

REGINA LARA SILVEIRA MELLO

**O PROCESSO CRIATIVO EM ARTE:
PERCEPÇÃO DE ARTISTAS VISUAIS**

PUC-Campinas

2008

REGINA LARA SILVEIRA MELLO

**O PROCESSO CRIATIVO EM ARTE:
PERCEPÇÃO DE ARTISTAS VISUAIS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Psicologia do Centro de Ciências da Vida da PUC-Campinas como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Psicologia como Profissão e Ciência.

Orientadora: Dra. Solange Muglia Wechsler

PUC-Campinas

2008

REGINA LARA SILVEIRA MELLO

**O PROCESSO CRIATIVO EM ARTE:
PERCEPÇÃO DE ARTISTAS VISUAIS**

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Profa. Dra. Solange Muglia Wechsler

Examinador: Profa.Dra. Tânia M.J.Aiello Vaisberg

Examinador: Prof.Dr. Marcos Rizolli

Examinador: Profa.Dra. Lucia Helena Reily

Examinador: Profa.Dra. Maria Sílvia Barros de Held

Campinas, 28 de fevereiro de 2008

DEDICATÓRIA

**A toda minha família,
mãe, Marta, Bia, Joaquina e queridos
que me acompanham na caminhada.**

**As amigas e alunas Lúcia, Sirlei, Marcia, Bia e Ana Lúcia
que a tantos anos alimentam com arte
a energia criativa no meu ateliê.**

AGRADECIMENTOS

À Dra. Solange Wechsler pela orientação segura e estimulante, acolhimento amigo e intuição sensível de pintora.

À Dra. Tania Vaisberg e Dr. Marcos Rizolli pelo olhar atento e valiosas indicações no exame de qualificação.

Ao Sérgio, Luise, Paulo, Lana, Norberto, Fanny, Arnaldo e Daniela, artistas que me receberam carinhosamente em suas casas e ateliês, pela disponibilidade generosa em conversar sobre sua criação.

Aos amigos Paulo Barbosa e Marcia Rossi pelo incentivo e indicações de artistas.

Aos queridos Ronaldo, Malu, Djalma, Marília, Nilza, Zé Luiz e Lúcia R. pelo apoio, afeto e valiosos palpites.

Aos amigos da CRIABRASILIS Denise, Zula, Celso e tantos companheiros nesta luta pelo incentivo a criatividade.

Ao Homero Ramalho pelas traduções.

Às secretarias Maria Amélia, Elaine, Eliane e Dareide pelo atendimento atencioso e paciente.

À Graça pelo atencioso apoio logístico.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

RESUMEN

APRESENTAÇÃO

CAPÍTULO I:

A ARTE E O SISTEMA DA ARTE

1. O que é arte?	01
2. A invenção da arte	04
3. Teorias artísticas do séc.XIX	06
4. O artista: instrumento da manifestação divina, gênio criador ou louco iluminado?	09

CAPÍTULO II:

CRIATIVIDADE E O PROCESSO CRIATIVO

1. Criatividade em diversos enfoques

1.1. O que é Criatividade	16
1.2. Aportes da Psicanálise	17
1.3. Movimentos Humanistas na Psicologia	19
1.4. Contribuição da Psicologia Cognitivista	21
1.5. A Teoria da <i>Gestalt</i>	22
1.6. O Modelo Sistêmico de Criatividade	24

2. O Processo Criativo	
2.1. O produto criativo	25
2.2. A pessoa criativa	26
2.3. O processo criativo	27
2.4. Critica Genética: o processo criativo em arte	31
3. Temas Convergentes em processos Criativos	
3.1. Acaso, serendipidade e <i>insight</i>	33
3.2. O fluir de idéias correntes	42
OBJETIVOS	46
MÉTODO	
Participantes	
1. Sérgio Fingermann e a <i>Exposição Elogio ao Silêncio</i>	47
2. Luise Weiss e <i>As Cinco Xilogravuras com o tema do Navio</i>	50
3. Paulo Von Poser e <i>Seqüências de Desenhos de Rosas se abrindo</i>	53
4. Norberto Stori e <i>Duas Aquarelas, Amanhecer e Pôr-do-sol</i>	56
5. Eliana Zaroni e <i>A Grande Aquarela</i>	58
6. Arnaldo Battaglini e <i>A Escultura do Memorial Resende Barbosa</i>	60
7. Fanny Feigenson e <i>Sete Toalhinhas da exposição SexShop</i>	62
8. Daniela Kutschat e a <i>Instalação do Cubo no Itaú Cultural</i>	64
Materiais	66
Procedimentos	71

III. RESULTADOS E DISCUSSÃO

1. O Tempo e os Tempos

1.1. Organização do fluir	71
1.2. Tempo calculado como técnica de trabalho	79
1.3. A memória revelada	87

2. O tema na obra de arte - paixão, razão ou artifício?

2.1. Paixão	91
2.2. Razão	95
2.3. Artifício	98

3. Acaso, serendipidade e *insight*

4. Cadernos de Anotação - anotar, rabiscar, desenhar...

5. Arte no sistema da Arte - o modelo sistêmico de criatividade

IV. CONCLUSÃO

REFERÊNCIAS

ANEXOS

Anexo A - Currículo dos Artistas Entrevistados

Anexo B - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e Declaração de Cessão de Direito de Uso de Imagem
Autorização do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da PUC-Campinas

Anexo C - Roteiro das Entrevistas

Anexo D - Entrevista aos Artistas Visuais - Transcrição completa

INDICE DE ILUSTRAÇÕES

1. Sérgio Fingermann e a <i>Exposição Elogio ao Silêncio</i>	49
2. Luise Weiss e <i>As Cinco Xilogravuras com o tema do Navio</i>	52
3. Paulo Von Poser e <i>Seqüências de Desenhos de Rosas se abrindo</i>	55
4. Norberto Stori e <i>Duas Aquarelas, Amanhecer e Pôr-do-sol</i>	57
5. Eliana Zaroni e <i>A Grande Aquarela</i>	59
6. Arnaldo Battaglini e <i>A Escultura do Memorial Resende Barbosa</i>	61
7. Fanny Feigenson e <i>Sete Toalhinhas da exposição SexShop</i>	63
8. Daniela Kutschat e a <i>Instalação do Cubo no Itaú Cultural</i>	65

RESUMO

Mello, R.L.S.(2008). O Processo Criativo em Arte: Percepção de Artistas Visuais. Campinas: Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, São Paulo, 258 p.

O trabalho visa investigar o processo criativo e sua dinâmica segundo a percepção de artistas visuais. Entrevistamos oito artistas visuais brasileiros renomados, ambos os sexos, faixa etária de 44 a 62 anos, com experiência mínima de 20 anos de carreira consolidada no sistema da arte. Foram realizadas entrevistas livres, filmadas nos ateliês, exposições de arte, galerias ou museus onde estivessem juntos o artista e sua obra, que escolhemos para esta pesquisa. Os resultados demonstram que o artista visual entra no estado de fluir de idéias correntes, mantendo o envolvimento focado na criação artística, organizando o tempo de maneira compatível com a vida pessoal, intrinsecamente motivado pelo tema da obra e pela pesquisa da forma. Foi observado que o caderno de anotações do artista é um elemento facilitador no processo criativo, contribuindo para o *insight*, tanto na percepção de imagens como no registro de acasos, escolha de materiais, técnicas e parcerias de trabalho. Quanto ao sistema da arte, foi afirmado que o artista trabalha ampliando os horizontes da cultura, porém a despeito da crítica. Conclui-se que o processo criativo é animado por aspectos perceptuais e afetivos que por sua vez influenciam na criação em diferentes intensidades.

Palavras chave: criatividade, processo criativo, artes visuais, artista, produção criativa.

ABSTRACT

Mello, R.L.S.(2008). The creative process in art: Perception of visual artists. Campinas: Doctoral dissertation. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, São Paulo, 258 p.

This study aims to investigate the creative process and dynamics of art production from the point of view of visual artists. The subjects were eight renowned Brazilian male and female visual artists between the ages of 44 and 62, with a solid career of at least 20 years in the art system. Each artist selected one of his works to analyze the process of creation. The interviews were semi-structured, and were video recorded in the artists' ateliers, at art exhibits, in galleries or museums where the artist was next to the artwork chosen for this study. The results show that the visual artist enters into a state of flow of ideas, and maintains his involvement focused on the artistic creation. He organizes his time in a manner compatible with his personal life, intrinsically motivated by the theme of the work and by his research of form. The artist notebook was shown to be an instrument that enables the creative process, and contributes to insight, not only for perceiving images but also as a way to record unexpected occurrences, the choice of materials, techniques, and working partnerships. As to the art system, the interviewees stated that artists have a role in broadening cultural horizons in spite of the art critics' opinions of their work. In conclusion, the creative process is put into motion by perceptual as well as affective aspects, which in turn influence creative production in varied intensities.

Key words: creativity, creative process, visual arts, artists, creative production.

RESUMEN

Mello, R.L.S. (2.008). El proceso creativo en el arte: La percepción de los artistas visuales. Campinas: Tesis doctoral. Pontificia Universidad Católica de Campinas, São Paulo.

El trabajo tuvo como objetivo investigar el proceso creativo en su dinámica según la percepción de los artistas visuales. Entrevistamos ocho renombrados artistas visuales brasileños, ambos sexos, nivel de edad entre 44 a 62 años, con experiencia mínima de 20 años de carrera consolidada en el sistema del arte. Fueron realizadas entrevistas libres filmadas en el taller del artista, o en las exposiciones artísticas, galerías, museos o, donde el artista y su obra estuviesen juntos. Los resultados mostraron que el artista visual entra en el estado de fluir de ideas corrientes, manteniendo el involucramiento con foco en la creación artística, organizando su tiempo de manera compatible con su vida personal, intrínsecamente motivado por el tema del trabajo y por la pesquisa de la forma. Se observó que el cuaderno de notas del artista es un factor de facilitación en el proceso creativo, lo que contribuye al *insight*, tanto en la percepción de imágenes como en la elección de los materiales, técnicas y asociaciones de trabajo. Cuanto al sistema del arte, se afirmó que el artista trabaja incrementando los horizontes de la cultura a pesar de las críticas. Se concluye que el proceso creativo se ve animado por aspectos de la percepción y afectividad que por su vez influyen en su creación en diferentes intensidades.

Palabras clave: creatividad, proceso creativo, artes visuales, artista, producción creativa.

APRESENTAÇÃO

O campo das artes sempre foi reconhecido como um reduto da criatividade, onde o artista gera produtos criativos e é visto como uma pessoa muito criativa. Se pensarmos a observação visual como uma atividade comum baseada na vida diária, acessível a todos e não apenas aos artistas, entendemos que a procura por relacionar forma ao significado é um exercício constante a todo ser humano. O artista visual explora esta idéia ao extremo e a transforma em seu instrumento de vida, como sendo um jeito refinado de entender quem somos e onde estamos.

A criatividade não é uma exclusividade do artista, mas algo que o diferencia: o artista já sentiu a experiência do incomodo, uma sensação de inquietude, algo que o instigou a criar. Lembramos uma interessante imagem sugerida por May (1975b), nos contando que as ostras criam pérolas como forma de defesa, revestindo um cisco ocasional com muitas camadas de resina, como uma proteção natural ao seu espaço interno. Ostras sem ciscos vivem bem tranqüilas e acomodadas, mas também não criam pérolas, tão admiradas por sua beleza.

Teorias atuais da criatividade aproximam o artista da pessoa comum, mais criativa no campo das artes, assim como outras pessoas são mais criativas em outros domínios. As contribuições da psicanálise ressaltaram os aspectos subjetivos da arte e a psicologia humanista aponta a criatividade como uma necessidade de auto-realização do indivíduo. Guilford (1950) criou um modelo apoiado em explicações cognitivas que abriu um amplo espectro de possibilidades de verificação do pensamento criativo. Este modelo foi ampliado e desenvolvido nas pesquisas de Torrance (2003), Gardner (1996,97,99) e Wechsler(1999,2002,04) que somaram características da personalidade, elementos inconscientes e variáveis ambientais.

Estudamos a obra de pesquisadores da criatividade em arte como Ostrower(1978,83,98), que apresenta a criação como atividade plural envolvendo motivações, dimensões internas, cognitivas como conhecimento e habilidades técnicas, e externas como acasos e aspectos culturais do processo criativo. E Salles (2000,02,04,06) que ampliou o processo criativo ao propor o estudo dos bastidores da criação, rascunhos e antecedentes reveladores das decisões do artista.

O conteúdo deste trabalho terá início na apresentação de algumas definições sobre Arte e o Sistema da Arte, tocando em seus fundamentos filosóficos e conceitos de visibilidade. Considera a figura do artista visto pela sociedade como uma pessoa diferente, talvez divina, talvez louca ou genial, mas com certeza inquieta e apaixonada pela arte. Em seguida, indica as contribuições das teorias psicológicas na compreensão da criatividade no campo específico das artes visuais, ressaltando a Gestáltica, que sempre privilegiou o sentido da visão, e o fluir de idéias correntes proposto por Csikzentmihalyi (1996,98). O processo de criação em arte é visto em sua dinâmica transformadora, em ciclos movidos por acasos, descobertas e *insights*.

Conclui-se que o fluir de idéias correntes é a trama que vai sendo minuciosamente tecida entre as motivações do artista e sua criação, incorporando envolvimento afetivos e percepções ao processo criativo, ampliando-o para além dos momentos de corporificação da obra de arte. O caderno de anotações revelou-se um elemento facilitador da criatividade, acompanhando e registrando o fluir criativo. Relações do artista com o sistema da arte indicam que este trabalha ampliando a cultura de seu tempo, atento aos movimentos da arte e da sociedade, porém a despeito da crítica. Acreditamos que o estudo aqui proposto ofereça novas questões aplicáveis aos campos da Arte e Psicologia.

CAPÍTULO I:

A ARTE E O SISTEMA DA ARTE

1. O que é arte?

Ao tentarmos responder esta pergunta encontramos muitas definições, fato que revela a impossibilidade de nos apoiarmos em um único conceito. Se perguntarmos a qualquer pessoa a nossa volta, que tenha tido algum contato com a cultura, se a Mona Lisa de Leonardo da Vinci, ou a Pietá de Michelangelo são obras de arte, certamente a resposta será afirmativa. Bem como reconhecemos Leonardo da Vinci e Michelangelo como artistas geniais, que viveram durante o renascimento, um dos períodos mais criativos da história humana. Suas obras são admiradas e compartilhadas pela sociedade como símbolos da cultura ocidental, e o que fizeram, é vivenciado como arte.

Mas se é possível visualizar o domínio da arte através de seus produtos criativos e das pessoas criativas que atuam neste campo, definir o conceito arte apresenta-se como tarefa quase impossível. Tudo parece se encaixar bem quando pensamos em obras famosas, conhecidas, abrigadas em museus, galerias ou espaços apropriados a arte. Mesmo assim, ao entrarmos num importante museu para ver uma exposição de arte contemporânea, nossa definição de arte exhibe sua fragilidade, se desmanchando e se reescrevendo num movimento dinâmico e questionador. Esforçamo-nos para entender e aceitar o que ali se apresenta como arte, que nos emociona, algo que nos comove naquele local socialmente constituído para esta fruição.

Ao nos percebermos inseridos neste sistema da arte, que inclui o artista, a obra de arte, o espaço adequado à fruição e o fruidor, aceitamos a existência de um discurso sobre a arte que ilumina os caminhos por onde ela transita em nossa sociedade (Coli, 1994).

Como agentes construtores deste discurso, apontamos os críticos de arte, os historiadores, os professores de educação artística, diretores de museus, galeristas, *marchands*, todos envolvidos no mesmo sistema e que ajudam a delimitar o campo das artes (Csikszentmihalyi, 1998).

O costume na linguagem coloquial muitas vezes nos leva a mencionar as palavras arte e criatividade como se fossem sinônimas, pois a arte é reconhecida como criativa. Mas nem tudo o que é criativo é arte, pois a criatividade pode ser reconhecida em outros campos como o da ciência, por exemplo. Quando Einstein criou a teoria da relatividade, inovou e ampliou os limites do campo da física. Suas descobertas também foram avaliadas por seus pares, que mostraram sua importância e valor para a ciência. Não há formas de saber se um pensamento é novo ou valioso, a não ser que passe pela avaliação social, pelos critérios determinados pelos agentes do sistema onde esta inserido (Csikszentmihalyi, 1996).

A arte também pode ser um instrumento facilitador da comunicação na sociedade, na medida em que pode sugerir a reflexão sobre a história humana e permitir avanços aos estudos antropológicos, atuando como testemunho de uma determinada nação ou época aos homens de uma outra época:

Nenhum documento histórico poderia dizer mais a respeito do pensamento egípcio do que uma única visita a uma exposição de arte egípcia importante(...); nesse sentido, a arte é uma comunicação, mas não é pessoal e nem desejosa de ser compreendida (Langer, pg.79, 2006).

O verbete ARTE no mais popular dicionário da língua portuguesa utilizado no Brasil, o Aurélio (Ferreira, 1986), explica o conceito de quinze diferentes formas. Seleccionamos as que mais se aproximam do que entendemos como arte:

Arte[Do lat.art.e.]S.f.3.Atividade que supõe a criação de sensações ou de estados de espírito de caráter estético carregados de vivencia pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongamento ou renovação: uma obra de arte; as artes visuais; arte religiosa; arte da poesia; a arte musical. 4.A capacidade criadora do artista de expressar ou transmitir tais sensações ou sentimentos: "A arte do Aleijadinho é considerada a maior manifestação do barroco brasileiro." Artes plásticas, as que se manifestam por meio de elementos visuais e táteis, como linhas, cores e volumes, etc.reproduzindo formas da natureza ou realizando formas imaginarias; belas-artes; arte. Compreendem desenho, a pintura, a gravura, a colagem, a escultura, etc. (pg. 176).

Mas em nosso caso, preferimos uma definição mais próxima deste estudo, que compreende o objeto artístico em seu relacionamento com sujeito que o observa, inserido no campo das artes visuais:

Uma qualidade intrínseca a certas obras produzidas pela inteligência humana, em geral constituída apenas de materiais visuais, que manifeste um efeito estético, leve a um juízo de valor sobre cada obra, sobre seu agrupamento ou sobre seus autores e que dependa de técnicas específicas ou modalidades de produção da própria obra (Calabrese, 1987, pg. 15).

