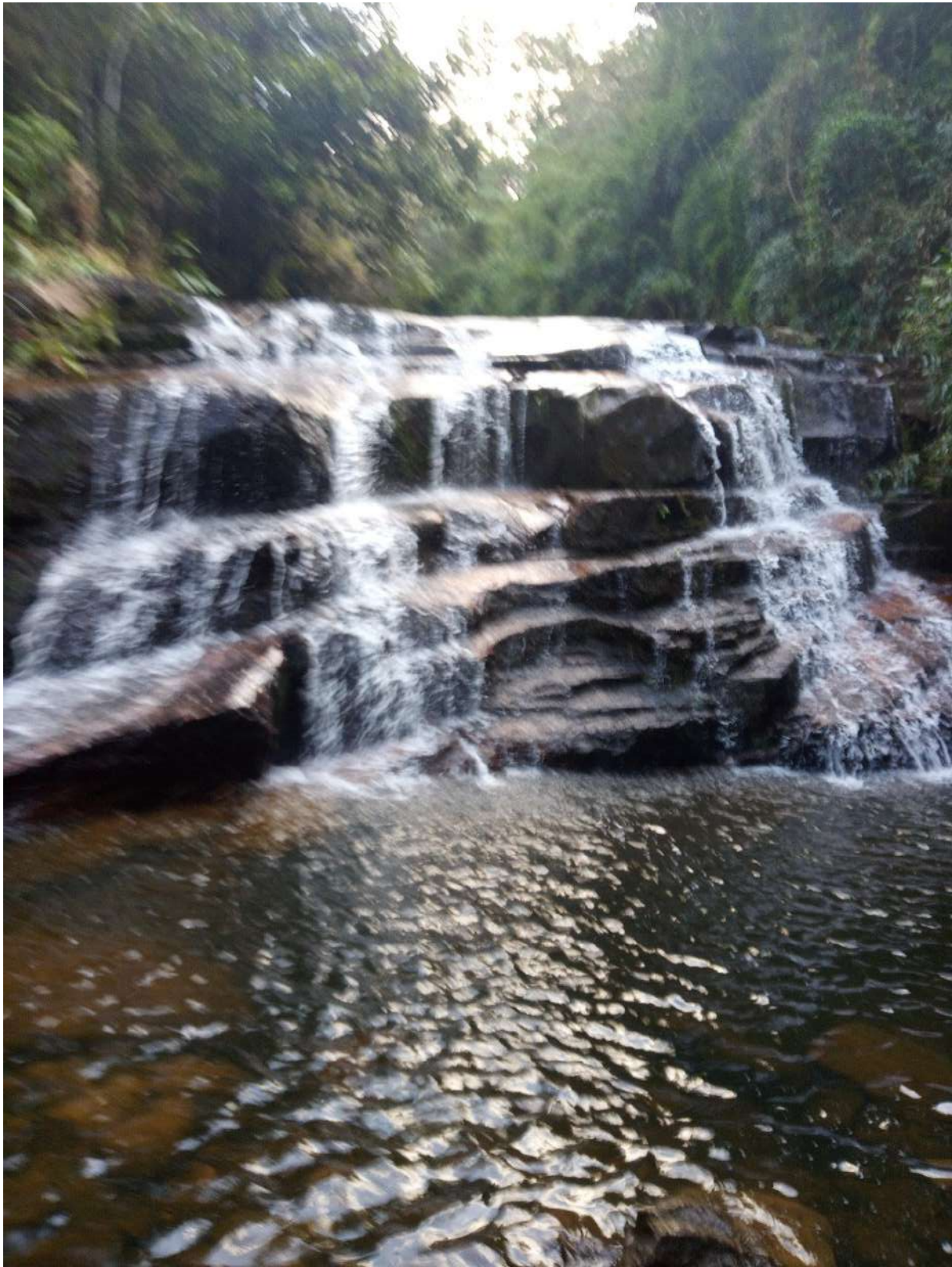






Vinicius

Vinizv

























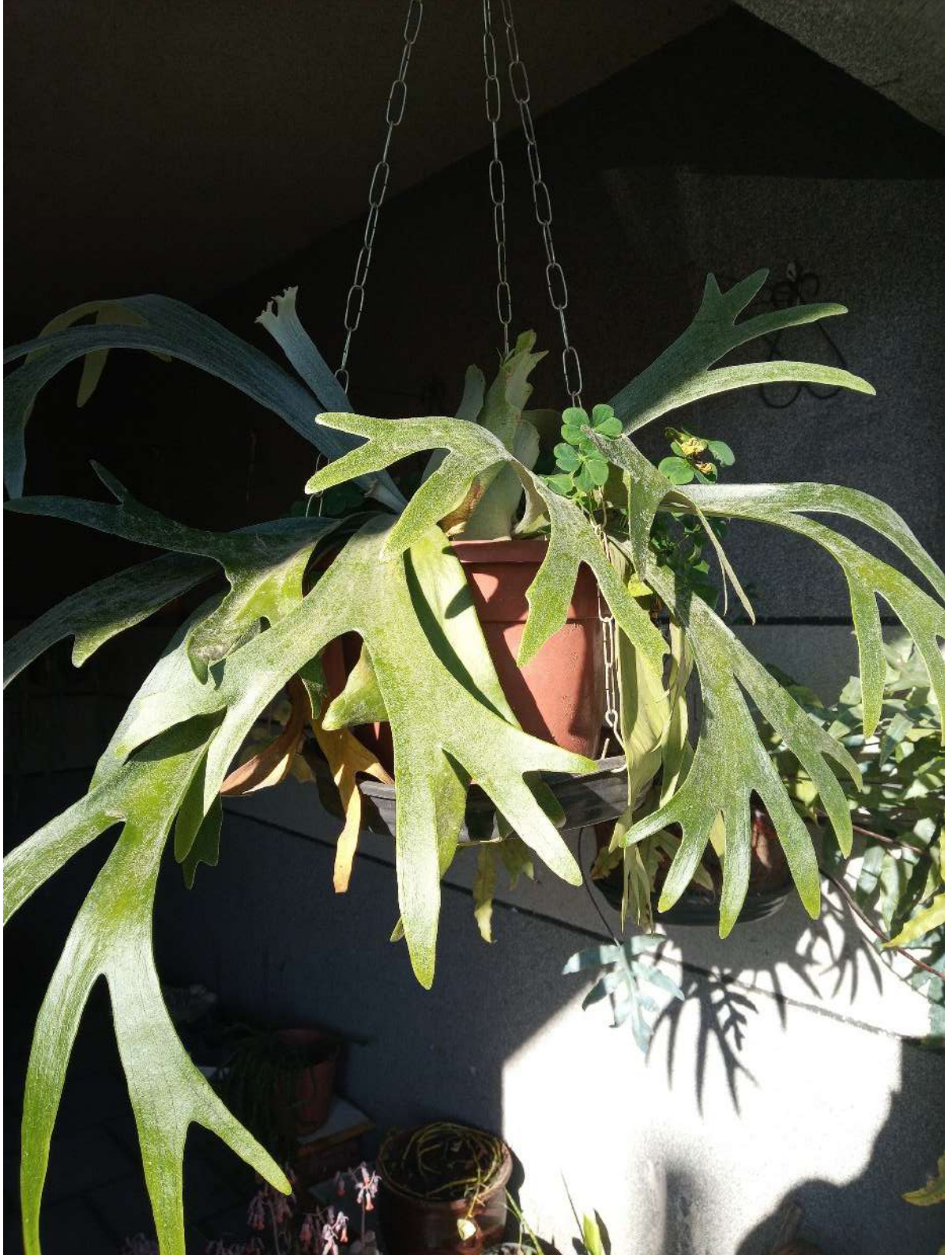



Ao meu namorado
O dia todo
todo o cuidado di
todos os dias dos