Ainda que nos apropriemos desta definição ao mesmo tempo abrangente e precisa na medida exata, entendemos o conceito arte de maneira dinâmica, onde pontos de vista diferenciados provocam acaloradas discussões. Este fato motivou o atuante crítico de arte e jornalista brasileiro Frederico Moraes a reunir em único livro, 801 depoimentos, "Arte é o que eu e você chamamos de arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte, (2002)", definindo arte sob os mais variados aspectos. Movidos pela admiração, escolhemos a mais poética definição, a arte pensada como uma das mais fascinantes atividades do homem, que nos foi dada pelo grande poeta Ferreira Gullar:

A obra de arte está dentro e fora de nós, ela é nosso dentro ali fora. É isto que faz dela um objeto especial – um ser novo que o homem acrescenta ao mundo material, para torná-lo mais humano. A arte não seria uma tentativa de explicação do mundo, mas de assimilação de seu enigma. Se a ciência e a filosofia pretendem explicação do mundo, esse não é o propósito da música, da poesia ou da pintura. A arte, abrindo mão das explicações, nos induz ao

convívio com o mundo inexplicado, transformando sua estranheza em fascínio (Gullar, pg. 83,1993).

2. A invenção da arte

Se reconhecermos que a arte existe como atividade humana desde tempos imemoriais, desde que o homem existe, o discurso artístico nasce com a filosofia, fundado sobre bases filosóficas, que em determinado momento da história da humanidade irão apoiar também o nascimento da psicologia, como ciência e como campo de conhecimento (Frayze-Pereira, 1994).

Atribui-se ao platonismo a fundação da reflexão sobre a atividade artística no Ocidente, quando este estabelece uma ordem de pensamento que situa os conceitos a ela relacionados no domínio da filosofia. Algumas anotações dispersas mencionam a prática de certas artes (tekne) e a idéia do belo, mas de forma distante, como se a arte, por estar ligada a produção material, não pudesse aspirar pelo belo:

O belo, para Platão(427-347), é o rosto do bem e da verdade. São três princípios intimamente ligados: nada pode ser considerado belo se não for verdadeiro; nenhum bem pode existir fora da verdade. Essa tríade é o princípio da ordem que dá acesso à inteligibilidade e sem a qual o mundo seria apenas caos. Esse princípio único (e de unicidade) que dá aos seres sua consistência não pode ser encontrado no diverso, no heterogêneo, no misturado, no sensível, nos fenômenos nem, evidentemente, na arte tal como é praticada. Só o exercício do intelecto permite distingui-lo. (Cauquelin, 2005, pg. 45).

Platão postulava a existência de um reino de formas perfeitas ou ideais, não corpóreas, eternas e inteiramente reais, do qual o mundo dos objetos materiais apreendidos pelos sentidos seria uma imitação. Dessas formas imateriais não é possível separar o belo como entidade autônoma nem a verdade, pois sua união indissolúvel é o bem supremo. Portanto, só há idéia de arte quando concebida nesta tríade. No entanto, Platão admite que uma bela imagem possa dar o impulso necessário à busca do princípio

que governa o universo, mas isto nada significa se não for seguida de uma busca do bem e da verdade. No momento da criação o artista acessaria espontânea e irracionalmente ao reino das formas perfeitas, perdendo o controle de si mesmo e passando ao domínio de um poder superior (Collinson, 2004).

Com a influencia teórica de Platão, Plotino (205-270 DC), desenvolveu esta idéia considerando que a condição humana mais elevada seria aquela em que ocorresse a superação da nossa natureza sensorial e física, cultivando o entendimento intelectual da forma e todos os tipos de participação estética, num estado de contemplação da realidade fundamental. Neste estado, a consciência total de uma pessoa é possuída pelo objeto de contemplação, de modo a inexistir uma distância entre o sujeito conhecedor e o objeto conhecido (Collinson, 2004).

Neste processo o artista e sua obra podem mesclar-se a visão do sujeito. Com os neoplatonistas a arte entra para o reino das idéias, ampliando sua visão, alcançando o nível das formas, fazendo da beleza uma chave à compreensão. Torna-se um elo onde se conjugam o sensível e a idéia, o mundo das percepções que vai direto a alma do universo (Cauquelin, 2005).

Se no pensamento de Platão a arte aparece diluída no desenvolvimento dos princípios do belo, do bem e da verdade, em Aristóteles (384-322 AC) encontramos uma abordagem mais objetiva e pragmática. Aristóteles, que foi aluno de Platão, mas não seu discípulo incontestado, observa uma situação existente e tenta extrair dela os conceitos constitutivos, determinar regras, criando métodos de aproximação, estabelecendo fundamentos teóricos e práticos. Sua análise da tragédia em Poética, oferece conceitos que ressoam em todas as formas de arte:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas

diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (Poética, VI-27,pg43,2000).

A noção de Mimesis, entendida em Aristóteles por arte como imitação da natureza, mas não como copia e sim como representação, ressaltando os limites entre ficção e realidade, sugere e antecipa uma primeira organização para compreensão da recepção estética. A Mimesis era vista como um método de aprendizagem, conceito que atravessou e inspirou o ensino da arte até o século XIX, quando se começa a substituir a representação pela criação conforme afirma Gouveia:

No início do renascimento predomina o espírito aristotélico, pelo qual o artista esta presente na natureza e ao artista é dado o dom de poder dela retirar e representar estes aspectos, essas particularidades da aparência, já que se representam somente partes dessa natureza, aquelas que se consideram providas de beleza. A beleza é inerente ao objeto que se observa (1996,pg 30).

A lógica aristotélica foi estudada por São Tomas de Aquino na Idade Média, que fez um rigoroso estudo escolástico e a divulgou, fazendo com que ela se tornasse a base de muitos conceitos e categorias definidas para a arte e também à psicologia, ainda que anterior ao seu status de disciplina científica (Tiburi,1995). Este trabalho privilegia questões teóricas que fundamentam a reflexão em arte e suas implicações na compreensão dos processos criativos de artistas visuais. Neste sentido preferimos avançar ao século XIX, retomando a cronologia histórica ao analisar, em seguida, a configuração da figura do artista na sociedade.

3. Teorias artísticas do século XIX

A visibilidade pura encontrou em Konrad Fiedler (1841-1895), um pensador alemão radicado em Roma nas duas últimas décadas do século XIX, seu grande teórico, tem como

princípio o fato de não mais analisar a arte construindo uma nova estética e sim pensando em formular uma teoria do olhar artístico. O artista não se distinguiria mais pela sua capacidade visual particular, por um dom especial de ver e sintetizar, mas sim pela possibilidade de transformar este olhar em expressão visual (Calabrese, 1987).

Segundo a teoria da visibilidade pura, o mundo sensível não se exprime através da linguagem atrelada a conceitos e esquemas, mas pela representação visual, quando o artista não se abandona passivamente à natureza, mas se apropria dela traduzindo-a em expressão. A arte até então associada somente ao conhecimento sensível, tido como inferior ao racional, incorpora normativas a visão, produzindo um novo conhecimento, “acentua, assim, o caráter eminentemente cognitivo da visibilidade. Pela primeira vez na história da estética, se fala de linguagem visual como uma forma de conhecimento” (Rizolli, 2006, pg. 77). No entanto, conforme esta teoria era aplicada a análise de obras de arte ou mesmo a história da arte, percebeu-se o uso recorrente de esquemas reunindo símbolos da visibilidade, mais próximos de uma história dos estilos do que uma história de autorias artísticas individuais.

No início do século XX o historiador de arte austríaco Alois Riegl (1858-1905) critica e desenvolve a teoria da visibilidade pura, constituindo o conceito de vontade artística, ou querer artístico (*Kunstwollen*). Critica a teoria da visibilidade em sua validade normativa e o caráter de relatividade inerente em suas aplicações à história, observando que esta teoria se apoiava no ideal classicista de uma beleza absoluta. De fato, para Fiedler, fora dos períodos da arte grega e da arte renascentista, nada se havia feito de perfeito (Campos, 2002).

Em seus estudos, Riegl resgata a importância dos períodos do Império Romano Tardio e do Barroco, até então considerados menores porque julgados segundo valores extraídos da arte grega e do renascimento. Sustenta que mudanças estilísticas das obras

de arte não são devidas a decadência técnica ou cultural, como se pensara até então, mas trata-se de uma vontade artística consciente, uma *Kunstwollen* (Campos, 2002).

Riegl procura determinar os modos de ver e sentir próprios de cada época, relendo, portanto o conceito de visibilidade pura, associando-o aos valores culturais de cada período que estudou. Reafirmando a idéia de que arte não é somente a capacidade técnico-mimética da natureza e que as formas artísticas evoluem no tempo, fundamenta o conceito de *Kunstwollen*: bem mais do que a síntese das intenções artísticas de um período determinado e ao mesmo tempo, tendência e impulso estético, um valor real, uma espécie de mola mestra da arte. Riegl cria algumas categorias gerais, como a *visão tátil* em contraposição a *visão ótica* (verossímil), que nos revelariam mais a vontade artística do que a idéia de estilo, que seria apenas o modo como determinada cultura exprime seu gosto geral pela forma (Calabrese, 1987).

Outras tentativas de sistematização das categorias gerais da forma aparecem com o teórico e historiador suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945), que pretende estruturar uma metodologia rigorosa no interior da história da arte, evitando julgamentos de valor da obra, aproximando-a o quanto fosse possível do método científico:

Ele busca um método que focalize a obra de arte exclusivamente na sua especificidade e propõe assim, por primeiro, as bases de uma análise formal precisa, fundamento de uma história autônoma das artes (Coli, 1981,pg. 38).

Em 1915 Wölfflin publica *Conceitos Fundamentais da Historia da Arte*, onde constrói um método apontando elementos formais binários como constituintes de períodos determinados, como visão superficial/visão de profundidade, clareza/obscuridade, tentando criar de certa forma, uma gramática da visão. No entanto, a teoria esbarra no fato de que as categorias formais propostas para uma época podem se repetir em novas

combinações em outro período, o que significa pensar a história da arte praticamente prescindindo a noção de história (Coli, 1981).

Os estudos da Arte Moderna avançariam nesta discussão, passando a considerar a plasticidade que se forma entre a *visão ótica* e a *visão tátil*, na busca da síntese figural. A Teoria da Visibilidade Pura foi precursora da escola de Psicologia da *Gestalt* (forma) e das teorias da linguagem, que se encontram na proto-história da teoria semiótica, que também oferecerá fundamentos, além das teorias psicológicas, ao estudo de processos criativos.

4. O artista: instrumento da manifestação divina, gênio criador ou louco iluminado?

Por muito tempo a criatividade foi entendida como loucura, dom divino, ou exclusividade de artistas e gênios. A imagem do artista foi sendo moldada nos movimentos de transformações culturais e nas modificações dos valores simbólicos da sociedade. “São os artistas que apresentam direta ou indiretamente as novas formas e símbolos – os dramaturgos, músicos, pintores, dançarinos, poetas, representam os novos símbolos sob a forma de imagem, poética, auditiva, plástica ou dramática, conforme o caso” (May, pg.19, 1982b). Uma figura relacionada ao novo, ao inédito, que cria novas linguagens e que, portanto transgride regras estabelecidas. A idéia de criatividade como uma forma de loucura real ou potencial manifestada pelo artista persiste desde os tempos mais remotos, é uma tradição que remonta a antiguidade (Wechsler, 2002).

No entanto, foi apenas no final da idade média que a arte passou a fazer parte do universo humano, e a criação artística tornou-se objeto de estudo e reflexão. Giotto, pintor italiano do séc. XIV, nos apresentou uma nova visão da vida e da natureza, ao pintar em seus afrescos a tridimensionalidade, com seres humanos e animais transmitindo emoções como alegria, afeto ou tristeza. Até então, os mosaicos das igrejas medievais prescindiam o observador humano, relacionando-se diretamente com Deus. Mas a obra de

Giotto exige que o homem a veja; e mais, que a veja com um ponto de vista individual (May, 1982b). Assim, cem anos antes do Renascimento, começava a ser gestado o novo humanismo e o novo relacionamento com a natureza, como tema central da arte (Starobinski, 1994).

O renascimento italiano foi considerado um dos períodos mais férteis em produtos criativos de toda a história da humanidade e se constitui num momento “em que a natureza e o homem, que antes eram concebidos divinamente, agora são percebidos em suas identidades orgânicas (Rizolli, pg.36,2005).” Artistas como Masaccio, Brunelleschi e Donatello começam se interessar pelos estudos da perspectiva, da volumetria revelada em cores e formas, criando uma pintura figurativa que dialogava com a arquitetura, incluindo o homem não somente como tema, mas como observador imerso naquele espaço novo. A pintura se transformava em linguagem, dominada pelo homem, que poderia expressar os valores renascentistas, que buscavam a perfeição e a expressividade idealizadas (Rizolli, 2005).

A linguagem simbólica encontrou também outros caminhos na arte, outras maneiras de revelar o novo homem. A dramaturgia de Shakespeare (1564-1616) nos mostrou personagens célebres cuja sede de poder ou vingança foi cegando lentamente a razão, transformando-os em loucos. Este domínio da arte da dramaturgia, esta capacidade incrível de graduar pouco a pouco lucidez e loucura, qualidade incontestada na obra de Shakespeare, sugere a experiência do próprio autor que, teria escrito obras como Rei Lear, Ricardo III, Macbeth, entre outras, a beira de um acesso de loucura (May,1982b). Mas escrever é um trabalho que exige rigor técnico e conhecimento apurado do significado das palavras na língua inglesa, portanto revela a consciência de parâmetros reais em seu processo de criação.

As transformações observadas nas artes visuais desde o início do período renascentista, o conhecimento da emoção humana demonstrados na dramaturgia de Shakespeare, no entanto ocorreram muito mais lentamente na música, onde o pensamento medieval que relacionava arte à inspiração divina ainda perdurou por longo tempo. O grande compositor J.S. Bach viveu na Alemanha, na primeira metade do século XVI, enquanto a Itália vivia o esplendor do Renascimento. Bach pensava o processo de criação de suas músicas como momentos de transe, quando suas mãos obedeciam a uma força maior e o artista era exclusivamente um instrumento da manifestação divina. Anna-Magdalena Bach descrevia seu marido como um ser iluminado quando tocava órgão na igreja em contraste com o homem comum, pai de 20 filhos, no dia a dia do lar. Anna-Magdalena é autora de um dos mais sinceros testemunhos de admiração por alguém, a Crônica de Anna-Magdalena, um livro de memórias que é do início ao fim um elogio à pessoa e ao gênio de Johann Sebastian Bach (Meynell, 2005). O músico foi um trabalhador incansável que compôs e reescreveu suas músicas, uma imensa produção parcialmente conhecida e divulgada. Muito esforço e transpiração para aprimorar seu trabalho e chegar a belas composições, o que hoje compreendemos como essencial ao processo de desenvolvimento da criatividade (Csikszentmihalyi, 1998). Unir inspiração a conhecimento técnico, descartar melodias num leque imenso de possibilidades escolhendo as que mais interessam, é um labutar humano. Mas as motivações e resultados de Bach ainda eram sempre atribuídas à inspiração divina (Meynell, 2005).

O surgimento dos grandes artistas que viveram no renascimento italiano consolidou o conceito de gênio criador. Após o renascimento tardio, muitos pensadores passaram a associar criatividade à genialidade (Kneller, 1978). O gênio era aquele que tentava produzir uma imagem visível da perfeição invisível. Uma obra de arte tornaria sensível uma realidade para qual não estaríamos sensibilizados até então, introduzindo no universo das

coisas uma novidade absoluta: um reflexo do universo das essências, um aspecto velado da natureza em geral (Starobinsky,1990).

No período do iluminismo, séc. XVIII, a filosofia espiritualista (que falava de idéias inatas, de entusiasmo divino) foi então integralmente retomada, substituindo *forças naturais* às idéias e *natureza* a Deus. Portanto, a natureza do pintor, a pessoa do pintor, contava infinitamente mais do que a natureza do objeto exterior que ele escolheu para pintar. O objeto produzido pelo artista não era somente a réplica do real preexistente, mas transformara-se em novo fragmento da natureza. É através da personalidade do artista que uma energia profunda da natureza vai ao encontro das belas superfícies visíveis do universo natural. A liberdade do criador, seu capricho soberano podem exaltar-se somente diante da idéia de coincidir com a necessidade universal. “A arte é o prolongamento humano de uma fecundidade cósmica (Starobinsky, 1990, pg.169)”.

Pouco depois, ainda nesta mesma época alimenta-se o romantismo, que acrescentou novos elementos a imagem do artista, ligando obra e vida pessoal (no sentido contemporâneo do termo, equivalente a vida privada). A idéia de aproximações entre a emoção do artista e sua criação fez germinar errôneas noções de depressão e melancolia como possíveis facilitadores dos processos criativos. (Sharyn,2006). O que vinha sendo gestado no período iluminista exaltando a figura do artista, acaba ressaltando os aspectos emocionais de sua relação com a arte, o que certamente fez ecoar idéias que até os dias de hoje frequentemente associam a motivação intrínseca do artista ao sofrimento, a idéia romântica do viver ou morrer pela arte. Ao consultar a biografia de grandes artistas, “poderemos constatar visões quase sempre estereotipadas: do pastor ao boêmio pobre, do incompreendido ao maldito, do violento ao angustiado, do romântico ao herói”(pg.161, Rizolli, pg.161,2005).

Outro artista conhecido tanto pela sua maravilhosa pintura como pela sua loucura é Vincent Van Gogh, que descreveu suas visões diferenciadas sobre a realidade apreendida. No livro que reúne as cartas escritas a seu irmão Theo, principal apoio afetivo do artista que o incentivou e acolheu nos momentos difíceis, Van Gogh muitas vezes escreve sobre seu estado de espírito oscilando entre a realidade e a fantasia, um sentimento de crise relacionado à própria existência, reconhecendo na arte uma possibilidade de expressão pessoal:

Que sou eu aos olhos da maioria? Uma nulidade, um homem raro ou um tipo desagradável, alguém que não obteve nem chegará a obter uma situação social, enfim, alguém que significa menos que a generalidade das pessoas? Bem, admitamos que seja exatamente assim. Pois bem, gostaria de mostrar com meu trabalho o que há dentro do coração deste tipo raro, desta nulidade (2002, pg.349).