nossos
namoros







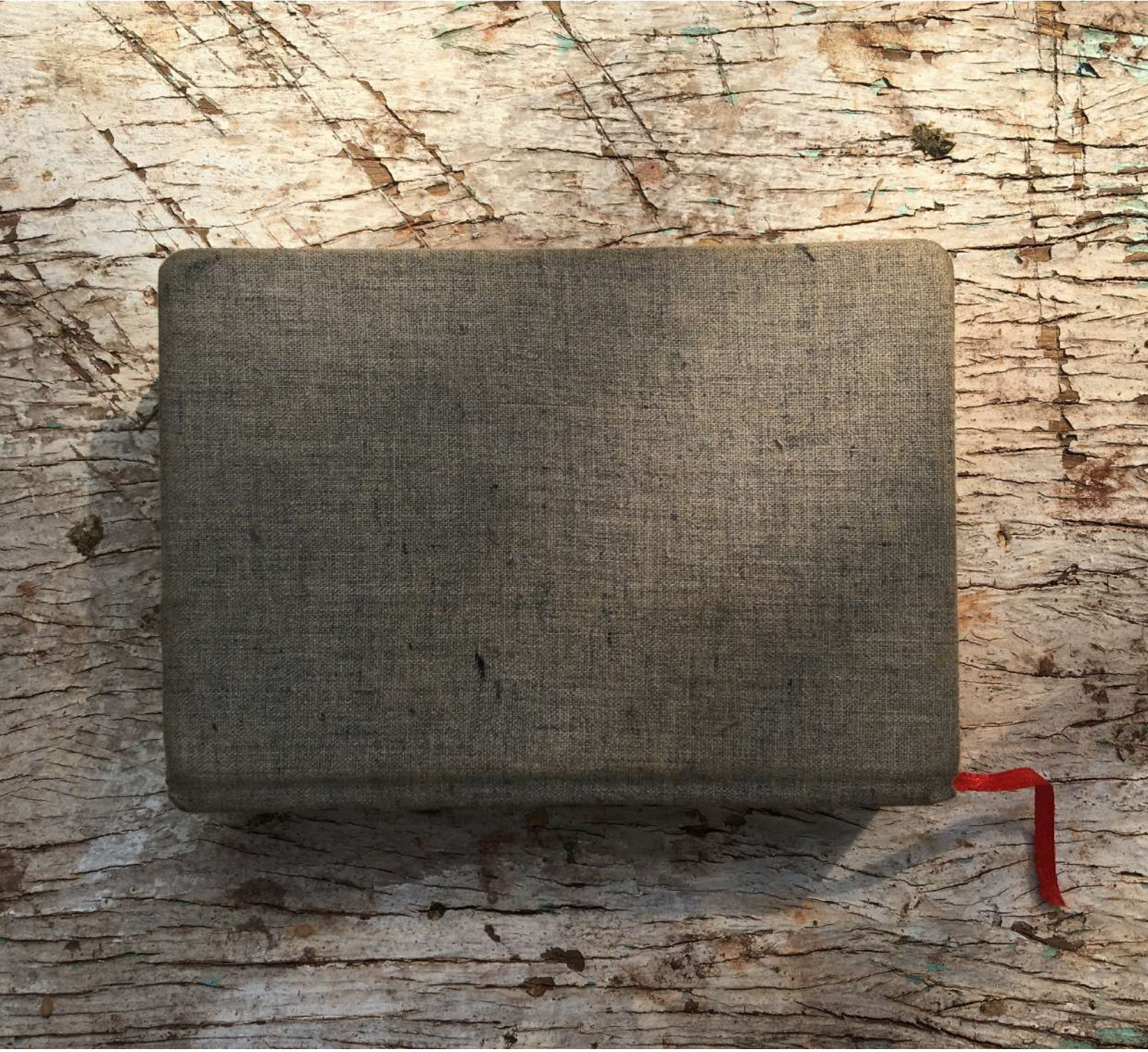




Talita e Edinan


Talita X 8
Edinan C.

Talita



como traduzir algo
um sentimento e
novo! O imensurável
nunca vivido ...
para alguém?