Há momentos em que descreve a pesquisa de uma cor ideal, o amarelo exato, único, conseguido após inúmeras misturas; a observação dos gestos, da sutileza de uma respiração, demonstra o pleno conhecimento do fazer artístico, desenvolvendo sua linguagem própria, lúcido e consciente daquilo que deseja transmitir:

O que procuro encontrar deste modo não é poder desenhar uma mão, mas o gesto; nem desenhar uma cabeça com correção matemática, mas pôr, nela, a maior expressão, por exemplo, traduzir este respirar o ar de um camponês quando se endireita um momento, ou a atitude no falar, enfim, da vida. (2002,pg.241).

No entanto, mesmo reconhecendo a possibilidade de somar loucura e criação artística na mesma pessoa, é preciso ressaltar que uma não é condição a outra, ou seja, nem todo artista é louco e nem todo louco é artista. O pensamento original e diferenciado do artista, que muitas vezes o leva a transgredir regras do comportamento social, já fez com que muitos fossem julgados como loucos, como se tomados por forças sobrenaturais num momento de transe criativo. Os limites da loucura socialmente estabelecidos foram

analisados por Foucault em diferentes épocas da civilização e revelaram desde sempre as dificuldades desta convivência, obrigando os loucos a viverem isolados do convívio social (Wechsler, 2002).

Temos no Brasil o exemplo de uma ação que permitiu aproximações entre arte e loucura, em situação de exclusão, na valiosa experiência de Nise da Silveira, que introduziu de forma pioneira, em 1946, a atividade artística no Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro. Nise da Silveira estudou pessoalmente com Jung em Genebra tornando-se sua admiradora e quando retornou ao Brasil, fundou o Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro. Afirmava que a pintura dos esquizofrênicos é muito rica em símbolos e imagens que condensam profundas significações e constituem uma linguagem arcaica de raízes universais (Silveira, 1981) e confiava em suas possibilidades terapêuticas. Para Silveira, os principais objetivos da vivência com a atividade artística são que o psicótico busque uma linguagem com a qual possa exprimir suas emoções mais profundas e o terapeuta tente compreender a problemática afetiva de seu doente, seus sofrimentos e desejos que aparecem revelados na expressão plástica (Silveira, 1992).

As exposições no Museu de Imagens do Inconsciente não exibiam todo e qualquer trabalho feito no ateliê como expressão plástica de doentes mentais, mas apresentavam mostras com curadorias específicas realizadas por atuantes críticos de arte como Ferreira Gullar, Mario Pedrosa e Almir Mavigner (Silva, 2006). Eram escolhidas obras de alta qualidade artística, que impressionavam, comoviam e se inseriam no discurso artístico, demonstrando uma preocupação em lidar com o trabalho dos pacientes como obras de arte, reconhecendo seus valores culturais e históricos. Há excelentes artistas que se destacaram surgidos nesta situação de doença mental, como a expressiva pintura de Emygdio de Barros, interno em Engenho de Dentro, onde *nasceu* para a pintura no ateliê fundado por Nise da Silveira. Outro artista, Arthur Bispo do Rosário viveu por mais de 50

anos na Colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá, cuja obra continua percorrendo o mundo, causando admiração e nos instigando ao desvelar de seus mistérios.

O artista não é mais considerado um instrumento da manifestação divina. A criatividade artística não está depositada exclusivamente nas mãos de grandes gênios da humanidade. O homem desenvolveu a linguagem da arte e assumiu sua capacidade criativa. Ainda assim, os mistérios da criação artística desafiam nossa compreensão, e talvez por isso traduzam na figura do artista um pouco de tudo: um homem diferente, nem louco nem divino, mas com idéias e fazeres inusitados, alguém que transgride regras e fascina com o mundo novo que nos apresenta.

CAPÍTULO II

CRIATIVIDADE E O PROCESSO CRIATIVO

1. Criatividade em diversos enfoques

1.1. O que é criatividade

A psicologia vem estudando a criatividade em seus diversos aspectos, tentando entendê-la conforme os pressupostos teóricos de cada época. A palavra criatividade é associada à capacidade de pensar produtivamente à revelia das regras, de criar coisas novas combinando de maneira inusitada o saber já disponível. Mas encontramos uma definição mais precisa e interessante em Wechsler (2002):

Nas definições mais antigas sobre criatividade encontramos o termo latino *create* = fazer, e o termo grego *krainen* = realizar. Essas duas definições demonstram a constante preocupação com o que se faz e com o que se sente, ou seja, como pensar, produzir e se realizar criativamente (pg.26).

A criatividade pode ser investigada com enfoque na pessoa, estudando-se as principais características da personalidade criativa, nos produtos criativos, nos ambientes facilitadores ou ainda nos processos criativos, foco deste trabalho. Seja qual for à abordagem, a criatividade é reconhecida como um processo multidimensional, em que estes aspectos em equilíbrio facilitam a realização pessoal e profissional do indivíduo (Wechsler, 1999).

1.2. Aportes da Psicanálise

A criatividade no campo das artes visuais também foi objeto de estudos para Freud, que escreveu tanto sobre artistas geniais do Renascimento italiano, como Leonardo da Vinci e Michelangelo, quanto no relato de impressões pessoais em contato com a arte e a arqueologia (Goldstein, 2005). Freud acreditava que o inconsciente pode se manifestar por meio de imagens, que escapariam da censura da mente com mais facilidade que as palavras, transmitindo diretamente seus significados.

O pensamento em imagens, ou visual, seria de fato constituído de materiais concretos das idéias. Mas as relações entre as idéias, o mais importante para a psicanálise, só poderia ser expresso em palavras, tornando a imagem por si mesma um meio imperfeito de trazer à consciência conteúdos do inconsciente. As imagens que aparecem nos sonhos, nas fantasias e nas produções plásticas estão colocadas em um plano secundário, como um véu, máscara ou disfarce; quando submetidas ao método de investigação psicanalítica são quase sempre reduzidas a motivos de natureza sexual (Silveira, 1996).

No estudo “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância (Freud, 1910)” Freud mostra o processo criativo como uma espécie de sublimação de complexos reprimidos, como se a frustração na busca de gratificação sexual pudesse ser satisfeita em nível da fantasia, neste caso, com a criação de uma nova imagem, uma imagem artística (Green, 1994). A arte seria uma compensação, uma forma não-neurótica de satisfação substitutiva (Garcia, 2004).

Neste estudo, Freud analisa o quadro “A Virgem, Sant’Ana e o Menino”, que se encontra no Museu do Louvre, em Paris. Porém observamos que alguns parâmetros estabelecidos na interpretação das imagens produzidas pelo artista, ignoram importantes relações com a história da arte e da cultura, como por exemplo, o ineditismo que Freud destaca na composição do quadro. Freud interpreta o posicionamento dos personagens atribuindo-lhe conotação de singularidade, como se Leonardo da Vinci fosse o único artista

a pintar daquela forma, numa decisão relacionada exclusivamente à subjetividade do artista. No entanto, foi uma escolha autoral de um artista que integrava as tradições culturais de seu tempo, muito semelhante, sob o aspecto compositivo, a outras pinturas do mesmo período. O historiador de arte Meyer Schapiro, um dos pesquisadores que apontou controvérsias no estudo sobre Leonardo da Vinci, reconhece mesmo assim a valiosa contribuição de Freud e da psicanálise ao destacar a dimensão das estruturas subjetivas na arte (Green, 1994).

O psicanalista francês André Green em seu estudo “Revelações do Inacabado - Sobre o Cartão de Londres de Leonardo da Vinci (1994)”, estudou um cartão do artista que se encontra na National Gallery, exposto sozinho numa câmara escura criada exclusivamente para proteger este imenso desenho de quase 500 anos, feito a carvão e giz branco sobre papel colorido, que lembra irresistivelmente o quadro “A Virgem, Sant’Ana e o Menino”. Embora o desenho não fosse rascunho direto do quadro, ainda assim faz parte dos rastros de sua criação, parte de seu processo criativo (Salles,2004). Green compara a interpretação de Freud com outras obras de Leonardo, além de outros pintores, ressalta o imenso valor estético e sugere outras possibilidades de interpretação da subjetividade do artista. Freud nunca fez uso de linguagem artística em seu trabalho terapêutico, no entanto reconheceu que o uso de recursos artísticos pode ser uma forma de comunicação do inconsciente, do mesmo modo que os sonhos (Silveira, 1996).

Ao contrário de Freud, a psicologia junguiana atribui uma grande importância à imagem em si, tanto as que aparecem em sonhos, fantasias e delírios quanto às produzidas pelo engenho humano. Por volta de 1920, Jung começa a pedir a seus pacientes que desenhem sonhos, sentimentos ou situações conflitivas, como forma de auxiliar no processo terapêutico (Jung,1975). Observando estes desenhos e estudando diversas culturas e mitologias, Jung elaborou o conceito de arquétipo, de imagem primordial:

representação, no inconsciente, de uma experiência arcaica da raça humana, uma imagem coletiva que se contrapõe ao instinto biológico, pessoal, formando o inconsciente coletivo (Cabral & Nick,2003).

Segundo Jung é inerente à natureza humana configurar imagens de suas atividades, construindo auto-retratos inconscientes reveladores do que acontece no espaço interno da psique. As imagens podem ser de caráter pessoal, emoções e vivências individuais reprimidas. Ou podem ser impessoais, configuradas a partir de camadas mais profundas da psique, vivências primordiais da humanidade semelhantes em seus traços fundamentais em toda parte do mundo. Muitas vezes são imagens de temas míticos que condensam experiências intensas; podem revestir-se de roupagens diferentes de acordo com a época e as situações em que se manifestam, mas exprimem sempre os mesmos afetos e idéias (Silveira, 1996).

Comparando as abordagens, o terapeuta freudiano interpreta as imagens simbólicas procurando descobrir elementos disfarçados, por exemplo, relativos às vivências da infância do indivíduo, enquanto para os junguianos, conforme a imagem se configura, sua significação torna-se clara. “As imagens arquetípicas não necessitam de interpretação: elas retratam sua própria significação” (Silveira, 1996). O conceito de arquétipo, mesmo não observado pela ciência, é vivenciado ainda hoje como uma das fontes de alimentação do psiquismo do homem, parte constituinte na dimensão subjetiva da arte.

1.3.Movimentos Humanistas na Psicologia

O movimento humanista na psicologia, nasceu em meados do século XX como uma proposta contrária ao behaviorismo, como se o enfoque apenas no comportamento da pessoa esquecesse seu lado humano, interior. Mais próximos da psicanálise, embora criticando seu determinismo, usavam como método psicoterapêutico a fala livre, com

poucas intervenções, levando em conta aspectos dos sentimentos do paciente e também do terapeuta. Entre seus expoentes estão Carl Rogers e Abraham Maslow que viram seus conceitos serem muito utilizados no campo da educação e (Alencar e Fleith, 2005).

Considerando o humanismo, em seus aspectos fenomenológicos e existencialistas, Rollo May nos traz um conceito fundamental para a criatividade, expresso já no título de uma obra sua: “A coragem de criar”. Este trabalho escrito na maturidade nos oferece uma bela imagem:

A palavra coragem tem a mesma raiz que a palavra francesa “coeur”, que significa coração. Assim como o coração irriga braços, pernas e cérebro fazendo funcionar todos os outros órgãos, a coragem torna possíveis todas as virtudes psicológicas (May, 1982b, pg11).

May ressalta que o ser humano está sempre enfrentando o novo, o desconhecido, e isto lhe parece extremamente ameaçador. Para inovar é preciso coragem e enfrentamento, um compromisso individual que nasce dentro do ser. O compromisso existencial que não exclui a possibilidade dialética da dúvida, não é simples teimosia, é algo que se torna condição *sine qua non* à criatividade. A ideia é que a coragem parte do coração, é a emoção (do latim *emotionem*, francês *émotion*: movimento, comoção, ato de mover) que põe o sangue em movimento e toma o corpo todo, alimentando as virtudes psicológicas.

A concepção de desenvolvimento humano do psicólogo americano Maslow tornou-se conhecida como a Teoria da Motivação. Maslow pensou as necessidades humanas organizadas e dispostas em níveis, numa hierarquia de importância e de influência. Configurou-se a imagem de uma pirâmide, em cuja base estão as necessidades fisiológicas e no topo, as necessidades de auto realização.

De acordo com Maslow, as necessidades fisiológicas constituem a sobrevivência do indivíduo e a preservação da espécie: alimentação, sono, sexo, repouso e abrigo. Logo

acima estaria à necessidade de segurança, como a busca de proteção contra a ameaça ou privação, preferindo aquilo que já é conhecido. No próximo degrau encontram-se as necessidades sociais, que incluem necessidade de associação, participação, aceitação por parte de amigos, afeto e amor. Acima destas viria à necessidade de estima e autoconfiança, e no topo a necessidade de aprovação social, status, prestígio e consideração.

A criatividade estaria incluída no topo desta pirâmide, como forma de promover a realização de potencialidades, talentos e capacidades do indivíduo. Nesta hierarquia de valores, como degraus a serem transpostos, cada necessidade satisfeita revela a próxima, exigindo que as pessoas busquem meios para satisfazê-la. A criatividade pode ser também o método que auxilia e promove esta busca, levando ao topo desta pirâmide.

1.4. Contribuição da Psicologia Cognitivista

Em 1950, J.P.Guilford proferiu na *American Psychological Association*, quando era presidente, uma conferência onde explicou o conceito de criatividade numa teoria original sobre a estrutura do intelecto, falando do pensamento criador como uma operação mental comum, acessível a todos os seres humanos e aplicável em todos os domínios. A criatividade não resulta de uma genialidade impenetrável e nem tão pouco é fruto de um espontaneísmo que não pode ser estimulado e encorajado (Weschler,2002).

O ponto decisivo na concepção de Guilford foi à distinção entre pensamento convergente e divergente. O primeiro visa diretamente a uma única possibilidade correta de solução para determinado problema, geralmente encontrada através da lógica e baseada em saberes anteriores. No entanto, pessoas criativas destacam-se, sobretudo porque, ao confrontar-se com um problema, superam esquemas mentais já arraigados e trilham novos caminhos. A criatividade estaria justamente na capacidade de encontrar

respostas inusitadas, às quais se chega por associações muito amplas. Nesta busca o pensamento diverge e se amplia, tentando produzir soluções possíveis. O pensamento divergente leva a uma pluralidade de respostas que podem ser todas elas, corretas e adequadas (Weschler, 2002).

A grande contribuição de Guilford foi enquadrar a mente humana num esquema que pode ser visualizado num cubo, envolvendo as operações desenvolvidas ao pensar, o conteúdo sobre o qual se pensa e os produtos resultantes deste processo. A criatividade resultaria da combinação destas variáveis quando relacionadas ao pensamento divergente (Alencar e Fleith, 2003).

1.5. Teoria da Gestalt

A *Gestalt*, substantivo comum alemão que significa configuração ou forma (Porto, 1978), propõe que o observador se aproxime do problema como um todo, buscando tensões internas que apresentem falhas ou partes incompletas. Seguindo a linha destas tensões, a mente humana tentará restaurar a harmonia do todo. O processo criativo surgiria deste impulso inato para obter uma forma completa (Köhler, 1968 e Engelmann, 2002). Desde os primeiros experimentos que deram origem a teoria da *Gestalt*, o sentido da visão foi privilegiado, sendo profundamente estudado como uma referencia à percepção humana, além do tato e da cinestesia, limitados em alcance e simultaneidade. “Todo pensamento verdadeiramente produtivo tem de ocorrer na esfera da percepção e tende a ser visual”, defende Rudolf Arnheim (2004, pg. 149), afirmando que a visão é a única modalidade dos sentidos em que as relações espaciais podem ser representadas com precisão e complexidade suficientes.

A aproximação das artes visuais com a *Gestalt* ressaltando afinidades e absorvendo seus ensinamentos foi bastante valorizada por Arnheim, mas aparece também permeando

os escritos de Wertheimer, Köhler e Koffka, cientistas que lançaram os fundamentos desta teoria. Suas experiências demonstraram que a aparência de qualquer elemento visual depende de seu lugar e de sua função num padrão total:

...descoberta principal (dos gestaltistas) é de que a visão opera como um processo de campo, significando que a estrutura como um todo é que determina o lugar e a função de cada componente. Dentro da estrutura global que se estende pelo tempo e espaço, todos os componentes dependem um do outro, de modo que, por exemplo, a cor que percebemos em determinado objeto depende da cor dos objetos próximos dele. Por intuição, portanto, entendo o aspecto de campo ou gestaltista da percepção (Arnheim, pg. 14, 2004).

Estes cientistas entenderam que é possível perceber coisas muito valiosas sobre a realidade descrevendo entrelaçamentos de relações mecânicas, mas nunca uma obra de arte poderia ser criada ou entendida por alguém incapaz de conceber a estrutura integrada de um todo. Segundo a *Gestalt*, os mesmos princípios atuam em todas as várias capacidades mentais porque a mente sempre funciona como um todo. Toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção (Arnheim, 2004).

A percepção e o pensamento precisam um do outro. Completam mutuamente as suas funções. Supõe-se que a tarefa da percepção se limite a reunir a matéria-prima necessária ao conhecimento. Uma vez que o material tenha sido agrupado, o pensamento entra em cena, num nível cognitivo supostamente superior, e faz o processamento. A percepção seria inútil sem o pensamento; este, sem a percepção, não teria nada sobre o que pensar. (pg.141).

Longe de ser apenas um registro de elementos sensórios, a visão provou ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade, imaginativa, inventiva e bela (Arnheim, 1980). Neste sentido, a apreensão de um quadro em si mesmo já traz um grau de inovação, de inusitado e, portanto, de criativo. Quando olhamos um quadro de Rembrandt, nos

aproximamos de um mundo que nunca foi mostrado por nenhuma outra pessoa; penetrar neste mundo significa receber um clima especial, de luzes e sombras, rostos e gestos que comunicam uma atitude frente à vida, e que recebemos mediados por nossos sentidos e sensações.