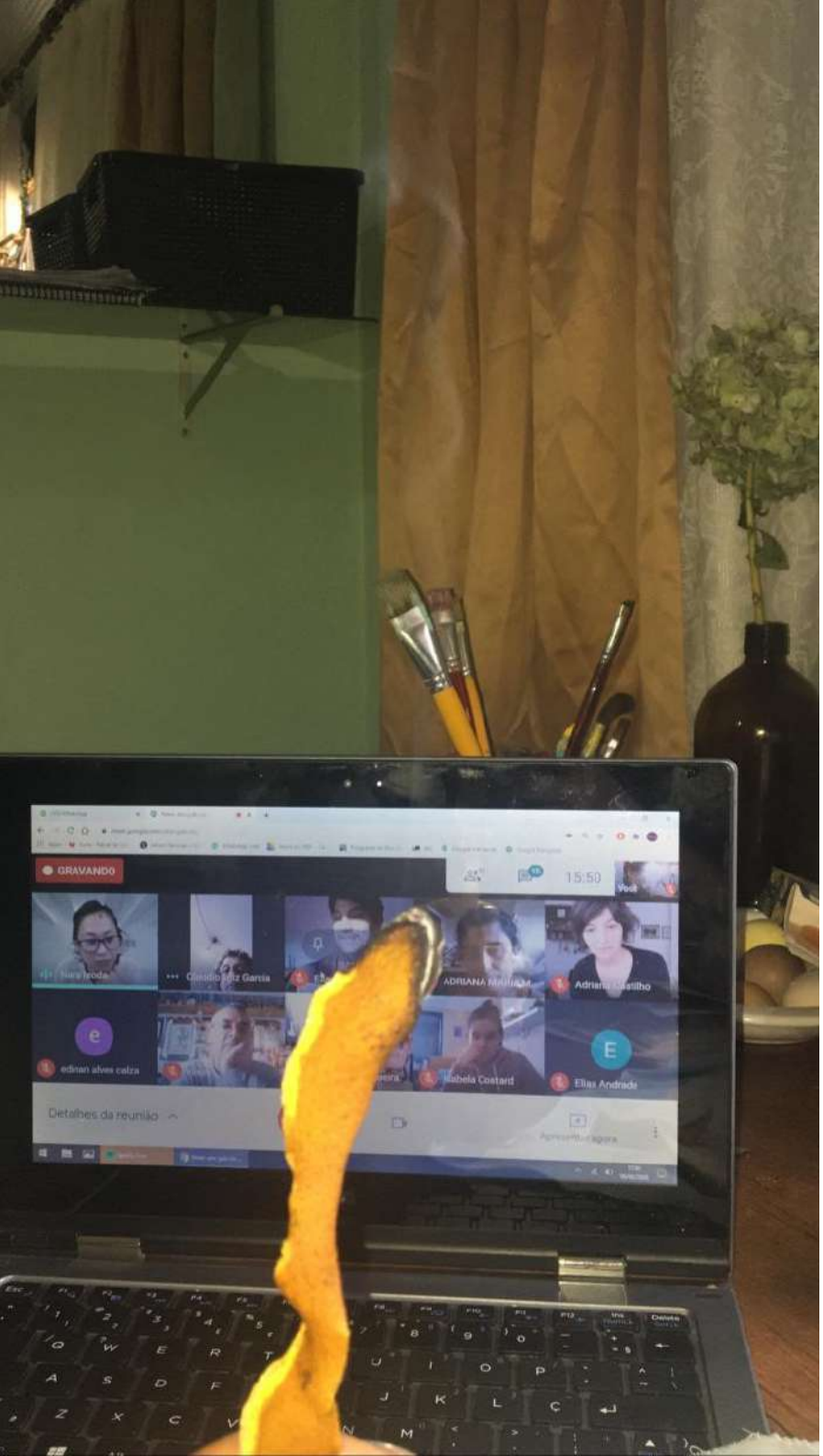


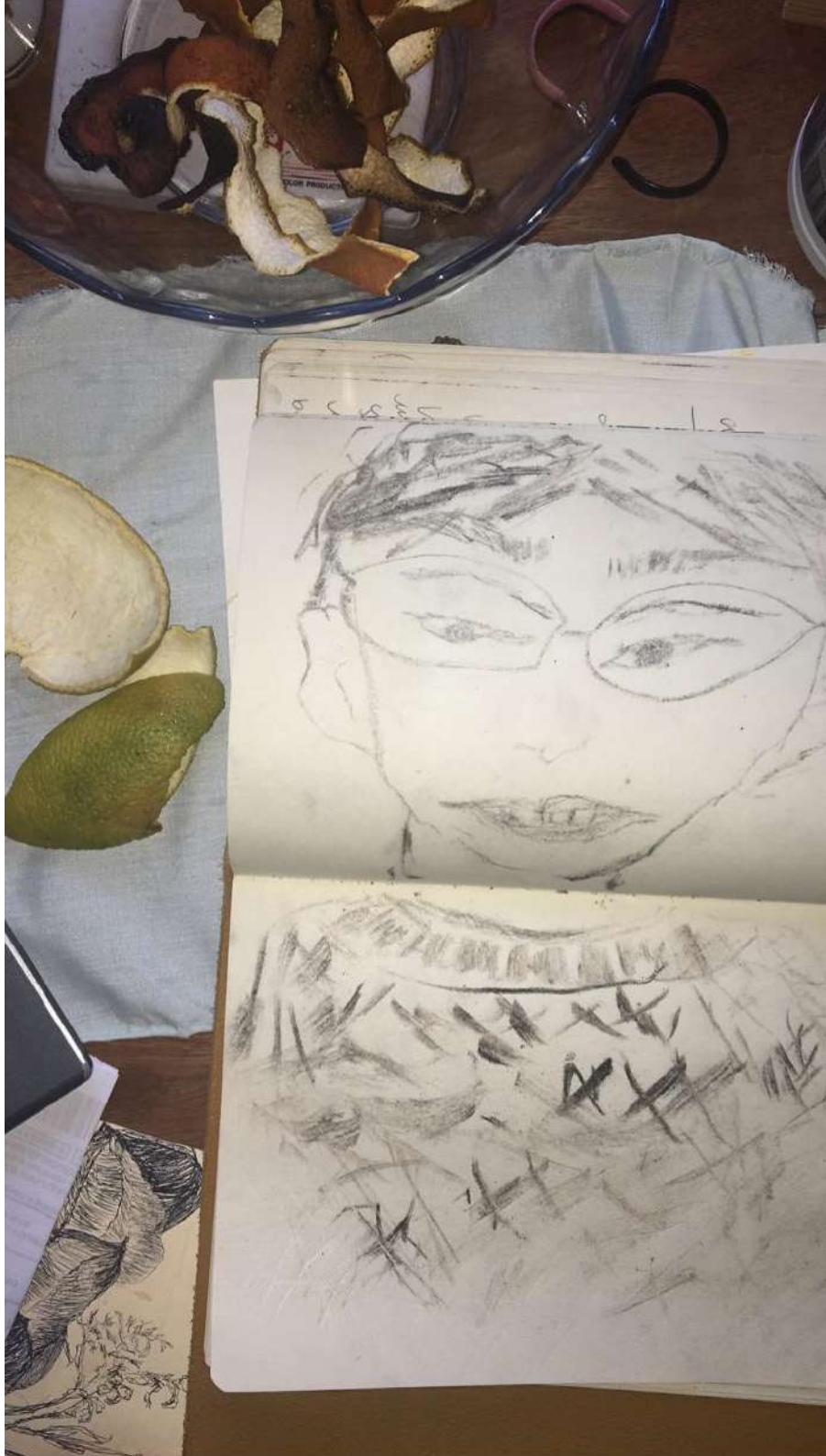
30 de novembro de 2020 4:22 AM

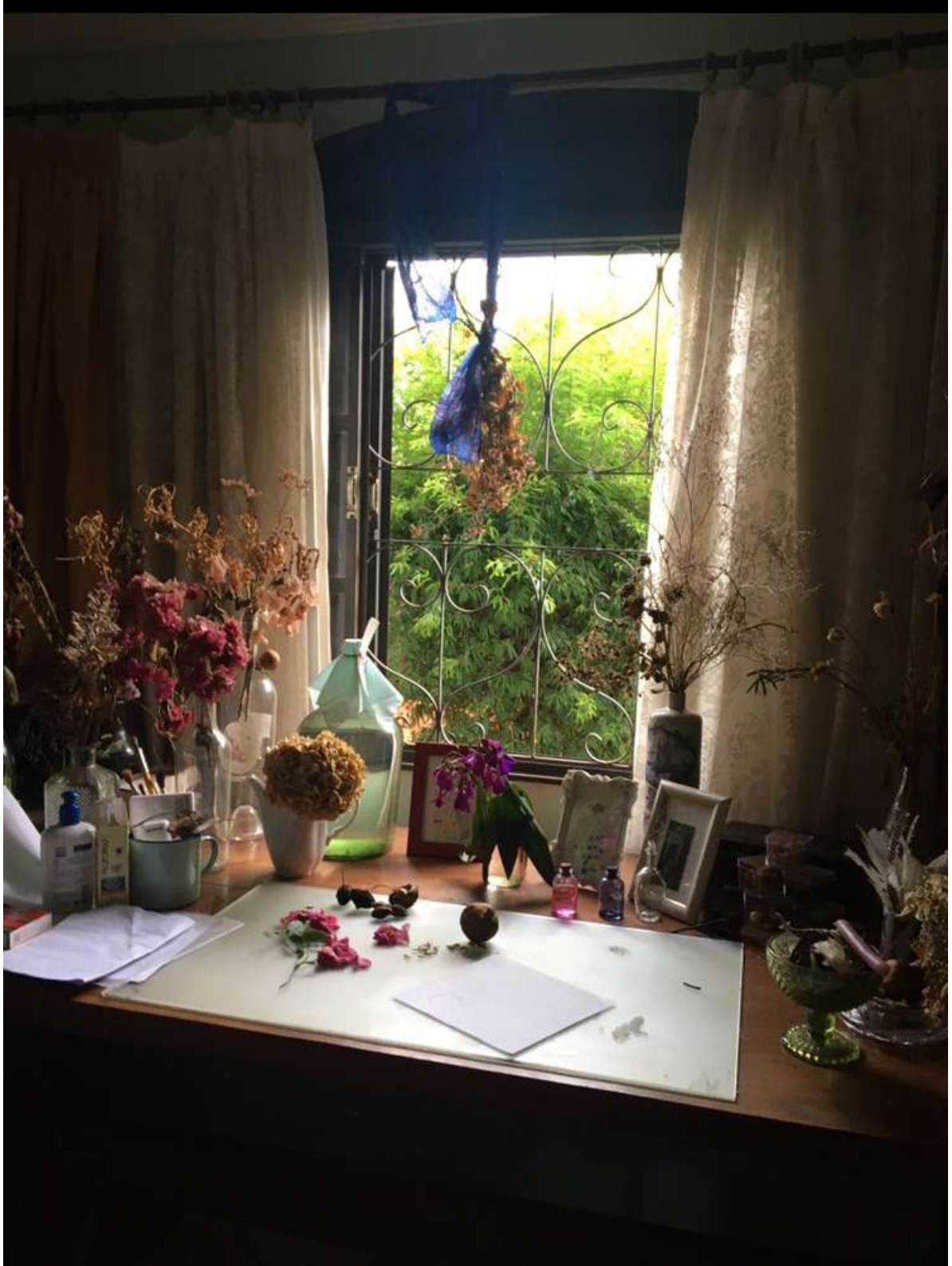
Acordada novamente pelo eclipse -
Sento que cada evento celeste me abala... Que eu me
abalo com ele? Acordei as 2 da manhã pois havia adorme-
cido repentinamente as 19:36 - Ultimo momento que eu fali no
celular com João reclamando de [illegible]cia - Passei desde
quinta acompanhada - Eu que [illegible] aqui nesta casa sozi-
nha com meus mortos - O [illegible] começando agora -
Eu tinha medo de sair [illegible] ver a lua encoberta
também tinha medo de olhar [illegible] encoberta pela dor
de procurar algo e não achar pois já havia o perdido
para lei natural dos fatos da vida/ vivência cotidiana. O
amor e a dor seguem juntos, mas já passou. Pedaços de sorbos
seus olhos azuis, mar, pedaços de memorias seus olhos castanhos via
mus olhos de chuva, marrons desses bem comuns. A