A teoria da *Gestalt* aplicou-se aos mais diversos campos do conhecimento que não tem necessariamente relação com as formas de psicoterapia que adotaram este nome e sim com a percepção visual, com estudos da forma. Estudiosos do campo da arte, do design e da publicidade desenvolveram métodos aplicativos para análise de imagens e formação de repertório de signos visuais apoiados na teoria da *Gestalt* que atualmente apoiam ensinamentos práticos em escolas de arte e design (Arnheim, 2004, Dondis, 1981 e Gomes F°,2000).

1.6. O modelo sistêmico de criatividade

Foi Csikzentmihalyi quem melhor estruturou o modelo sistêmico de criatividade. Segundo este autor, a criatividade que muda algum aspecto da cultura nunca se encontra exclusivamente na mente de uma única pessoa. Se assim fosse não seria um caso de criatividade cultural. Para ter algum efeito a idéia tem que ser expressa em termos que sejam compreensíveis aos outros, deve ser aceitável aos *experts* do âmbito e finalmente deve ser incluída no campo cultural a que pertence. Por isso a primeira pergunta que devemos fazer não seria o que é, mas onde esta a criatividade (Csikszentmihalyi,1998).

Esta idéia de sistema socialmente constituído implica na constante renovação do campo, essencial para compreendermos a arte em sua dinâmica pulsante. Neste estudo analisamos o processo criativo do artista que, reconhecido pelo âmbito, insere suas obras no campo específico das artes visuais. A criatividade transita num sistema composto por três partes principais: O *Campo* que consiste em uma série de regras e procedimentos

simbólicos. Os campos estão situados no que chamamos de cultura, no conhecimento simbólico compartilhado por uma sociedade particular ou pela sociedade como um todo. O *Âmbito*, ou limite, inclui todos os indivíduos que atuam como *guardiões do portal* e dão acesso ao campo (tradução aproximada ao termo original *gatekeepers*). Nas artes visuais, o âmbito é constituído de professores de arte, diretores de museus, colecionadores de arte, críticos e administradores de fundações privadas ou organismos estatais que se ocupam da cultura. Este é o âmbito que seleciona quais novas obras de arte merecem ser reconhecidas, conservadas e recordadas. E a *Pessoa criativa*, pois a criatividade tem lugar quando uma pessoa, usando os símbolos de um determinado domínio dado, tem uma idéia nova, ou vê uma nova distribuição, e quando esta novidade é selecionada pelo âmbito correspondente para ser incluída em um campo oportuno.

2. Processo Criativo

2.1. O produto criativo

A criatividade pode ser reconhecida e analisada na observação do produto criativo, como uma obra de arte. Teoria, crítica e história da arte situam e desenvolvem parâmetros do que é considerado criativo e inovador nas artes conforme a época em que vivemos.

Quando Picasso pinta *Guernica*, nos meses de maio a junho de 1937, o faz num processo criativo profundamente arraigado a realidade, pois a obra refere-se ao bombardeio que matou civis na cidade espanhola do mesmo nome, neste ano. O fato confere a obra um tom de denúncia, com imagens que impressionam e ao mesmo tempo aproximam o público, como se o artista desejasse quebrar o paradigma da representação estabelecido pela obra de arte. O significado das formas apresentadas, sua expressividade particular, sua relação com o caráter da imagem, “que é mensageira do significado tanto

no sentido poético quanto no da realidade cotidiana. Estamos imaginando e contemplando por meio da obra objetos identificados, que conhecemos e com referencia aos quais temos idéias e interesses” (Schapiro, pg197,2002).

2.2. A pessoa criativa

A criatividade também pode ser estudada através da pessoa criativa, neste caso o artista, identificando habilidades que estariam ligadas ao pensamento criativo, conforme Guilford aponta: fluência, flexibilidade, originalidade e espontaneidade. Pesquisadores estudam as características que identificam o indivíduo criativo, buscando compreender atitudes, comportamentos e sentimentos que podem levar a uma alta produtividade criativa na vida adulta. As pesquisas relacionam quatro enfoques principais: biografias de pessoas reconhecidamente criativas, observações e julgamentos de especialistas, testes de escala para avaliação do potencial criativo e características da produção criativa (Weschler, 2002).

Ao analisar a vida e os processos de criação de Picasso, Gardner destaca uma característica atribuída a pessoas criativas e particularmente presente nos artistas, que é a capacidade de criar imagens de longo alcance que traduzam a cultura de uma sociedade, capazes de estabelecer signos e revelar significados importantes (1996). O artista também pode sentir-se ligado a movimentos na arte, por afinidade de idéias, por sentir apoio ou desprezo de seus pares nas questões estéticas que propõe; ou ainda por acontecimentos externos a arte, como guerras e descobertas científicas. Picasso viveu e produziu muito, atravessando períodos com momentos culturais diferentes, que se refletiram em fases distintas de seu trabalho (Gardner,1996 e Schapiro,2002).

2.3. O processo criativo

O processo criativo pensado como a construção de uma obra de arte que só podemos conhecer a partir de sua materialidade, exige acompanhamento temporal e observação detalhada. Pensar em processo significa pensar em movimento, em alguma coisa dinâmica, fluida, que acontece no tempo. Recorrendo novamente ao dicionário da língua portuguesa, o Aurélio (Ferreira, 1986), encontramos algumas indicações que confirmam a idéia de movimento e ampliam o sentido para transformação, mudança de estado, evolução. O verbete é bastante extenso, citamos apenas o início:

Processo.[Do lat. processu.] S. m. 1. Ato de proceder, de ir adiante; seguimento, curso, marcha. 2. Sucessão de estados ou de mudanças: o processo inflamatório esta melhorando. 3. Maneira pela qual se realiza uma operação, segundo determinadas normas, métodos, técnicas; processo manual, processo mecânico. 4. Fís. Seqüência de estados de um sistema que se transforma; evolução. (pg.1395).

Relacionar o processo criativo ao tempo em que acontece o ato da criação, indica a possibilidade de estabelecer etapas, como fases distintas e identificáveis. Na visão de Torrance, conforme ressalta Wechsler (2002), o processo criativo acontece em etapas: criatividade é tornar-se sensível à falhas ou deficiências de informação, formular hipóteses a respeito, testá-las e comunicar os resultados encontrados. Foi Graham Wallas em 1926 (apud, Kneller, 1978) quem primeiramente definiu as etapas: preparação, incubação, iluminação e verificação. Em uma nova abordagem Kneller (1978) ampliou para cinco as fases reconhecíveis do processo: a apreensão, preparação, incubação, iluminação e verificação. Nesta concepção, o processo se inicia quando o criador tem seu primeiro *insight*, definido como “a apreensão de uma idéia a ser realizada ou problema a ser resolvido (pg.63)”. Inclui-se, portanto a busca pelo problema, ou seja, uma atenção a questões que exijam soluções criativas.

A segunda etapa, a preparação, seria uma investigação das potencialidades da idéia inicial, que originou todo o processo. Pode ser considerado um paradoxo da criatividade a necessidade de obter informações, de repertório para se investigar a possibilidade de criar algo novo. É como se uma pessoa criativa precisasse conhecer o campo aonde suas idéias brotaram (Csikzentmihalyi, 1996). No processo criativo em arte, não podemos afirmar que conhecer a obra de grandes pintores da humanidade estimula ou inibe o artista, mas "em muitas ocasiões essas idéias formam, por assim dizer, um trampolim, em que nossa imaginação se projeta." (Kneller, pg.62,1978).

Segue-se um processo de maturação das idéias, de decantação, de cruzamentos entre pesquisas e imagens iniciais, a fase de incubação, onde o criador inconscientemente elabora. No estado de incubação nenhum pensamento consciente é devotado ao problema durante certo tempo, "assumindo que isso foi precedido de um período substancial de trabalho consciente sobre o problema em questão" (Wechsler, 2002). Estudos sobre pessoas criativas apontam que muitas sentem necessidade de afastamento consciente do problema, procurando um descanso, um distanciamento para relaxar das tentativas de solução que podem ocasionar momentos de frustração e desgaste. Após este período voltam ao trabalho com idéias renovadas e mais próximas da solução do problema (Torrance apud Wechsler, 2002).

Após este período de afastamento, de negação segundo Kneller (1978), acontece o clímax da criação e de repente o criador percebe a solução do problema, o conceito que enfoca todos os fatos, o pensamento que completa a cadeia de idéias em que trabalha: num momento de inspiração tudo entra em seu lugar. É a fase da iluminação, descrita como momento da descoberta, da *eureka!* (do grego *encontrei!*). A famosa expressão que o matemático grego Arquimedes gritou quando tomava banho em uma banheira, ao descobrir que a densidade de qualquer corpo pode ser calculada, medindo o volume de

água movida quando o corpo é submergido na água (Roberts, 1989). A descoberta que gerou o Princípio de Arquimedes, ficou tão famosa quanto à palavra eureka, atribuída desde então a momentos de iluminação.

A última fase seria a verificação, que pode ser considerada uma revisão sobre tudo o que foi feito no processo. Neste momento o criador usa o intelecto e o julgamento para terminar a obra que a imaginação iniciou. Um processo de revisão onde as determinações da inspiração são conscientemente elaboradas, alteradas e corrigidas pelo artista. O artista visual prepara seu trabalho para ser exposto a outras pessoas, como expressão de sua linguagem. Não se trata de um diálogo, pois o público vê a obra e não oferece, necessariamente, um retorno crítico ao artista, mas é uma situação onde o artista sabe e pretende que sua criação seja vista, e revê sua obra com olhos de observador externo.

No entanto Kneller (1978) observa que “o ciclo criador parece contar cinco fases que, apesar de logicamente separadas, só raramente se mostram tão distintas na experiência (pg.66)”. Especialmente no processo criativo em arte, as fases se sobrepõem continuamente e o tempo se configura no sentido de seguir adiante, uma etapa depois da outra, sugerindo um andamento linear, uma seqüência de estados de um sistema que resulta na obra de arte; mas também aparece no sentido de método, como técnica a serviço de uma idéia artística. De todas as maneiras há uma transformação, uma evolução, mostrando que as decisões tomadas no momento da criação, mudam definitivamente os caminhos, alteram a obra final. Matisse (1972) descreve seu momento no ateliê:

Sempre parto de alguma coisa – uma cadeira, uma mesa. Mas à medida que o trabalho progride vou perdendo a consciência da forma inicial. No fim, quase perdi a referência do assunto que foi meu ponto de partida (pg48).

O ponto inicial no processo criativo de Matisse, a observação de um objeto corriqueiro, pode resultar em inúmeras obras ou ser para sempre um rascunho. Pode ficar

guardado num canto qualquer do ateliê, ou num canto qualquer da memória do artista, que cria diversas obras ao mesmo tempo e pode tranquilamente incubar uma obra enquanto realiza outra. O artista pode retornar a esta idéia inicial em outro momento (Matisse,1972), nos indicando que na produção artística ocorrem ciclos simultâneos, retornos, passos de caranguejo, movimentos circulares que por sua natureza transformadora nunca retornam ao ponto inicial, sugerindo a imagem de uma linha em espiral ao invés de uma linha reta e contínua.

Picasso comenta com Brassai (2000), o processo de criação de Matisse:

—Matisse faz um desenho, depois os recopia... Recopia-o cinco, dez vezes, sempre depurando o seu traço... Ele está convencido que o último, o mais despojado, é o melhor, o mais puro, o definitivo; ora, muito frequentemente era o primeiro... Em matéria de desenho, nada é melhor do que o primeiro impulso... (pg84).

Paris, 1943, em plena segunda guerra mundial, o fotografo húngaro Brassai chega ao ateliê de Picasso com a intenção de registrar em fotos as esculturas do artista. Durante aquele inverno que durou o trabalho, consolidou-se uma sólida amizade e inúmeros comentários sobre arte ficaram registrados nos minuciosos cadernos de anotação do fotografo. Alguns anos mais tarde (original em 1968), Brassai publicou um livro onde transcreve estas conversas, que expressam com naturalidade e despreensão as opiniões destes dois artistas sobre a arte de seu tempo. Conversam sobre a singularidade dos processos criativos, comercialização de obras, novos conceitos teóricos da arte; opinam sobre suas concepções de tempo no processo criativo, sugerindo que este pode se estender para além do fazer, do momento de materialização, da corporificação da obra de arte.

Uma história contada por Picasso, que aconteceu em sua maturidade artística, mostra a forma inusitada como resolvia situações do cotidiano. O artista descreve um empresário americano que foi ao seu ateliê para comprar um quadro, e após olhar as obras

expostas não achou nenhuma que lhe agradasse quanto ao tamanho e cores, que harmonizassem com o local onde seria colocada. Picasso tranquilamente lhe disse que esperasse por ali, que ele faria um quadro no tamanho desejado. Após 40 minutos pintando, Picasso entregou o quadro ao comprador e cobrou 40.000 dólares. O comprador achou muito caro e comparou o tempo do trabalho do pintor com outras profissões, argumentando: “—mas o senhor levou 40 minutos pintando e me cobra este preço...?!” E Picasso respondeu com sabida pertinência: “—na verdade eu levei 40 anos e mais 40 minutos para pintar este quadro!” (Brassaï, 2000).

Mesmo considerando que Picasso tenha sido também um ótimo vendedor de seu trabalho, esta anedota nos revela o reconhecimento do artista quanto ao tempo do processo criativo. Se determinarmos que o tempo da criação seja o tempo de materialização da obra, certamente reduzimos as possibilidades de preparação e incubação do processo completo. O período de incubação de uma obra pode durar uma vida inteira, quando simultaneamente ocorrem ciclos mais curtos, cada fase se divide em momentos específicos e o mapa da trilha percorrida pelo artista pode ser mais ou menos esmiuçado conforme se deseje (Schapiro, 2002). O tempo também pode ser vivido pelo artista como passagem historicamente situada, consolidando memórias onde muitas vezes busca referências ao trabalho. Memórias vividas pelo próprio artista (Bergson, 1990 e Gardner, 1996), memórias coletivas da sociedade (Halbwachs, 1990) e a memória da arte, registrada em sua história e crítica (Chipp, 1999, Cauquelin, 2005, 05b e Rizolli, 2005).

2.4. Crítica Genética: o processo criativo em arte

Recentemente, outra importante linha de pesquisa constituiu-se para analisar os processos criativos em arte, apoiada na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce: a Crítica Genética. Esta denominação justifica-se pela busca do entendimento dos signos da

criação artística através do estudo dos seus rastros, como a observação de rascunhos e manuscritos. Sua gênese deu-se na França, em 1968, quando uma pequena equipe de pesquisadores foi encarregada de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, que tinham acabado de chegar a Biblioteca Nacional. A uma análise inicialmente acética dos documentos, seguiu-se um momento associativo que gerou uma expansão de pesquisadores interessados. Formou-se um grupo dedicado ao estudo sistemático de manuscritos de escritores como Zolà e Valery (Salles, 1998).

Instalou-se a discussão, que chegou ao Brasil em 1985, com a realização do “I Colóquio de Critica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições na USP”, organizado por Philippe Willemart, estudioso de manuscritos de Flaubert. A pesquisadora em lingüística Cecília Almeida Salles acolheu de forma entusiástica esta idéia, inclusive desenvolvendo seu doutoramento em análise aos manuscritos do livro “Não verás país nenhum”, de Inácio de Loyola Brandão. Salles (2000) define:

A obra de arte é, com raras exceções, resultado de um trabalho que se caracteriza por transformação progressiva, que exige, por parte do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é precedida por um complexo processo feito de correções infinitas, pesquisas, esboços, planos. Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização deste processo de contínua metamorfose. ”(pg.22).

A critica genética postula que estes momentos antecedentes a criação de uma obra de arte ficam relegados a um segundo plano ou mesmo completamente esquecidos pelo receptor, como se ofuscados pela aparição publica da obra. Examinar os rascunhos ofereceria pistas do ato criativo, possibilitando a leitura isenta de camadas superpostas da mente do criador.

Originados na literatura, os estudos da critica genética expandiram-se para áreas diversas como cinema, arquitetura, teatro, dança e também as artes visuais. Em estudos

mais recentes Salles reafirma o conceito de Redes da Criação (2006), que considera amplamente o campo da arte e da cultura. A autora analisa especificamente o domínio da arte, observando que a criação artística se dá através de uma rede de linguagens, marcada pela dinamicidade, flexibilidade e plasticidade. Neste livro a expressão “Critica Genética” aparece substituída por “Critica de Processos”, que reflete nitidamente a idéia de observar a obra de arte em processo de criação. Esta mudança amplia a noção de tempo no processo criativo, considerando que a criação de uma obra não é exclusivamente o tempo de sua confecção, do fazer mais concreto da obra, mas inclui pensamento anterior e aparição pública. Estas pesquisas vêm fornecendo valiosos elementos a análise da criatividade nas artes visuais, principalmente no que tange aos momentos do aproveitamento do acaso no processo criativo.

3. Temáticas convergentes em processos criativos

3.1. Acaso, serendipidade e *insight*

Três conceitos, sutis diferenças e um fato que já foi cantado em versos pelo poeta: “No meio do caminho tinha uma pedra, tinha uma pedra no meio do caminho” (Andrade, 1967). Arte e Ciência se aproximam na concepção destes conceitos, mas se diferenciam quanto a suas aplicações. O acaso, um evento totalmente inesperado como a tinta que escorre de repente e mancha a tela do pintor, pode gerar um efeito surpreendente, levando o artista a decidir se incorpora este fato positivamente ou se o considera um defeito a ser corrigido em sua obra. A Serendipidade, termo utilizado na ciência para descrever o processo de uma descoberta científica, a *coincidência feliz*, que podemos também compreender como *um acaso que se espera*, que o cientista busca e persegue. E o *insight*, termo inglês originário da psicologia, constitui um verbete no dicionário de língua portuguesa: “compreensão repentina, em geral intuitiva, de suas próprias atitudes e

comportamentos, de um problema, de uma situação” (Ferreira, pg.951,1986). Três idéias-chaves que estabelecem ligações com o inusitado, abrindo possibilidades de compreensão daquilo que é novo, impulso essencial aos processos criativos.

Fayga Ostrower, aquarelista e estudiosa da criatividade nas artes visuais, observa os processos criativos de maneira abrangente, mostrando etapas, tensões internas do artista no momento da criação, além da recepção da obra pelo sistema da arte. Um dos aspectos mais interessantes de suas reflexões analisa o acaso na criação artística, ao qual dedicou um livro escrito em sua maturidade, “Acasos e Criação Artística” (1998), que inicia questionando:

Meras coincidências? Incidentes fortuitos? Mas é assim que surgem os acasos significativos e de modo tão puramente circunstancial incendeiam nossa imaginação? Talvez. E talvez seja mais do que apenas isto. Pensando bem, até parecem uma espécie de catalizadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o. Talvez contenham mensagens, propostas nossas endereçadas a nós mesmos. Não captaríamos, nesses estranhos acasos, ecos do nosso próprio ser sensível? (pg.1).

Acontecem constantemente, em qualquer etapa da criação, como se no processo criativo ocorressem pequenos ciclos que se repetem a cada corporificação, ainda que parcial, de uma obra de arte. Talvez seja uma singularidade do artista visual sentir tão intensamente as ocorrências do acaso, cujas necessidades operacionais de transformar idéia em matéria obrigam-no a rever frequentemente seu projeto, sempre recomeçando o processo criativo ao mesmo tempo em que a obra vai sendo construída. Segundo Gardner(1977), na criação artística o problema a ser resolvido vai sendo reformulado ao longo do processo criativo:

O artista geralmente define seu problema conforme avança, descobrindo novas possibilidades e acrescentando novas limitações ditadas pelos materiais e por suas manobras (Pg.277).

A experiência do artista visual com o inesperado sugere aos mais maduros a possibilidade de inverter dialeticamente a eventualidade do encontro com o acaso, que se transforma em busca, em espera, em pesquisa. Outra frase famosa atribuída a Picasso com a qual muitos artistas identificam-se: “Eu não procuro, encontro” (*apud* Kuh, 1965), revela uma abertura ao inesperado, semelhante a uma antena pronta a captar imagens para utilizar em seu trabalho. Em entrevista ao jornal *O Globo*, o escultor brasileiro Cildo Meirelles confirma esta idéia em outra definição esclarecedora: “Acho que uma das preocupações essenciais da arte corresponde à sina do garimpeiro, que se auto define como alguém que vive de procurar o que não perdeu” (*apud* Moraes, 2002).

O acaso também é uma referencia importante e valorizada nos processos criativos analisados pela Critica de Processos. Salles (2004) analisa:

Observa-se, ao mesmo tempo, ao longo do processo criador, a confluência das ações do vago propósito da tendência e do imprevisto trazido pelo acaso. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento do artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois deste acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido (pg.48).

Em seu livro mais recente, *Redes de Criação* (2006), Salles dedica um capítulo especial ao que considera um diálogo que acontece entre a rua e o escritório, como maneira de trazer acasos para dentro da obra de arte. Observamos que Salles utiliza a palavra escritório de forma semelhante à palavra ateliê, uma opção que certamente reflete a origem de seus estudos na literatura, mas que também amplia sua abrangência, incorporando outros campos da arte, como música, dramaturgia e cinema. A rua é vista como uma possibilidade de vivência de área, de território, onde aquilo que aparece, que surge e o artista vê, o impressiona, ampliando seu repertório de imagens. Um caminhar relaxado pelas ruas onde o artista de repente vê alguma coisa que o desperta, o motiva à

criação. E esta rua pode ser aqui do lado ou no Taiti, como pensou Gauguin (2000), ou ainda na Tunísia, para Paul Klee (1990), e muitos artistas que viajaram em busca de referências ao seu trabalho.

O aproveitamento de situações não previstas durante o processo criativo do artista se assemelha a idéia de Serendipidade, um conceito de descoberta científica conhecido entre cientistas como *coincidência feliz*. O termo Serendipidade foi criado por um escritor inglês do século XVIII, Sir Horace Walpole, que narrou em uma carta a um amigo a viagem de três príncipes ao reino de Serendip (hoje Sri-Lanka, na Ásia) em busca de um tesouro valiosíssimo. Não encontraram o tesouro, mas no lugar dele conquistaram coisas valiosas que nunca teriam sido descobertas se não fosse a tal viagem. De qualquer forma, os príncipes saíram à procura de um tesouro, solucionaram charadas e foram capazes de reconhecer coisas valiosas quando as encontraram, mesmo não sendo aquelas idealizadas a princípio (Schleider,1992).

Casos de descobertas científicas analisadas como Serendipidade (Roberts, 1998), quando comparadas a esta história, ressaltam que os príncipes tiveram que resolver charadas para encontrar tesouros valiosos, o que confere a esta metáfora um aspecto muito interessante, pois diferentemente do encontro aleatório com o acaso, é preciso estar preparado para a Serendipidade (Wechsler,2002). Em artigo publicado na Revista Brasileira de Anestesiologia, os autores apontam inúmeros exemplos históricos de Serendipidade e sustentam sua validade como metodologia de pesquisa científica (Vale,Delfino & Vale,2005).

O mais famoso caso refere-se ao cientista Alexander Fleming, que ao sair em viagem armazenou de maneira desastrada suas laminas de cultivo de bactérias em laboratório, contaminando o meio, resultando numa criação de fungos. Ao retornar e analisar seu erro, Fleming descobriu a penicilina. Outros cientistas antes dele viveram esta mesma situação,

observaram contaminações semelhantes, porém somente ele pensou que a morte das bactérias cultivadas nas lâminas estava associada às substâncias químicas liberadas pelos fungos; onde havia fungos, as bactérias morriam. Ele deduziu que as substâncias eram *antibióticas* (Roberts, 1998). Este fato, que hoje nos parece óbvio e corriqueiro, revolucionou a medicina, foi o princípio gerador de uma gama enorme de remédios, proporcionando a cura para muitas doenças. De qualquer forma, voltamos a um ponto fundamental: ele percebeu seu erro e o aproveitou, porque tinha olhos para ver, ou seja, a sorte favorece as mentes preparadas, conforme Paster afirmaria (Wechsler,2002).

Em conversas com Picasso, Brassai (2000) lhe perguntou como nascem as idéias para seus desenhos, se são fortuitas ou premeditadas, e o artista responde:

—Não sei dizer... As idéias são apenas pontos de partida... É raro conseguir fixá-las tais como surgem em meu espírito. Assim que começo a trabalhar, aparecem outras sob minha pena... Para saber o que se quer desenhar é preciso começar fazendo... Se surge um homem, faço um homem... Se surge uma mulher, faço uma mulher... Existe um ditado espanhol: Se tem barba é homem; se não tem é mulher... Ou, numa outra versão: *Se tem barba é São José, se não tem é Virgem Maria...* Este ditado é formidável, não é mesmo? Quando estou diante de uma folha em branco, ele passa o tempo todo por minha cabeça... O que percebo, a despeito de minha vontade, me interessa mais que minhas idéias...(pg.84).

Picasso explorava a virtualidade contida numa folha de papel em branco como um lugar onde o traço pudesse *vir a ser* uma forma interessante, um plano virtual de experimentação, de exercício de sua percepção, que segundo afirma lhe interessava mais do que o pensar, o refletir sobre idéias. E começava a rabiscar livremente a procura de alguma forma. Conforme os traços iam aparecendo, lhe indicavam se estava “surgindo” a figura de um homem ou de uma mulher, que eram completados, formando desenhos. Segundo a psicologia Gestáltica, o observador se aproxima do problema como um todo, busca tensões internas que apresentem partes incompletas e tenta restaurar a harmonia

do todo (Arnheim, 1980). A folha de papel em branco não apresenta tensões evidentes, que estão ainda na mente do artista que a toma para desenhar. Mas ao surgirem os primeiros rabiscos, o traço revela tensões que sugerem agrupamentos, novas direções da linha ou possibilidades de ocupação do espaço compositivo. O desenho que se completa restaura a harmonia do todo, apresenta-se como resultado desta procura pela forma, como solução consolidada (Engelmann, 2002).

As informações que conduziram as mãos de Picasso apóiam-se no seu guia interno (Csikzentmihalyi, 1996), no seu amplo repertório de imagens que neste caso fazem uma referência explícita à figuras masculinas e femininas que passavam pela sua mente enquanto desenhava, e parecem não depender de um tema racionalmente escolhido com antecedência para o trabalho. Neste caso, o *insight* se deu quando Picasso vislumbrou indícios de que aquela forma poderia *vir a ser* a figura de um homem, pelos rabiscos da barba, ou de uma mulher pela ausência destes. Ele viu, entendeu a mensagem dirigida a ele mesmo (Ostrower, 1989) e desenhou as figuras.

Começo a pintar e, à medida que pinto, o quadro principia a se afirmar, ou sugerir-se sob o pincel. A forma torna-se um sinal para significar uma mulher ou um pássaro à medida que progrido. O primeiro estágio é livre, inconsciente. Mas o segundo é cuidadosamente calculado (Miró, 1992).

O comentário de Miró poderia tranquilamente ser atribuído a Picasso e outros artistas visuais que, descrevendo seu processo de criação confirmam a idéia de um primeiro momento mais relacionado ao exercício da percepção, mais livre e intuitivo, seguido de uma elaboração mais consciente.

A palavra *insight*, como vem sendo utilizada no Brasil, é uma tradução inglesa para o conceito expresso em alemão como *Einsicht* ou *Einblick*, que seria traduzido literalmente para o português como *visão interna* ou *introvisão*; mas “embora etimologicamente

correto (*an+sicht = in+sight = intro+visão*), o vocabulário não mereceu até hoje guarida entre os adeptos e usuários do termo inglês”, segundo o dicionário de psicologia (Cabral, A. & Nick, E., pg.159, 2003). Pelo que pudemos compreender o seu significado une *visão* e *intuição*, o sentido da visão somado a uma apreensão direta da realidade, como *ver* e *sentir* pela percepção dos sentidos sem passar pelo raciocínio, pelo intelecto. Observa-se que o conceito de *insight* tem sido continuamente associado a momentos internos de síntese, quando o indivíduo tem uma “visão interior” e a solução para um problema lhe aparece de repente.

Köhler, pesquisador que contribuiu a formação da psicologia gestáltica, definiu *insight* como o aparecimento de uma solução completa com relação à estrutura do campo. Seria o equivalente ao que chamou de "consciência direta da determinação", direta, pois independente da aprendizagem (Engelmann, 2002). É a solução que o indivíduo vislumbra e transforma em um caminho consolidado, uma ligação de ida e volta, como sendo uma possibilidade de repetir o problema e encontrar o mesmo resultado novamente. Encontramos na obra de Gardner o emprego freqüente da palavra *insight* como solução inédita, como resultado ocorrido em pesquisas. Gardner (1999) comenta a biografia de Nelson Goodman: “ele bravamente invadiu áreas muito mais sutis e enganosas, como a psicologia e as artes, e levou seus *insights* penetrantes para seus tópicos controvertidos (pg.59)”. Ou ainda em outro momento, refletindo sobre o desenvolvimento da criança: “nos últimos anos, tentamos obter *insight* adicional sobre este paradoxo, determinar se ele é mais aparente do que real (pg.143).”

O *insight* associado à compreensão de atitudes e comportamentos, conforme consta no dicionário de língua portuguesa, refere-se também aos processos terapêuticos, tanto na psicologia quando busca a visualização do problema e suas possíveis soluções, quanto na psicanálise como parte na construção de explicações válidas, possibilitando o andamento

da análise. Segundo Marcos Chedid Abel, nas traduções brasileiras Freud utiliza o *insight* freqüentemente “associado à compreensão de uma dificuldade encontrada em um caso específico ou o vislumbre de um aspecto mais abrangente da teoria (pg. 7)” por parte do analista, e apenas sete vezes como solução consolidada do analisando. Uma das definições mais interessantes de *insight* é proposta por Lacan:

... O *insight* é a experiência psicológica de uma operação intelectual que define bastante corretamente o *instante de ver*, seguido pelo tempo de compreender e pelo momento de concluir, os três tempos que constituem o tempo lógico. O instante de ver ocorre quando há uma sutura, uma junção do imaginário e do simbólico (*apud* Abel, 2003).

Ver, compreender e concluir como sendo constituintes do tempo lógico, aproxima-se e é compatível com as definições apresentadas acima; mas o *insight* apresentado como uma sutura, uma costura unindo imaginário e simbólico é propriamente o que ocorre na arte. O Real, o Imaginário e o Simbólico constituem os três registros mediante os quais Lacan explicita o campo da Psicanálise e a antropogênese da espécie humana (Vallejo & Magalhães, 1991).

Gardner (1997) conclui, incorporando o *insight* aos processos criativos em arte e sua importância no desenvolvimento do artista:

Através de uma variedade de execuções, o artista consegue descobrir a maneira mais apropriada de apresentar os modos, vetores, qualidades ou *insights* que deseja corporificar num objeto estético. O desenvolvimento artístico consiste, em grande parte, da crescente capacidade do indivíduo de comunicar aos outros em um meio simbólico compartilhado os aspectos generalizados da experiência que foram salientes em sua vida (pg.280).

Ao distinguir o processo criativo em etapas, Kneller(1987) destaca dois momentos especiais para a ocorrência do *insight*: no início, como *apreensão* de uma idéia a ser realizada, e na *iluminação*, o momento especial em que a solução do problema aparece.

Kneller, assim como Gardner, desenvolveu suas pesquisas na área da psicologia e não se refere aos termos acaso e serendipidade, incorporando estas idéias ao conceito de *insight*.

Fayga Ostrower, que comentava freqüentemente *insights* nos processos criativos em artes visuais nos seus primeiros livros (1978,93), foi deixando de usar este termo em favor da palavra *intuição*; em “Acasos e Criação Artística” (1989) seu último trabalho, não aparece mais a palavra *insight*, sendo substituída por *intuição*.

Cecília Salles (2000,04,06) que apóia seus estudos na teoria semiótica, refere-se constantemente ao acaso, às tendências do acaso que ocorrem na criação em processo, mas cita o *insight* uma única vez em seu primeiro livro, de maneira um tanto negativa. Na discussão sobre a abordagem teórica do processo criativo, revela seu incômodo argumentando que o conceito poderia reduzir o gesto criador à linearidade: um *insight* arrebatador que se concretiza ao longo do processo, indo do caos a ordem em linha reta. Quando encontramos análises de processos criativos na ciência, aqueles que resultaram em descobertas científicas, utiliza-se freqüentemente o neologismo serendipidade (Vale, Delfino & Vale, 2005 e Schleider, 1992).

Mas antes de reduzir estes conceitos a diferenças de denominações em áreas específicas do conhecimento humano, destacamos alguns aspectos relevantes, a nosso entender sutilezas que especificam o seu emprego no estudo de processos criativos em artes visuais. O acaso na arte é visto como um acontecimento surpreendente, fortuito, totalmente inesperado, que o artista acolhe movido pela sua intuição da forma; a serendipidade é a espera pelo acaso na ciência, um tesouro aguardado para completar um arcabouço especialmente construído em teorias e comprovado em experiências, que apenas os cientistas preparados podem encontrar. Mas o artista também pode preparar-se para a serendipidade, indo ao reino das formas, dos materiais e dos procedimentos mais diversos para encontrar seus tesouros. E o *insight* incorpora as duas possibilidades

anteriores, definindo-se como um vislumbre, uma visão interna súbita que combina intuição, imaginação, percepção e elaborações do conhecimento simbólico.

3.2. O fluir de idéias correntes

Foi também Csikzentmihalyi(1996) quem pensou o conceito de *flow*, o fluir de idéias correntes, que a nosso entender, se compatibiliza perfeitamente bem com o processo criativo do artista. Depoimentos de artistas visuais reconhecidos publicamente em diferentes épocas e países distantes, mostram características comuns na construção de suas obras, como se o processo criativo envolvesse o artista em uma espécie de transe, um fluir de idéias correntes:

A obra de arte nasce como um mundo que se organiza: é sempre criadora de mundo. O material trabalhado faz-se forma objetivada desta nova realidade. Partindo ou não de um ser natural, chega o momento em que me deixo arrebatado pelas cores, pêlos ritmos, pelas figuras que nascem sobre a tela. Então, persigo a verdade que intuo, mas que não posso precisar *apriori* (Iberê Camargo em dialogo com Salzstein, 2003).

Neste estudo entendemos o conceito de *flow* como um fluir de idéias artísticas. O fluir seria uma possibilidade de organização do processo criativo, um estado que facilitaria a combinação de ação e consciência, e neste sentido é integrador:

Em algumas atividades criativas, onde as metas não estão claramente definidas de antemão, uma pessoa deve desenvolver um forte significado pessoal com aquilo que deseja fazer. O artista pode não ter uma imagem visual de como será sua pintura, mas quando o quadro já progrediu até certo ponto, deve saber se é o que queria ou não. Um pintor que desfruta de uma pintura deve ter interiorizado critérios para saber o que é “bom” ou “mau”, para que depois de cada pincelada possa dizer: sim, isso funciona; não, isto não funciona. Sem tal guia interno é impossível experimentar o *flow*. (Csikzentmihalyi, pg.92,1996).

Esta relação com critérios previamente estabelecidos pelo artista forma o guia interno que o permite direcionar o processo criativo, organizando e conduzindo o fluir. Ostrower (1978), estudiosa da criatividade e também experiente artista visual confirma Csikzentmihalyi, referindo-se ao guia interno que deve unir modelos internos e emotividade em busca da forma satisfatória:

Meus modelos, inconscientes, creio, seriam certos ritmos, certas proporções, contrastes, quer dizer, certas formas de equilíbrio geral. Obviamente deve existir alguma correspondência entre tais modelos e a própria emotividade, o modo de sentir as coisas como sendo justas ou coerentes. Por isto, embora certamente sirvam de guia, acho que meus modelos devem ser inconscientes ou pelo menos subconscientes, pois antes de concluir um trabalho nem eu poderia assinalar para mim o que, exatamente, estava procurando. Quer dizer, somente depois de encontrar eu sei o que estava procurando. (pg 68).