GRAVANDO
15:50
Detalhes da reunião






borges

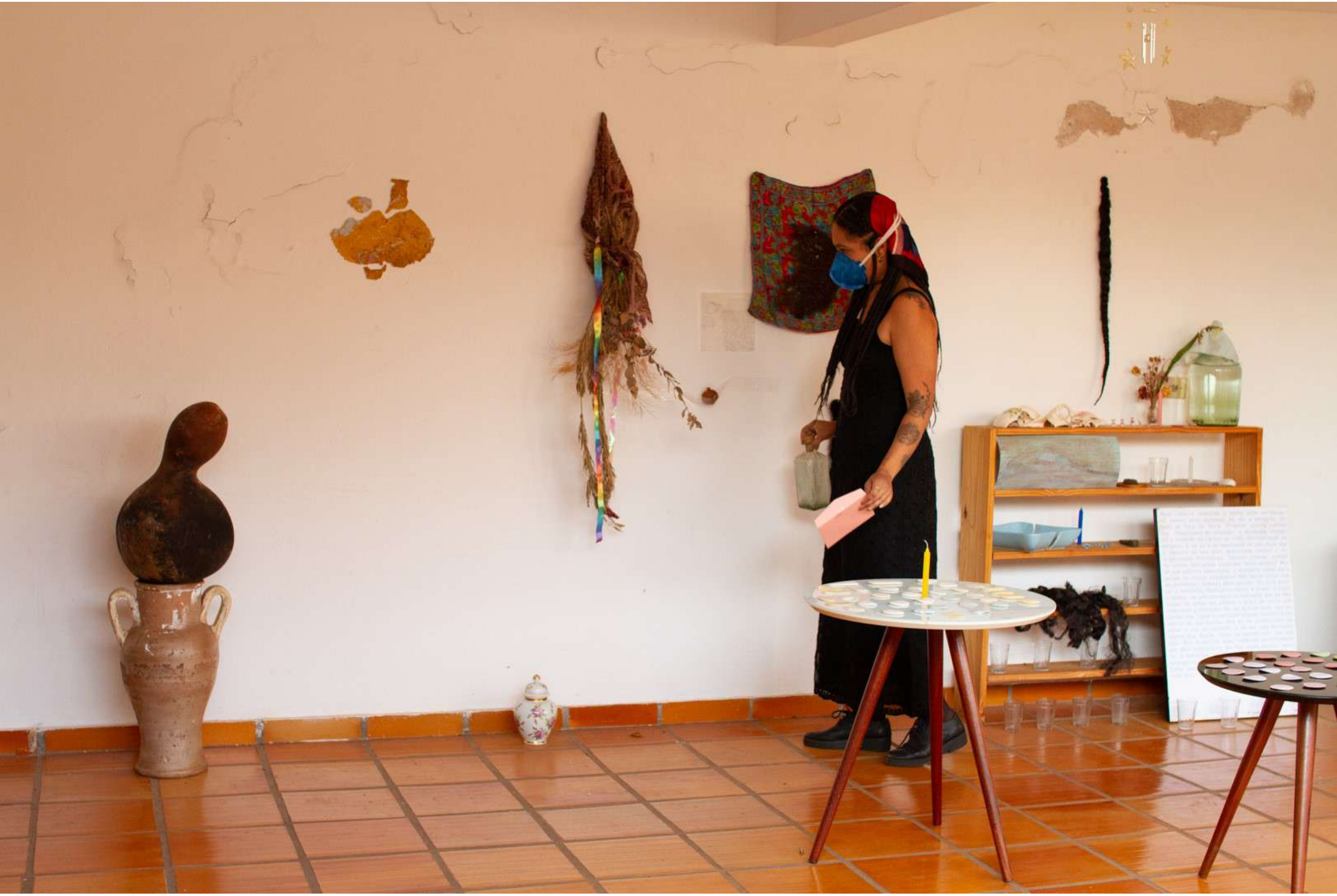


sexual é um caso específico e complexo, acreditamos mais conveniente estudar primeiro o procedimento de "todos os dias".