A expressão *desfrutar uma pintura*, utilizada por Csikzentmihalyi, revela que o fluir é considerado um estado que traz uma satisfação em si mesmo. No fluir, a pessoa se acha envolvida na atividade que mais lhe parece importante, uma experiência por si mesma tão prazerosa que pode levá-la inclusive a fazer coisas que exijam muito esforço ou que tenham grande custo, pela motivação intrínseca de fazê-la. É uma experiência considerada autotélica, ou seja, que tem uma finalidade em si mesma (grego: *auto*, em si mesmo e *telos*, finalidade). Uma atividade que produz gratificação enquanto acontece, alimentando constantemente a motivação intrínseca do artista envolvido (Csikzentmihalyi, 1996). Para o artista, a motivação que o leva ao fluir é a sedução da arte, o desejo de fazer arte, de expressar-se na linguagem da arte. Mas não basta apenas o encantamento, pois para manter o fluir são necessárias disciplina e constante retro alimentação do processo.

Ao analisar especificidades do processo criativo de Picasso, Gardner (1997) observa:

O quadro não é resolvido e determinado antecipadamente, mas enquanto esta sendo feito, segue certa mobilidade de pensamento. Depois que surge a idéia principal do trabalho, o artista gradualmente obtém controle, solucionando problemas relacionados à técnica ou ao tema. Surgem problemas durante o processo de criação e, conforme um é resolvido, tendem a surgir outros relacionados (pg.184).

Na vivência do processo criativo, o tempo flui conforme as necessidades aparecem, num constante movimento de transformação. Uma das características mais interessantes do fluir de idéias correntes é a ausência de tempo marcado, definido e planejado (Csikzentmihalyi,1990). O artista cria focado no presente imediato, sem ver o tempo passar, perdendo a noção da hora, num transe criativo. Mas tempo não definido não significa inconsciência total, como a expressão transe criativo poderia sugerir; é mais um deixar-se levar, naquele momento esquecer-se de tudo a sua volta, pensando apenas em solucionar a questão estética a frente da qual se colocou. Ao contrário, o artista pode usar o tempo com absoluta clareza mental, consciente do que é preciso fazer e de como isto pode ser feito, outra característica observada no estado de fluir (Csikzentmihalyi, 1996).

O processo criativo é um estado de profunda concentração, quando a consciência está extraordinariamente bem ordenada. Os pensamentos, as intenções, os sentimentos e todos os sentidos enfocam a mesma meta geral. Quando elabora a teoria do fluir, Csikzentmihalyi (1996) propõe formas de estimular este estado, de eliminar barreiras para permitir que este aconteça. Uma habilidade facilitadora ao fluir, encontrada freqüentemente em artistas visuais, é a capacidade de surpreender-se vendo algo interessante onde ninguém está vendo, mesmo nas situações mais inusitadas. É como se uma pessoa pudesse entrar no fluir involuntariamente, porque, de repente, viu ou sentiu algo que gostou muito, uma coincidência feliz que motiva o artista. Leonardo da Vinci surpreendeu-se com as imagens que viu num muro:

Não deixarei de dizer, entre meus preceitos, uma nova invenção de teoria, ainda que pareça mesquinha e quase ridícula, porque ela é muito apropriada e muito útil para predispor o espírito às mais variadas invenções. Eis do que se trata: se você olha certos muros cobertos de manchas e construídos com pedras mescladas, supondo tenha de fazer alguma obra, poderá ver sobre esse muro os simulacros de países diversos, com suas montanhas, seus rios, suas rochas, suas árvores, suas lendas, os grandes vales, as colinas e outros aspectos diversos. Poderá ver nele batalhas e vivos acontecimentos de figuras, rostos estranhos, roupas e mil coisas mais que poderá reduzir às formas precisas e úteis. Vi nuvens e velhos muros que me sugeriram belas e variadas composições e estas imagens enganosas, ainda que privadas de toda perfeição formal, não carecem de outro gênero de perfeição, no sentido de movimento, sob outros aspectos (Carreira, pg.70, 2000).

O fluir leva o indivíduo ao estado ótimo de experiência interna, ou seja, quando há ordem na consciência, quando há informação intencionalmente ordenada. Isto acontece quando se utiliza a energia psíquica para obter metas realistas e quando as habilidades se encaixam com as oportunidades para atuar, encontrando um equilíbrio entre dificuldades e destrezas (Csikzentmihalyi, 1996).

OBJETIVOS

Investigar o processo criativo e sua dinâmica segundo a percepção de artistas visuais.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

1) Analisar como se desenvolve o fluir de idéias correntes no processo criativo do artista visual, identificando motivações, o envolvimento focado na criação artística e a organização do tempo no processo criativo.

2) Acompanhar o fazer de uma obra específica de um artista entrevistado e observar suas implicações no processo criativo, tais como aproximações temáticas e formais com a obra e importância do acaso e do *insight*.

3) Indicar elementos facilitadores do processo criativo tais como: utilização de rascunhos e cadernos de anotação, a escolha de material, tecnologias e parcerias técnicas, além da influência do sistema da arte na visão dos artistas.

MÉTODO

Participantes:

Oito artistas visuais e uma obra selecionada na produção de cada um, para análise de seu processo criativo. Os artistas escolhidos para serem entrevistados nesta pesquisa foram selecionados fundamentalmente pelo critério de qualidade artística de suas obras. São artistas bem conhecidos no campo da arte, admirados pelo âmbito e respeitados pelo público que frequenta museus e galerias de arte na cidade de São Paulo. Todos possuem uma sólida experiência na exposição de seus trabalhos, pelo menos 20 anos de atuação no campo da arte, já tiveram críticas publicadas em diversas mídias, receberam convites para mostras, fizeram obras sob solicitação de encomendas ou para outros fins específicos, atividades que caracterizam uma vivência dentro do sistema da arte. Apresentamos nesta seção um currículo resumido de cada artista e a obra escolhida para análise do seu processo criativo. Uma versão mais completa dos currículos, relacionando as exposições e trabalhos que cada um participou pode ser consultada no ANEXO A deste trabalho.

1. Sérgio Fingermann e a Exposição *Elogio ao Silêncio*

Sérgio Fingermann (São Paulo, SP 1953). Pintor, gravador. Estuda desenho e pintura com Yolanda Mohalyi (1909 - 1978), em São Paulo, 1972; tem aulas com Mário de Luigi em Veneza, Itália, entre 1973 e 1974. Frequenta a Escola Brasil: em 1974, e estuda arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP, de 1975 a 1979. É premiado como Melhor Gravador pela Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA, em 1987. Desde 1975, vem desenvolvendo uma obra pictórica e

gráfica que se caracteriza pelo intimismo, busca de singularidade e construção de uma poética. Site do artista: www.sergiofingermann.com.br.

A obra de Sérgio Fingermann é uma exposição chamada "Elogio ao silêncio". Trata-se de um conjunto de telas e gravuras em metal aquareladas, acompanhadas de alguns textos do autor reunidos em um catálogo. Este trabalho foi exposto no MNBA - Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro de 25/10/2007 a 4/11/2007, e em São Paulo na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 10/11/2007 a 06/01/2008. Ao entrevistarmos o artista, estes trabalhos estavam em preparação; trata-se de uma série de pinturas que foi provisoriamente chamada de "A música e outras fábulas". Fingermann explicou que esta exposição nasceu a partir de uma provocação do seu amigo e maestro John Neschling, lhe pedindo que cedesse algumas imagens de sua pintura para capas de CDs das nove sinfonias de Beethoven, que o maestro começara a gravar com a OSESP-Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. O artista e o maestro tiveram dois encontros para desenvolver idéias comuns ao trabalho de ambos, tentando compartilhar saberes artísticos distintos, artes visuais e musicais. Inicialmente esta exposição seria feita na própria Sala São Paulo, onde a OSESP ensaia e guarda seus instrumentos. Mas esta idéia acabou se mostrando inviável e o trabalho foi exposto bem próximo dali, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A entrevista foi realizada no ateliê do artista, em convívio com as obras em processo, sendo preparadas para esta exposição.

2. Luise Weiss e *Cinco Xilogravuras com o tema do navio*

Luise Weiss nasceu em São Paulo, 1953. Graduiu-se em artes plásticas pela Escola de Comunicação e Artes da USP, em 1977. Estudou litografia com Evandro Carlos Jardim, na Fundação Armando Álvares Penteado, construção de objetos com Marcello Nitsche, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e aquarela e desenho com Rubens Matuck. Em 1990, recebeu a Bolsa *Vitae* de Artes pelo projeto Fragmentos. Em 1988, sob orientação de Evandro Carlos Jardim, doutorou-se em poéticas visuais pela ECA/USP. Atualmente leciona na Universidade Estadual de Campinas e na Universidade Mackenzie, em São Paulo. Entre outras exposições coletivas, participou de *Novos e Novíssimos - Gravadores Nacionais*, no MAC/USP, em 1975, e no MAC/Caracas, em 1978, *A Xilogravura na História da Arte Brasileira*, na FAAP, em 1984, na Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, na Bienal Gráfica da Iugoslávia, em 1985, *Os Colecionadores - Guita e José Mindlin: Matizes e Gravuras*, na Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, em 1998.

A obra de Luise Weiss escolhida para este estudo é um conjunto de cinco gravuras que fizeram parte de uma exposição retrospectiva de seu trabalho, realizada em 2006, no Gabinete de Gravura Guita e Jose Mindlin, da Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo. As gravuras são partes constituintes de um único processo contínuo de trabalho, onde começa a se formar suavemente a imagem de um navio. A xilogravura é um processo no qual a artista utiliza ferramentas cortantes (goiva - uma espécie de pequeno formão) para fazer ranhuras numa superfície de madeira; num segundo momento esta superfície de madeira é coberta com uma tinta preta (a cor mais tradicional, mas usam-se também tintas coloridas), e colocada uma folha de papel por cima (tradicionalmente, papel branco). Ao retirar-se o papel, aparece a gravura, como a impressão feita por um carimbo. A matriz de madeira transformou-se neste imenso carimbo, onde as áreas brancas são os buracos cavados pela artista.

No caso da obra em questão, Weiss fez poucas ranhuras na madeira e já executou uma primeira impressão. Cavou um pouco mais, aumentando as áreas brancas no resultado final, e fez uma segunda impressão; e cavando ainda um pouco mais, fez a terceira, quarta e a quinta impressões. A primeira impressão ficou bem escura, pois a madeira estava pouco cavada e não se percebia ainda a formação da imagem do navio. Ao observarmos a segunda, um pouco mais clara e mais nítida, temos a impressão de ver um navio. Na terceira, o navio surge explicitamente. Na quarta impressão, o navio começa a se dissolver no branco até sumir completamente na quinta impressão (vide fotos). Normalmente os artistas não expõem seu processo de trabalho, quer dizer, a imagem da gravura resulta de uma superfície de madeira completamente trabalhada e pronta, sem mostrar etapas anteriores, que são consideradas como testes. Mas esta obra foi escolhida para análise em comum acordo com a artista, pois revela ao público, de maneira bem didática, o processo de corporificação de sua obra.

3. Paulo Von Poser e *Duas seqüências de desenhos de rosas se abrindo*

Paulo Von Poser nasceu na capital paulista em 1960, formou-se arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1982. Ainda em 1981, iniciou sua carreira como professor, lecionando para vestibulandos. Desde então, foi professor em diversas instituições, como a Oficina de Artes Plásticas do Centro Cultural de São Paulo e a Faculdade de Belas Artes, e desde 1985 ensina na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos. Em 1988 produziu o calendário do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e em 1999, firmou sua atuação no design, fazendo desenhos para louças do projeto *Prato Nosso de Cada Dia*. Von Poser realizou diversas exposições individuais, destacando-se: *O Desenho - Pinacoteca do Estado*, São Paulo, 1982; *Mar de Rosas - Espaço Ox*, São Paulo, 1996; *Rosas no Ar - Galeria Collectors*, São Paulo, 1999; *Rosas na Terra - Estúdio Guanabara*, Rio de Janeiro, 1999; *Desenhando Concórdia - Memorial Attílio Fontana*, Santa Catarina, 2002. E participou de coletivas, como: *Hollywood Rock Graffiti - Museu de Arte Moderna*, São Paulo, 1995; *O Desenho da Cidade - 4ª Bienal de Arquitetura de São Paulo*, São Paulo, 1997; *Pratos para Arte - Museu Lasar Segal e Restaurante Trio*, São Paulo, 1998; *Roses - Espace Quadra*, Paris, França, 2002.

A obra de Paulo Von Poser foi escolhida na visita ao seu ateliê por ocasião da entrevista. Andando pelo ateliê avistam-se obras de diversas fases do artista, desde atuais em processo, até mais antigas ainda inacabadas, outras prontas e expostas. Uma profusão de rosas, de madeira, de papelão, ou pintadas em telas, tecidos ou azulejos, tornavam evidente o tema, a paixão pela rosa na obra de Von Poser. Ao apontar duas seqüências de desenhos, cada uma mostrando um botão de rosa se abrindo em flor, o artista falou: “...Esta rosa aqui me salvou...!” Este comentário chamou nossa atenção para aquela obra e levou-nos a pensar que ali havia algo especial. Imediatamente escolhemos este trabalho para nossa análise. A obra dispõe em duas seqüências de seis desenhos cada, um botão de

rosa se abrindo muito lentamente, desenhados a lápis grafite preta sobre papel sulfite branco, em sessões de observação ao modelo real, um vaso com rosas. Nas duas seqüências, uma das pétalas aparece pintada de vermelho, revelando-se quase um personagem que nos conduz pela seqüência, enquanto todo o desenho permanece em traços. Os desenhos estão colocados sob laminas de vidro com luzes por trás, formando luminárias que iluminam suavemente o quarto do artista.

4. Norberto Stori e *Duas Aquarelas: Amanhecer e Pôr-do-sol*

Norberto Stori nasceu em São Joaquim da Barra, Estado de São Paulo, em 1946. Formou-se no Curso de Licenciatura em Desenho e Plástica Fac. de Artes Plásticas e Comunicações da Fundação Armando Álvares Penteado/SP.-1968/1971. É Livre Docente em Artes Visuais - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista/UNESP/SP. Mestre/Doutor-Universidade Presbiteriana Mackenzie/Instituto de Artes da UNESP. Atua como Prof. Titular do Progr. de Pós-Grad. Educação, Arte e História da Cultura e Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie/SP. Prof. Adjunto do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista/SP. Prof. Universidade São Judas Tadeu/SP. Ministra cursos, workshops de aquarela, gravura em metal no Brasil e no exterior: Curso de Aquarela no IBRIT-Instit. Brasil Itália/Milão. Técnica do SPIT-BITE água-tinta: *Lavis / Centro Culturale Per Lo Studio Dell Arte Grafica il Bizonte/Florença/Itália*. Curso de Aquarela - MAM/SP.

Para estudar o processo criativo de Norberto Stori, selecionamos duas aquarelas entre inúmeras oferecidas pelo artista no momento da entrevista. Uma boa quantidade (de 30 a 40 folhas grandes, de aproximadamente 50 X 70 cm) foi colocada sobre uma bancada em seu ateliê e começamos a entrevista folheando as aquarelas, enquanto escolhíamos as mais interessantes. Na medida em que olhávamos as obras, começamos a conversar sobre o trabalho e separamos duas paisagens que tinham em comum "a hora do Ângelus, o encontro do dia com a noite, da matéria com a espiritualidade, da terra com o céu..." nas palavras do artista. As obras foram feitas na técnica da aguada, que forma grandes manchas coloridas em tons vibrantes sobre o papel, lembrando tanto o crepúsculo quanto o amanhecer. Selecionamos em comum acordo duas aquarelas, pensando nos dois momentos de passagem sugeridos pelo artista, o amanhecer e o pôr-do-sol.

1.5. Eliana Zaroni e *A Grande Aquarela*

Eliana Zaroni nasceu em São Paulo, em 1954. Formou-se Bacharel em Desenho industrial pela Faculdade de Comunicação e Artes (FCA) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) onde trabalha até hoje. Na UPM foi Chefe de Departamento de Artes e Técnicas Industriais da FCA (1994 a 1999), Vice-diretora da Faculdade de Comunicação e Artes (1995 a 2004) e Conselheira de Ensino e Pesquisa (1995 a 1999). Mestre em Comunicação e Artes com a dissertação: "O olhar vivencial: uma experiência de ensino". No Programa de pós-graduação Educação, Arte e História da Cultura, UPM. Doutora em Artes Plásticas com a tese: "Pictogramas e Ideogramas: Referências para uma pintura contemporânea" na Universidade São Paulo (ECA-USP).

A obra de Eliana Zaroni foi escolhida para esta pesquisa entre outras que já conhecíamos da artista e estava exposta na parede do ateliê quando foi feita a entrevista, conforme foi combinado em conversa telefônica para marcação da entrevista. É uma aquarela gigante que ocupa uma parede inteira (2.70m X 4.70m) pintada em tons de sépia numa técnica singular desenvolvida pela artista, diferente das tradicionais técnicas da aguada e veladura. Esta obra foi iniciada com quatro folhas de papel apropriado para aquarelas especialmente emendadas, pois são encontradas no comércio no tamanho máximo de 50cm x 70cm. Esta obra foi exposta ao público uma vez no MAC-USP, Museu de Arte Contemporânea da USP, por ocasião do doutoramento da artista (e professora universitária) e depois no MAC-Ibirapuera, no Parque do Ibirapuera em São Paulo, numa exposição paralela a Bienal de 2006, muito visitada pelos que a frequentaram.

6. Arnaldo Battaglini e *A Escultura do Memorial Resende Barbosa*

Arnaldo Battaglini nasceu em São Paulo, capital, em 1953. Sua formação se deu em ateliês de artes plásticas que freqüentou no Brasil e posteriormente na Inglaterra, no período de 1975 a 1982. Estudou na Wimbledon School of Art, Sir John Cass School of Art, Camden Art Centre, Morley College (sob orientação de Birgit Skold), e no Middlesex Polytechnic em Londres. Retornando ao Brasil desenvolveu Pesquisa em Artes Visuais sob orientação da artista Regina Silveira e freqüentou ateliê de Sergio Fingermann em São Paulo.