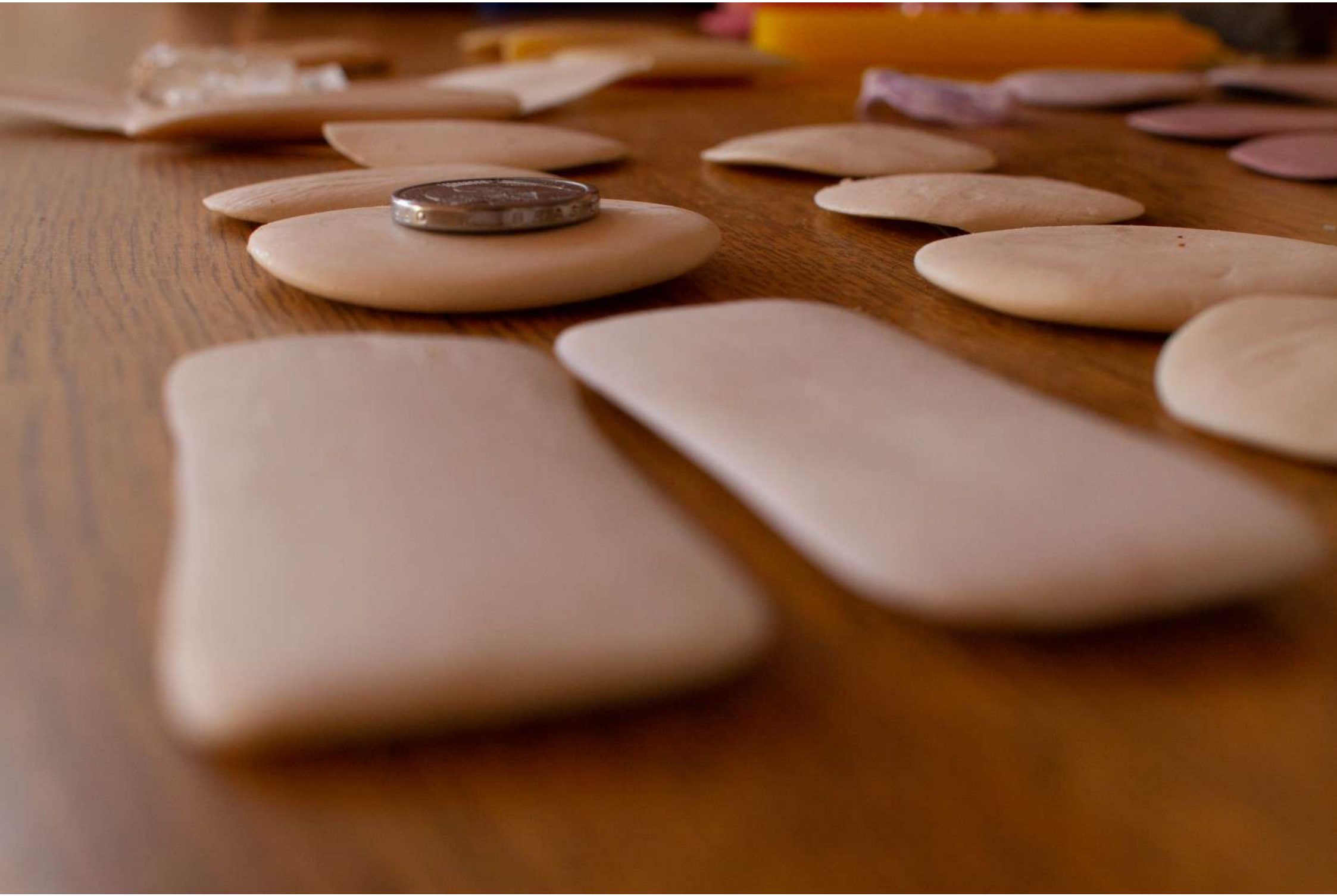
114 — Os prelúdios do amor.

Foram êstes parcialmente analizados nos capítulos anteriores, pelo que nos limitamos aqui a completar nossas observações. Os primeiros sintomas do amor constituem uma espécie de prelúdio. Com isto queremos significar os contatos mais ou menos discretos dos primeiros encontros e dos vários gráus do *flirt*. Todavia, não entendemos por *flirt* a camuflagem das relações sexuais praticada pela juventude norteamericana ou pelas *demi-vie*
"sedutores da beira da cama". O limite entre o prelú
gos de amor, sempre difícil de
mente mais obscuro nos últimos
deveria ser difere
diversos. Pr
rico



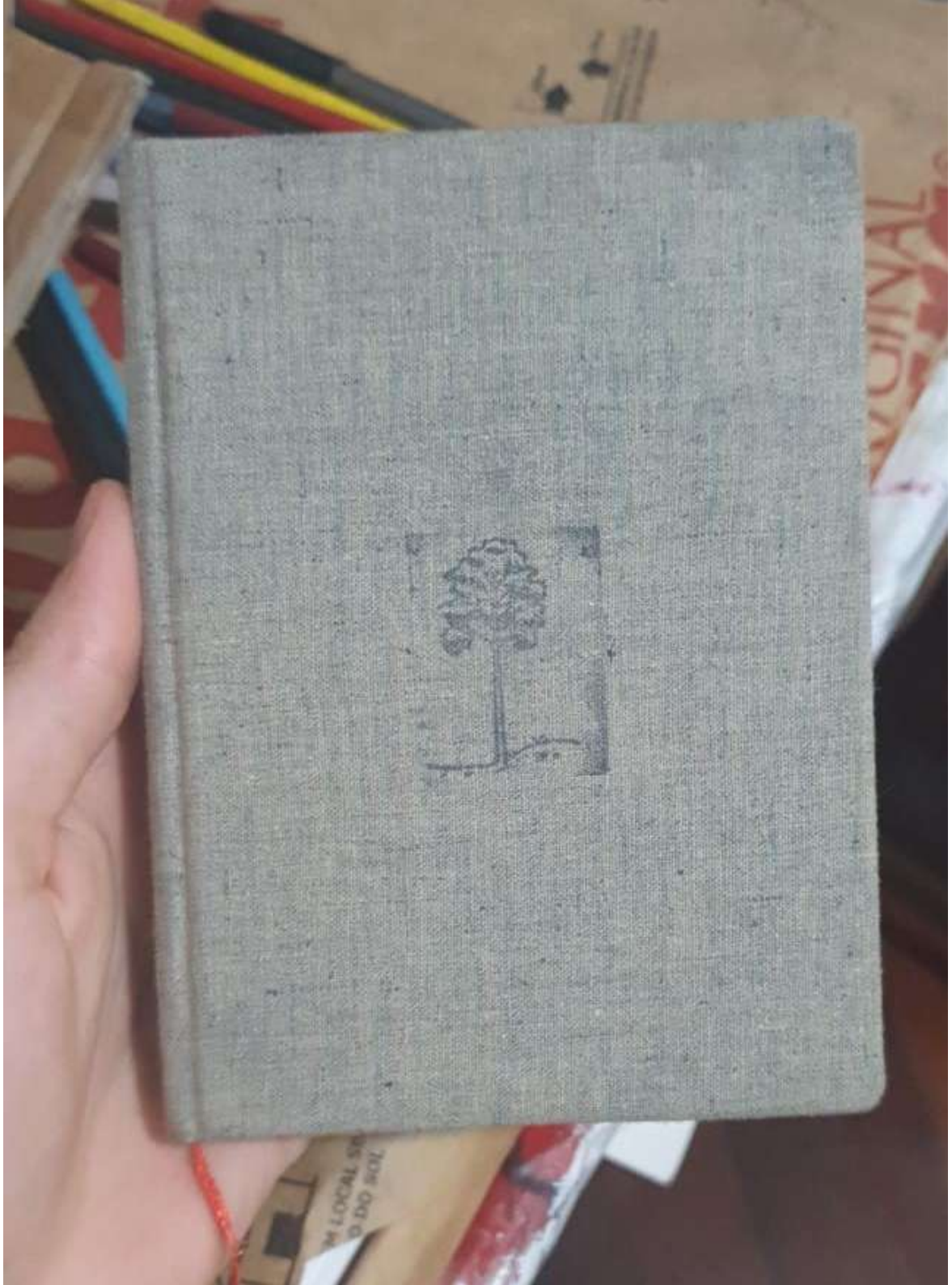








Edinan



Dicionário

(Pesquise um palavra

chuva

substantivo feminino

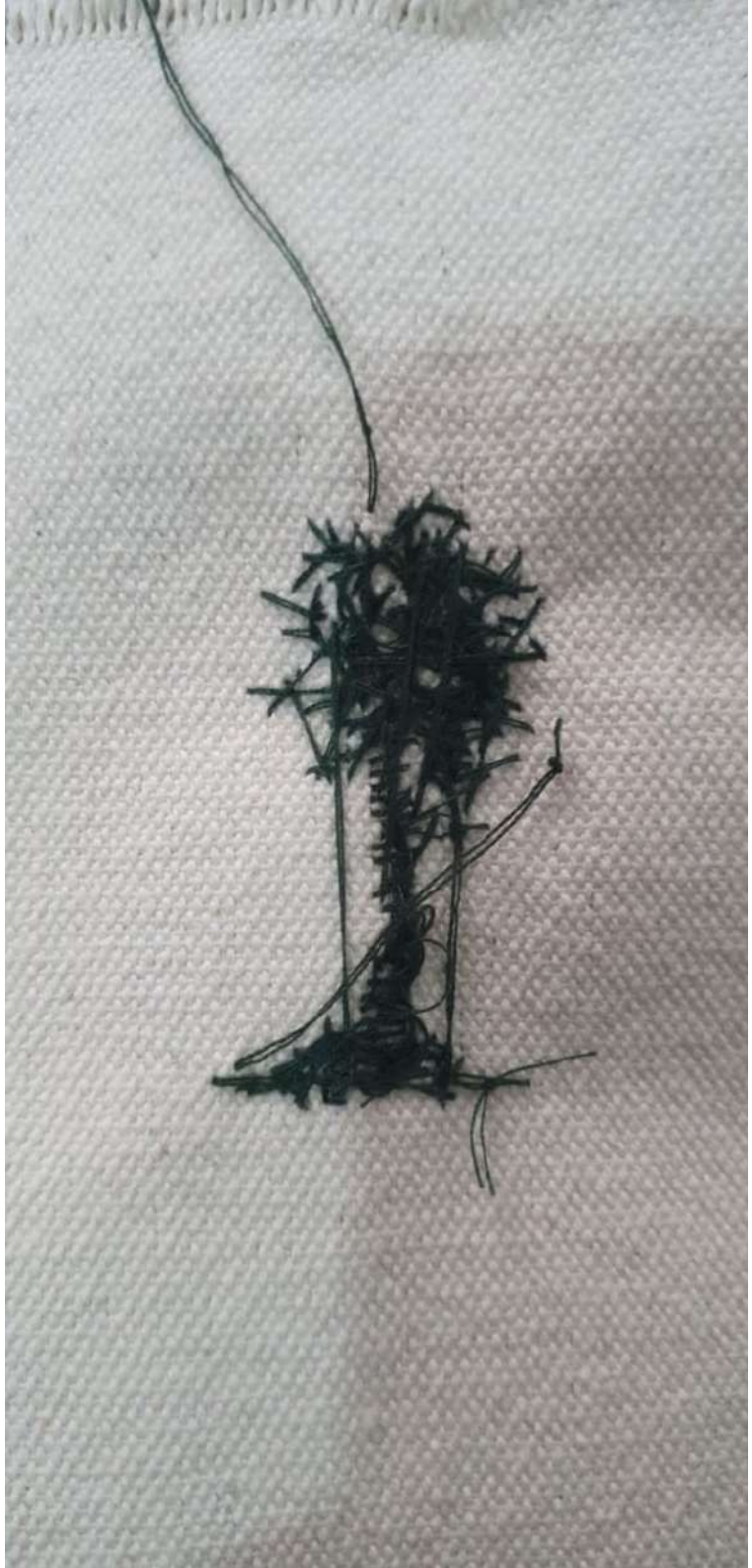
1. METEOROLOGIA

fenomeno que resulta da condensação do vapor de água da atmosfera em pequenas gotas que quando atingem peso suficiente, se precipitam sobre o solo.

exatamente, é isso.
porque que tem que ser isso? quem tá dizendo isso aí. ou você acha que não é alguém que escreve? eu quero ver o significado por um índio ou sei lá. definição, imagina uma criança de 6 anos, um pitbull, ou sua janela. sempre olhei pra fora de um jeito esquisito. a chuva da minha, também. é ali