A obra de Arnaldo Battaglini foi escolhida na visita que realizamos a uma serralheria, para filmar a construção de uma escultura criada para o Memorial Resende Barbosa. Trata-se de obra feita sob encomenda, uma grande escultura de metal criada a partir de uma marca, a identidade visual do Memorial Resende Barbosa. Foi um processo amplo, planejado e desenvolvido pelo arquiteto Paulo Barbosa, que encomendou a criação da marca ao estúdio da designer Margaret Takeda e a escultura a Arnaldo Battaglini. A escultura foi instalada numa praça criada especialmente para este fim, na Usina Nova América, na cidade de Assis. Este estudo do processo criativo unindo arte, design e arquitetura foi o primeiro caso analisado nesta pesquisa e resultou num filme de curta metragem de nossa autoria, que integrou a exposição de inauguração do Memorial Resende Barbosa, na cidade de Assis.

1.7. Fanny Feigenson e *As Sete Toalhinhas da Exposição SexShop*

Fanny Feigenson nasceu em São Paulo em 1949, é artista plástica e professora na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutora em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo, realizou nos últimos anos exposições no Brasil, Alemanha e Espanha. Atualmente trabalha temas como o Feminino, a Sensualidade e o Erotismo. Estudou pintura com Piroska (1907-1989), Samson Flexor (1907-1971), Waldemar da Costa (1904-1982), Antonio Vitor (1942) e Babinski (1931); e desenho, com Nelson Nóbrega (1900-1997) e Yolanda Mohalyi (1909-1978). Em paralelo, à produção artística, realiza workshops ligados aos processos de criação.

A obra de Fanny Feigenson escolhida para este trabalho foi exposta na Galeria Valú Oria, em São Paulo, em 2004, na exposição Sexshop. Consiste numa série de caixinhas de acrílico incolores e transparentes, que continham em seu interior toalhinhas de linho branco, destas usadas para lavabos residenciais. São sete caixas com uma toalhina cada, onde está bordado, também na cor branca, o desenho de um homem e uma mulher mantendo relações sexuais e o nome de um dia da semana. Os desenhos são retirados da “História da Titia”, de Carlos Zéfiro, um cartunista muito conhecido dos adolescentes nos anos 50, por desenhar histórias em quadrinhos com temas eróticos, que eram vendidas em bancas de jornal, meio na clandestinidade. Ao avistar a caixinha a uma distancia regular para apreciar o trabalho, não percebemos de imediato, com nitidez, o desenho. Observamos um acabamento em bordado *Richelieu*, muito elegante, que dá um aspecto refinado a peça. Ao nos aproximarmos um pouco mais, começamos a visualizar o desenho, bordado com linha branca sobre tecido de linho branco, uma sutileza que nos faz perceber inicialmente apenas uma mancha, que aos poucos vai adquirindo sentido figurativo e significado.

8. Daniela Kutschat e a *Instalação do Cubo no Itaú Cultural*

Daniela Kutschat nasceu em São Paulo em 20 de setembro de 1964, é artista e pesquisadora de tecnologias digitais e tem se dedicado à pesquisa de ambientes interativos e realidades misturadas. Desenvolve sistemas de integração corpo-espaco de dados (interfaces homem-computador) para ambientes interativos e de realidade virtual. Doutora em Artes pela ECA-USP, é professora dos Cursos de Design Multimídia e Pós-Graduação em Mídias Interativas do SENAC.

Reconhecemos a obra de Daniela Kutschat numa palestra que ela proferiu no SENAC de São Paulo, onde a artista mostrou várias obras suas. Fizemos contato e marcamos uma entrevista, que aconteceu alguns meses depois. A obra escolhida faz parte de um conjunto maior de obras que a artista trabalhou em parceria com a artista Rejane Cantoni, chamado Op_era. Trata-se de uma instalação colocada no Instituto Cultural Itaú, onde o público entrava individualmente num grande cubo cujas arestas se moviam constantemente, dando uma sensação de que estavam em movimento. Infelizmente é uma obra muito difícil de ser registrada, pois conta com a pregnância visual do espectador para ser observada. Nossa visão registra traços de luz representando cada aresta, que se apagam e acendem em movimentos seqüenciais formando a imagem de um cubo, se deformando e voltando às proporções originais. Ilustramos este trabalho com uma foto da caverna digital só para dar uma idéia de dimensões do trabalho, pois segundo a autora, não há registros da obra, uma vez que nas fotos tentadas as arestas aparecem incompreensíveis.

Materiais

1. Uma entrevista filmada semi-dirigida aos artistas visuais selecionados seguindo um roteiro pré-estabelecido, com duração aproximada de uma hora e meia, em local escolhido pelo entrevistado.
2. Uma filmadora digital Sony, MiniDV .
3. Uma câmera digital Sony, 5.0 megapixels.

Procedimentos

No contato inicial com cada artista, via telefone, explicamos a proposta e marcamos um encontro inicial breve, para definirmos quando e onde seria realizada a entrevista, e conversarmos sobre as possibilidades de análise de uma obra de sua autoria. Neste primeiro encontro foi apresentado o “Termo de Consentimento Livre e Esclarecido” convidando o artista para participar da pesquisa e pedindo permissão para filmagem do artista e sua obra (ANEXO B). O projeto de pesquisa e as autorizações dos artistas foram encaminhados ao “Comitê de Ética para Pesquisa com Seres Humanos” que emitiu parecer favorável a esta pesquisa.

Estes primeiros encontros informais, bem como as entrevistas filmadas aconteceram em diferentes locais com cada artista, em exposições ou ateliês. Por indicação do arquiteto Paulo Barbosa, que havia convidado o artista Arnaldo Battaglini para criar a escultura para o Memorial Rezende Barbosa, fomos a serralheria onde estava sendo feita a obra, registramos o processo em visitas regulares a serralheria durante dois meses; ao mesmo tempo em que aprofundávamos nossa leitura e reflexão, elaborávamos o roteiro a ser seguido em todas as entrevistas. Marcamos a entrevista filmada que aconteceu posteriormente no ateliê do artista.

Paulo Von Poser foi contatado em sua casa ateliê, quando fomos convidados a conhecer o espaço e as obras em processo de criação. O artista vive cercado de obras por todos os lados, onde sala, quarto e ateliê parecem formar um espaço contínuo. Nesta visita já gravamos a entrevista, a primeira realizada nesta pesquisa. Cabe ressaltar que ao entrarmos no ateliê, observamos uma quantidade enorme de informação visual, nos despertando interesse em conhecer muitas obras deste artista e percebendo relações entre elas. A entrevista filmada transcorreu seguindo o roteiro previamente estabelecido, mas permitindo intervenções espontâneas do artista que nos apontava objetos

significativos, mostrava obras inacabadas comentando e explicando seu processo de trabalho. Escolhemos a obra a ser analisada nesta visita.

Marcamos com a artista Fanny Feigenson um encontro na Galeria de Arte Valú Oria (al. Gabriel Monteiro da Silva, SP/SP) onde havia uma exposição individual do seu trabalho denominada “SexShop”. Conversamos sobre todas as obras ali expostas e escolhemos uma para esta análise. A entrevista filmada realizou-se posteriormente no Ateliê de Vidro, Metal e Plástico da Universidade Presbiteriana Mackenzie, para onde a artista levou uma de suas toalhinhas acomodada em uma caixa de acrílico incolor, exatamente como fora exposta na Galeria de Arte, como parte das sete que formam o conjunto completo da obra.

Estivemos no ateliê de Sérgio Fingermann para fotografar o local, por solicitação do arquiteto que havia feito ali uma reforma recente. O artista estava elaborando a exposição “Elogio ao Silêncio”, e aceitou o convite para ser entrevistado em ocasião oportuna. A entrevista realizou-se em seu ateliê alguns meses depois, as vésperas de seu vernissage no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro; posteriormente também filmamos as obras no vernissage da mesma exposição quando veio para São Paulo, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Luise Weiss estava presente a vernissage da exposição retrospectiva de seu trabalho, realizada em 2006, no Gabinete de Gravura Guita e José Mindlin, da Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, quando escolhemos a obra que seria analisada nesta pesquisa e combinamos a entrevista. A forma extremamente didática como estava apresentada a obra, numa disposição que revelava o seu processo criativo, motivou a artista a indicá-la para esta pesquisa. Posteriormente, realizamos a entrevista filmada na Galeria de Arte da UNICAMP, onde Weiss é professora, e estava expondo obras suas por ocasião de sua livre-docência.

O artista Norberto Stori nos convidou a conhecer sua casa e seu ateliê, que ocupam respectivamente dois apartamentos no 28º andar de um edifício no centro da cidade de São Paulo, separados por um pequeno corredor de acesso ao elevador. O ateliê parecia extremamente organizado, não havia trabalhos inacabados pendurados na parede, apenas mapotecas onde é possível guardar grandes obras em papel sem amassar, em estado ideal de conservação. Ao chegarmos para a entrevista o artista já havia disposto um volumoso maço de aquarelas sobre a mesa (aproximadamente 40, de 50cm x 70cm) para escolhermos algumas para análise do seu processo criativo. Nesta ocasião, o artista ressaltou a importância da bela vista de seu apartamento, que lhe permitia ver bem o céu acima da massa de prédios da cidade de São Paulo.

Marcamos com a artista Eliana Zaroni uma visita ao ateliê para realização da entrevista filmada. É uma casa grande que divide com outros artistas, cada qual com seu espaço determinado. Conforme combinamos, a obra escolhida já estava exposta na parede, entre esculturas mais antigas, pedaços de obras desmontadas e objetos significativos que a artista ia mostrando para a câmera, sugerindo que fossem filmados. A entrevista transcorreu seguindo roteiro pré-estabelecido.

A entrevista com Daniela Kutschat foi feita em sua casa, no seu escritório-ateliê, onde fica seu computador sobre a mesa, e na continuidade desta um teclado de órgão eletrônico, além de armários e prateleiras cheios de caixas plásticas transparentes com papéis, álbuns com imagens, etc. Durante a entrevista a artista mostrou sua obra no computador e os esquemas elétricos em planta baixa elaborados para a obra específica, além de muitos caderninhos de anotações.

As entrevistas aos artistas foram cuidadosamente transcritas procurando preservar as falas em sua integridade, destacando entonações e pausas como elementos expressivos à compreensão dos conteúdos expostos. Fizemos a análise qualitativa do discurso segundo os

temas propostos, fundamentados teoricamente, buscamos pontos comuns aos processos criativos do artista e sua obra. Estudamos semelhanças e revelamos singularidades, refletindo sobre a criação artística.

III. RESULTADOS E DISCUSSÃO

1. O tempo e os tempos

1.1. Organização do fluir

Os artistas entrevistados referem-se ao processo criativo como uma espécie de transe, de fluxo contínuo do tempo, controlado como instrumento de trabalho para sua criação. O fluir é sentido como um estado que facilita a combinação de *ação e consciência*, que persiste ultrapassando barreiras que se apresentem no decorrer do processo de criação. Os artistas confirmam a idéia proposta por Csikzentmihalyi (1998) ao elaborar o conceito do fluir (*flow*), que a motivação intrínseca do artista o leva a um estado de transe criativo quando pensamentos, intenções, sentimentos e todos os sentidos enfocam a mesma meta geral.

Quando o artista está trabalhando no espaço reservado do ateliê, imerso na experiência da plasticidade do material ou concentrado num pincelar livre e solto, é mais fácil imaginar sua figura num estado de transe criativo, abstraído do mundo real, sentindo apenas o caminhar de suas intuições. O ateliê é o refúgio seguro ocupado pela sua personalidade, suas ferramentas de trabalho, seus pincéis, suas misturas singulares de tintas, sua organização particular do espaço, além de referencias afetivas (Rizolli, 2006). Mas o artista contemporâneo pode sentir a necessidade de sair do ateliê e ir às ruas, desenvolver seu processo criativo no ambiente de uma loja ou serralheria, ou num ferrovelho, aonde quer que seu transe criativo o conduza.

O envolvimento no processo criação, a sensação de viver num estado de fluir, também é sentida quando o artista vive o transe criativo permeando sua vida cotidiana, desenvolvendo um projeto enquanto realiza atividades do dia a dia. O artista

internamente motivado se alia ao tempo, viabilizando um espaço aberto em sua vida para desenvolver seus processos de criação. Nas entrevistas o tempo surge na imagem de um fluxo organizador do cotidiano ou dominado como técnica de trabalho, e como lembranças, registros na memória que inspiram e constroem o repertório do artista.

Daniela Kutschat (entrevistada) cita a imagem de um fluxo, que se aproxima do *fluir* de Csikzentmihalyi (1996), como forma de organizar seu processo de criação:

Eu trabalho na verdade em camadas. Eu trabalho bem como se estivesse num fluxo: para eu me organizar eu preciso de trabalhos de curto tempo, de médio prazo e de longo prazo. Simultaneamente. Se eu tenho um trabalho de longo prazo, eu não fico muito confortável com isso. Eu sou muito metódica, mas eu não consigo, eu começo a entrar em crises existenciais... (Anexo-Entrevistas, pg.80).

A artista desenvolve várias obras simultaneamente, concluindo trabalhos em períodos mais curtos, em que pode observar o resultado e alimentar sua motivação interna, promovendo a persistência necessária à conclusão de processos mais longos. Permanecer com um único trabalho em processo de criação por muito tempo a incomoda e desanima. Neste caso, o *fluir* se retro-alimenta da própria arte, de um fazer que apresenta resultados mais rápidos, criando sempre novas expectativas a serem satisfeitas. O *fluir* se torna uma atividade autotélica (Csikzentmihalyi, 1996), a motivação da artista é mantida também pela sua própria produção artística, organizando, estabelecendo prazos para desenvolvimento dos trabalhos e buscando relações entre os mesmos.

Entre os artistas entrevistados é freqüente a menção de *camadas* para descrever o processo de criação, tanto como um esquema mental de organização visualizando idéias que se sobrepõe, bem como camadas de tinta que vão pouco a pouco incorporando a obra, como se estabelecessem etapas ao processo criativo. As imagens apresentadas na fala dos artistas sugerem a idéia de um projeto inicial levemente esboçado, que vai sendo

coberto pouco a pouco, construindo um jogo de revelar e esconder significados, até que a obra ganhe vida própria e fique pronta para expor-se ao mundo. A linearidade é mantida pelo fluir de idéias, porém o artista pode atuar na obra toda, tocar na ampla camada que envolve seu processo criativo. O pintor Paul Klee compara um quadro a um homem, com esqueleto, musculatura e pele, ao que chama de *anatomia pictórica*: primeiro constrói-se um arcabouço, que pode ser livremente coberto ou revelado conforme o efeito desejado (Klee, 1990).

No processo criativo de Sérgio Fingermann (entrevistado) observamos um *fazer no tempo*, na medida em que o artista trabalha por deposição de camadas de tinta a óleo sobre tela, uma sobre a outra, e a pintura vai sendo construída até atingir uma espessura ideal:

...eu procurei durante muito tempo construir minha materialidade e a relação da imagem com estes procedimentos que revelam, que fazem ver a representação. O acúmulo sucessivo de sessões de pintura que produzem a imagem. Eu apostei muitos anos nisto, como as camadas, como se eu, num dado momento, começasse a me sentir novamente seguro de ter uma matéria pictórica, um território onde eu poderia acrescentar o meu sonho. (Anexo-Entrevistas, pg.10)

Fingermann precisa de um tempo livre de trabalho sobre a tela, colocando camadas sucessivas de tinta até sentir-se seguro, sentir que criou um tecido de apoio, um território para sua expressão. As transformações que o artista opera sobre seu trabalho podem ser observadas também no modo como a matéria-prima é por ele elaborada (Salles, 2006). A convivência com a obra no ateliê indica a última camada, aquela que define a conclusão de uma tela, o encerramento de um trabalho.

Eu trabalho em varias coisas ao mesmo tempo. Eu gosto que os meus trabalhos convivam e vão amadurecendo conjuntamente. Inclusive há uma troca de soluções plásticas, até mesmo

compositivas entre eles... Esta convivência cria uma espécie de campo magnético entre eles... Aí surge uma família, quer dizer, não é exatamente pelo tema, mas pelo magnetismo entre elas, quer dizer, eu sempre trabalhei assim, seja na gravura, no desenho ou na pintura... (Anexo-Entrevistas, pg.2)

O amadurecimento necessário de uma obra em construção exige tempo para refletir sobre aproximações entre trabalhos, neste caso formando famílias, trocando soluções, aproveitando idéias de um trabalho para outro. Uma pintura pode ficar “descansando” enquanto Fingermann trabalha em outra, mas esta permanece sempre por perto, habitando o mesmo espaço, numa disponibilidade que permite ao artista fazer comparações entre suas obras. Neste caso, a lei da pregnância visual explica a saturação do aparato visual receptivo perceptivo, isto é, a imagem fica tão impregnada no olhar e na memória que a visão se embaralha, dificultando um olhar mais crítico sobre a própria obra (Wertheimer,1959, Köhler,1968, Arnheim,1980). Um descanso necessário, voluntariamente estabelecido, refaz o olhar que ao retornar aos mesmos trabalhos, vê subitamente a aparição de novas possibilidades criativas.

Artistas que procedem de maneiras completamente diversas em seu fazer artístico no que diz respeito ao momento de corporificação da obra, aproximam-se na organização do tempo reservado à arte em sua vida cotidiana. Trabalhando em ateliês próprios, em escritórios, na rua, fazendo uso de novas tecnologias ou não, comentam de maneira bem semelhante o estado de concentração inerente ao processo criativo e a suas necessidades de organização. O ambiente de trabalho pode ser um elemento facilitador ao processo criativo. O artista busca o isolamento de seu ateliê para o mergulho em seu processo, mas também pode preferir um ambiente externo, ir ao campo ou procurar uma paisagem urbana como um Shopping Center. Van Gogh armou seu cavalete de pintura diante das mais variadas paisagens da Holanda para observar pessoas, vegetações, mudanças climáticas... (Coli,2006). Assim como Sergio Fingermann, Luise Weiss (entrevistada)

trabalha em seu próprio ateliê, e neste caso a vivência de aproximação e distanciamento da obra como necessidade do processo criativo ganha contornos ainda mais definidos:

O meu tempo é bem curto no ateliê, ele exige concentração. Por exemplo, eu sou bastante concentrada no trabalho, eu não gosto de dispersar muito. Se tenho uma hora de ateliê, me concentro nessa hora. Eu deixo algumas coisas encaminhadas, eu entro no ateliê e já começo a trabalhar. Eu deixo algumas matrizes prontas, se eu tenho tempo, vou lá e imprimo. Eu trabalho com a tinta acrílica na pintura, que é uma tinta de secagem rápida, mas eu também trabalho camada sobre camada, às vezes dá tempo de fazer uma camada; eu sei que a obra ainda não está pronta, mas eu levo esta imagem comigo... E nos próximos dias eu fico com esta imagem na cabeça tentando elaborar... (Anexo-Entrevistas, pg. 17).