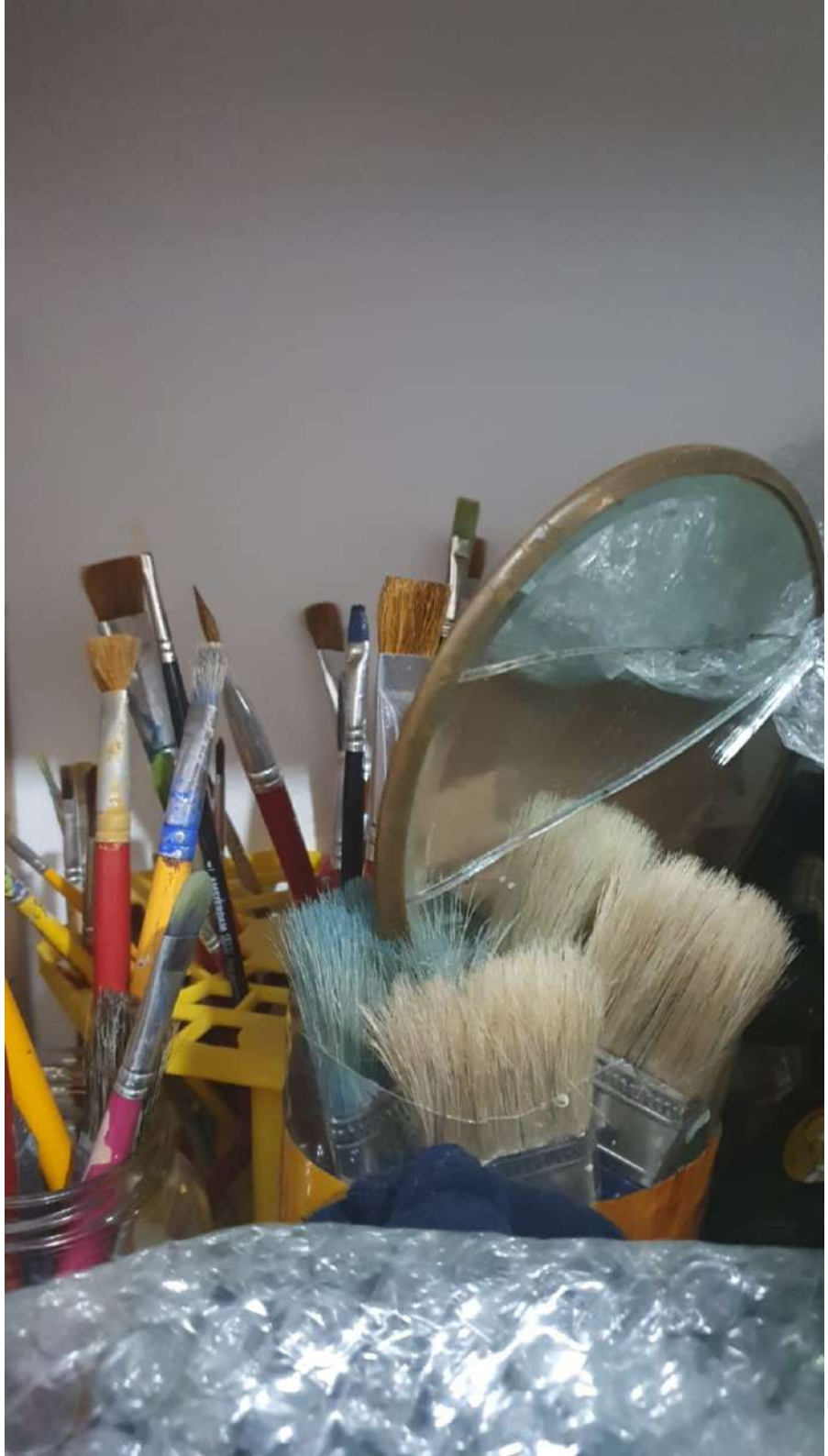





LAVA-LOUCAS
Edinan









Lista de imagens do s livros que compõem o livro III

As imagens presentes nos livros dedicados a cada artista são, em parte, capturas de tela de nossos encontros e registros da produção realizada ao longo de nossas reuniões, anterior ou posteriormente a elas. Esses trabalhos foram fotografados e enviados por seus autores. Alguns fazeres são referenciados no livro I: são muitas as páginas de cadernos; aparecem, também, os espaços das casas da ou do artista. Assim, faço a seguir uma breve descrição do conteúdo de cada um dos oito livros. Algumas fotografias que merecem maiores detalhamentos serão devidamente contextualizadas e referenciadas.

Adriana

Algumas páginas do caderno *Uzu*.

Alexandre

Desenhos e monotipias: estudos de folhas e sementes; Alexandre e sua correspondência; capturas de tela de nossas reuniões

Claudio

Páginas de cadernos; capturas de tela de nossos encontros; a casa do artista.

Elias

O caderno de Elias, *Espaço Tempo*.

Isabela

Páginas de cadernos e bordados feitos pela artista.

Nara

Páginas do caderno de Nara, *Exposição Campo Aberto*.





O fazer diário de Nara — proposição do segundo encontro —: as tiras de papel com palavras e frases pendurados na frente de sua casa.

Vinicius

A casa de Vinicius; a cachoeira de Nova Friburgo.





Vinicius retoma um fazer: bordar com miçangas, aprendizado que chegou a ele por meio de seu companheiro, Itaércio.



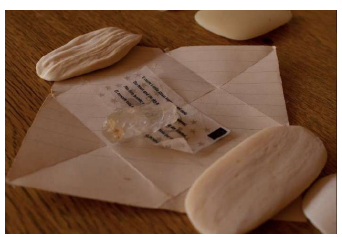


Bordados em capas de cadernos artesanais feitos por Vinicius.

Talita e Edinan

Talita

O caderno e a casa de Talita.













Participação de Talita na exposição coletiva *O Primeiro Gole D'Água*, no espaço cultural Casa Madá (Londrina/PR), entre 13 de agosto e 13 de setembro de 2021. Ela criou o *site specific Toca Oca ambiente*. Fotos: Lucas Godoy.

Edinan

O caderno e a casa de Edina; o bordado feito a partir da proposição de Claudio no sétimo encontro.