Weiss descreve uma situação de aproveitamento total do tempo de ateliê: tanto na sua permanência trabalhando no ateliê, como na sua ausência, quando sai dali e se distancia da obra original, mas valoriza esta situação como uma pausa necessária ao processo criativo. O afastamento consciente do problema pode proporcionar a renovação de idéias, e até mesmo sua solução (Torrance apud Wechsler, 2002). Weiss trabalha bem concentrada no ateliê, mas carrega consigo uma imagem de seu trabalho para elaborar, viver o momento de incubação da idéia, conforme Kneller (1978). A imagem guardada na memória se transforma lentamente. No próximo encontro da artista com a obra em processo, a imagem real será confrontada com a lembrança, facilitando a observação de erros ou acertos, permitindo avanços na conclusão da obra. Percepção e memória atuam para manter o envolvimento no estado de fluir, mais concentrado na materialidade da obra enquanto a artista trabalha no ateliê ou mais concentrado em sua mente enquanto está no ambiente externo, mas nunca perdendo o fio da meada, a motivação intrínseca que conduz o processo criativo (Csikzentmihalyi, 1998).

Percebemos que a artista trabalha em varias obras ao mesmo tempo, organizando suas ações em cada uma delas como forma de melhor aproveitar seu tempo disponível no ateliê. Com obras em processo criativo de naturezas diversas, Weiss calcula o tempo em

que poderia desenvolver cada tarefa, criando opções como aplicar uma camada de tinta numa tela ou imprimir uma gravura num papel. Em cada tarefa que se impõe, conhece os tempos de secagem, diluições, tintas que podem ser guardadas abertas ou pincéis que deve ser limpos imediatamente após o uso, conhecimento formulado em anos de prática na criação de obras em ateliê.

De maneira distinta, a artista Fanny Feigenson (entrevistada) trabalha num processo de transformação de objetos industrializados, *na rua*, constituindo um caminho que, na prática, dispensa o espaço físico do ateliê, transformado numa agenda de compromissos assumidos e endereços de colaboradores diversos:

Neste trabalho (das toalhinhas, objeto de estudo nesta pesquisa), eu fui na bordadeira, eu fui na loja e escolhi a toalha, eu expliquei... Ai nós escolhemos este acabamento, deixando um espaço para escrever o dia da semana. De repente ela não tem a toalha ideal naquele momento, encomenda em Curitiba e eu espero chegar... quer dizer, forma-se uma cadeia. Uma rede de interesses e de desenvolvimento... (Anexo-Entrevistas, pg.68).

A artista já utilizou um enorme barracão como ateliê, do qual se desfez conforme seu processo criativo se transformou. Para Luise Weiss o ateliê é fundamental para manter a organização do fluir, para garantir sua concentração no processo de criação, para favorecer seu estado de fluir. Para Weiss o ateliê representa uma estação de trabalho, uma passagem produtiva que intercala com o seu cotidiano. Porém, para Feigenson o ateliê é na rua, na loja, na oficina da bordadeira, com o projeto organizado em sua mente e apoiada em cadernos de anotações, vai construindo um caminho enquanto materializa sua obra. Forma-se uma rede de interesses, uma das possíveis redes de criação definidas por Salles (2006). A obra vai surgindo como um projeto criativo resultante de um processo individual, uma obra que não carrega mais na sua realização as marcas da privacidade,

que encontra parceiros novos a cada momento, que dão sugestões aceitas ou não pela artista.

A obra de Feigenson que analisamos nesta pesquisa, sete toalhinhas de lavabo bordadas com desenhos de Carlos Zéfiro foi criada a partir de objetos utilitários industrializados, ecoando um tempo de mudanças nos movimentos da arte, que certamente influíram nesta sua *saída* do ateliê. “Está em pauta à exigência de uma expressão artística que não se limite a registrar os dados visuais, mas que os elabore conceitualmente”, conforme aponta Rizolli (2006). Foi Marcel Duchamp o primeiro artista a assinar no corpo de objetos industrializados, expondo-os como obra de arte. Estes trabalhos tornaram-se conhecidos como *Ready-made* (ou *objeto encontrado*) e chocaram o sistema da arte naquele momento, o alvorecer do século XX. O *ready-made* era uma crítica da arte “retiniana”, a arte que valorizava o ofício de pintar, a cor, a luz, a textura, a sensibilidade reduzida ao tubo de tinta e a contemplação das sensações (Paz, 2004).

Feigenson bebe nesta fonte e sente-se autorizada a apropriar-se de objetos utilitários industrializados; mas contraria a proposta transgressora de Duchamp na medida em que borda nas toalhinhas de linho branco desenhos com linhas brancas, criando agradáveis texturas, resgatando luminosidades pictóricas valorizadas com os delicados relevos que o tecido adquire. Repetir, mas questionando, o gesto de um artista renomado, aceito pelo âmbito (críticos, historiadores, professores...) e incorporado pelo sistema da arte, pode encorajar o artista a sentir-se inserido (Kneller, 1978), criando no campo social da arte (Csikzentmihalyi, 1998). A artista relê as histórias em quadrinhos de Carlos Zéfiro, neste caso, os desenhos eróticos da “História da Titia”, que nos anos cinquenta eram vendidos às escondidas nas bancas de jornal na cidade de São Paulo. Esta ação artística tem suas raízes na *Pop Art*, como a própria artista destaca:

...é uma releitura. Tive que fazer adaptações no desenho para ficar compatível com o bordado. Eu percebo também que gosto muito do Pop, eu acho muito interessante esta cultura do mundo, o Pop. É um Andy Warhol, um Zefiro, o Guido Krepax, daqui mesmo o próprio Luiz Gê, pois uma vez, eu vi ele falando que fez uma mulher tridimensional, uma escultura. Eu acho que eu gosto porque o Pop esta relacionado com gente, com o cotidiano, é uma coisa que eu gosto muito... Me sinto bem neste universo...(Anexo-entrevista, pg. 69)

Os desenhos mostram um homem e uma mulher mantendo relações sexuais em sete posições diferentes, uma para cada dia da semana. Os originais de Carlos Zéfiro são em traços pretos sobre papel branco; nas toalhinhas de Feigenson são traços brancos sobre tecido branco, que denotam certo pudor, preservam certa ingenuidade da obra, pois não se enxerga bem a cena bordada. Na medida em que nos aproximamos, o desenho vai se revelando e surpreendendo o público, que entende o significado figurativo somente quando está a centímetros da obra, vendo bem de pertinho, a cena surge bem nítida. Esta surpresa revela uma nova idéia de transgressão, agora como resultado do processo criativo desta artista. Feigenson comenta:

Pode ser que eu ainda volte a ter um ateliê; eu já pensei em ter uma mesa no meu apartamento, um pequeno ateliê. Mas eu gosto desta idéia, esta coisa nômade, terceirizar tem alguma coisa de nomadismo, de desapego. Se eu tenho uma idéia eu procuro um cara que faz e pergunto: como é isso, como se faz, e vou aprendendo. (Anexo-Entrevistas, pg.67).

E analisa como isto se encaixa em seu cotidiano, como vive o dia-a-dia e a concentração necessária ao processo criativo, sem perder o fio da meada, a idéia original que persegue em sua obra, mantendo-se no estado de fluir. A vida cotidiana da artista não estaciona em função da criação da obra de arte, mas caminha junto:

...Eu vou levando de uma forma meio caótica, o que a vida vai me dando... Eu faço muita coisa ao mesmo tempo. Estou agora cuidando da minha filha, que esta se restabelecendo de saúde... Eu faço coisas com ela, mas no meio do caminho também faço essas coisas...

(aponta para a obra escolhida para esta pesquisa). Eu fico pela manhã com minha filha, depois do almoço eu vou à fábrica de doces (referencia à outra obra que a artista também realizava simultaneamente, no momento da entrevista), depois posso ir ao advogado, pois depois de dez anos de briga, eu estou me relacionando novamente com a minha irmã, e assim vai... É um mix de várias coisas, onde a arte fica no meio. Este é o meu momento agora, é um acaso. O que vai acontecer depois, se eu vou ter tempo o dia todo, não sei, cada momento eu estruturo de um jeito, eu reorganizo (Anexo-Entrevistas, pg.71).

Organizar o fluxo da criatividade, proporcionar situações que favoreçam o estado do fluir para proporcionar um tempo seguro de trabalho no seu cotidiano, de imersão em seu processo criativo, auxilia o artista a superar obstáculos, a concentrar-se na criação da obra de arte a despeito do que possa acontecer em seu entorno. É preciso manter-se motivado, repensar sempre o conceito da obra, alimentando o fluxo criativo, esteja o artista na rua, numa loja ou andando pela cidade em atividades completamente diferentes.

A idéia de que a motivação intrínseca mantém o fluir vencendo obstáculos do dia-a-dia contradiz a imagem popular do artista em transe dentro de seu ateliê como única possibilidade de criação. Luise Weiss começa a materializar sua obra assim que entra no ateliê, e continua elaborando enquanto vive seu dia a dia. Mas Fanny Feigenson trabalha na rua, num processo mental que se corporifica quando acha o suporte adequado, o objeto que vai portar o significado de sua obra; neste momento, a loja se transforma no ateliê da artista.

1.2.Tempo calculado como técnica de trabalho

O artista domina o tempo, que pode ser usado com clareza e consciência, inclusive como técnica de trabalho. Como vimos Weiss calcula o tempo exato em que deve cumprir as tarefas que se impõe, com clareza e consciência, mostrando uma visão bem pragmática na corporificação de sua obra. Mas encontramos em Norberto Stori (entrevistado) o uso do

tempo perfeitamente controlado como técnica, criando uma situação de transe criativo onde pinta muito rapidamente paisagens inspiradas no amanhecer e no pôr-do-sol. Os dois tempos se equivalem realmente e se aproximam poeticamente: o tempo de corporificação da obra é o tempo de duração da paisagem, tema que inspira o artista. O artista pinta aquarelas com a tradicional técnica da aguada, que exige o emprego de grande quantidade de tinta sobre o papel e certa rapidez na pintura, uma leveza necessária para que não fiquem manchas marcadas com contornos muito definidos. Esta razão técnica leva muitos aquarelistas a trabalharem em papéis pequenos, ou ainda em sessões de produção de camadas, molhando e esperando o papel secar. Stori pinta grandes aquarelas (50cm x70cm) no impulso de uma única vez, com grande quantidade de água e pigmento:

... E aí eu preparo a tinta. Como o meu processo é em aguadas, é muito rápido, não dá para ficar misturando tinta, para não ficar marca. Eu fico horas misturando as tintas. Eu trabalho com dois ou três godês, que é um processo que não quebra, eu quero sempre a mancha em continuidade, degrade, sem marca nenhuma de pincel. É um processo muito rápido, até o processo é um processo emocional, subjetivo... A aguada é o ato de fazer, aonde você vai pondo água, pondo água e se envolvendo nestas águas da aquarela, vai mergulhando e nadando. É um diálogo, um processo que não é passivo, aquarela não é um processo passivo, o papel participa, não é como numa tela... (Anexo-Entrevistas, pg.53).

Um desafio que envolve completamente o artista e o obriga a movimentos rápidos e contínuos, combinando ação e consciência na criação da obra (Csikzentmihalyi, 1996). O transe criativo em que o artista descreve como um mergulho é um momento do processo criativo inserido num fluxo maior, pois entendemos que o fluir de idéias correntes desta obra começou quando o artista *viu e pensou* o céu naquele momento, o *insight* inicial ao processo criativo. Esta relação física veloz, arrebatada pelo tempo da água que seca sobre o papel, reflete a sua relação apaixonada pela paisagem que esta pintando, o pôr-do-sol ou o amanhecer, “a hora do Ângelus, o encontro do dia com a noite, da matéria com a

espiritualidade, da terra com o céu...” nas palavras do artista. Norberto Stori vê um tempo extremamente passageiro e fugidio, um instante da paisagem que passa muito rápido e logo se transforma, como a tinta aguada em seu papel:

... Pôr-do-sol, céu, mar, você não sabe a definição (aponta para as aquarelas escolhidas para o nosso papo): começa com uma nuvem aqui, outra ali, de repente aquela nuvem já não está mais com o mesmo formato... De repente uma cor aqui, aparece outra ali, e de repente aquela cor já não é mais... Um rosa já foi mais para um lilás, o mais próximo de um outro avermelhado, as nuvens que não tinham cor atrás aparecem tão coloridas quanto as da frente, é um momento muito rápido, não é? O pôr-do-sol é muito rápido! Isso eu fui percebendo, fui vendo e pensando que a pintura deveria ser o mais rápida possível... (Anexo-Entrevistas, pg.35)

O tempo utilizado conscientemente como técnica de trabalho, neste caso também confirma o tema: a rapidez do por do sol é semelhante à rapidez na produção da aquarela, como se o artista repetisse a ação da natureza. Mas não se trata aqui de uma imitação da paisagem, não é uma representação da paisagem real: é paisagem elaborada e incorporada a sua obra (Arnheim,2004 e Ostrower,1998). Ao longo do processo as visões das paisagens guardadas na memória de Stori formaram um repertório de imagens que mistura realidade e imaginário (Bergson, 1990). O artista transformou-se nela, impôs um tempo pessoal à natureza, criou um tempo próprio, o tempo de sua criação artística (Csikzentmihalyi, 1998).

Eliana Zaroni (entrevistada) trabalha com grandes aquarelas e assim como Stori, desenvolveu uma técnica singular para realizar seu trabalho:

Você tem que ter um domínio do tempo e da aquosidade do papel, da capacidade do seu corpo, da lei da leveza da pincelada, do tamanho que você vai querer que esta linha fique e todas as propriedades e qualidades, que conforme você usa o pincel, aparecem. Então você vai aprendendo esse tempo, você tem que dominar o pincel, o seu pensamento em relação àquilo. Quando descobri isso, eu fiquei encantada, foi muito bacana (Anexo-Entrevista, pg.49).

Eliana Zaroni também mergulha nas águas da aquarela, mas diferente de Norberto Stori quando diz que não quer a mancha de tinta definida, que almeja a passagem de uma cor para outra em contínuos degrados. Na aquarela de Zaroni vê-se uma profusão de traços em todas as direções, mais espessos e densos ou mais delgados, imprimindo um ritmo, revelando o impulso, o gesto humano que transparece. Para esta artista o tempo não é marcado pela paisagem natural, mas pelo ritmo interno apoiado na lembrança de tocar um instrumento:

...eu fui experimentando passo a passo, para ver como este traço ia e se comportando. Linhas horizontais, linhas verticais, têm muito a ver com a linha do violino, quando você pega o arco e aí você toca as cordas de uma maneira ritmada, o arco corre na corda para produzir um som. Neste caso o pincel virou um arco, que vai tocando a superfície da matéria, com a intensidade do pigmento. Este aqui (mostrando outro trabalho no ateliê) seria mais um *stacatto*, eu pincelei com o pincel, e depois eu fui batendo na superfície com o pincel mesmo, com mais pigmento, e aí ela foi se misturando. São diversas interpretações destas linhas... (Anexo-Entrevista, pg.48)

Zaroni trabalha ouvindo sua música interna, quando o correr do pincel sobre o papel é identificado com o arco do violino que corre sobre as cordas produzindo o som. Esta referência, além de ser uma bela e inspiradora metáfora, reflete sua iniciação musical neste instrumento, que produziu sons e gestos específicos arquivados em sua memória:

Eu toquei muito tempo piano e depois violino, que eu acho que tem muito a ver com esse desenho. Porque a minha linha é como o arco do violino tocando nas cordas. (Anexo-Entrevista pg.48)

O ritmo parece realmente coordenar seus gestos, apressando ou rallentando suas pinceladas no processo de materialização de sua obra, facilitando sua entrada no estado do *fluir* (Csikzentmihalyi, 1996). O mesmo não acontece com a melodia, pois entendemos

que Zaroni trabalha mais *vendo* do que *ouvindo* sua música interna. Analisando sua fala, ressaltamos que descreve a imagem pelo gesto de pegar o arco do violino que se transforma em pincel, é música lembrada pelo ato de tocar, de pegar o instrumento, pela visualidade e não pela sonoridade deste gesto (Bergson, 1990 e Haubwachs, 1990). A artista não cita uma nota musical ou melodia que esteja ouvindo internamente, mas uma lembrança visual, de se ver como violinista tocando. Claro que esta visão da memória não é despida de sonoridade, pois a percepção se deu enquanto a artista via e ouvia o violino (Arnheim, 1980).

Gardner (1996) comenta um texto de Matisse observando uma paisagem, quando o artista dizia que para pintar uma paisagem outonal, não tentaria se lembrar das cores mais adequadas a esta estação, mas seria inspirado na sensação que ela lhe traz, pois a limpidez gelada do céu expressaria tão bem a estação quanto às tonalidades das folhas. O artista criativo aproveita lembranças para recriar sua percepção e sentimento buscando maneiras de corporificar a obra de arte.

Neste sentido Zaroni nos lembra também o comentário de Picasso nas suas conversas com Brassai (2000), quando se refere aos primeiros sinais que indicam qual seria a figura a ser pintada, se um homem ou uma mulher. Picasso fala de São José e Virgem Maria citando um ditado popular de sua terra natal, a católica Espanha, explicando que esta visão permanecia em sua mente enquanto fazia o desenho de um homem ou mulher. Referências culturais, lembranças da infância proporcionam o diálogo com o próprio ser sensível enquanto o artista está pintando (Ostrower, 1989). A artista pinta uma linha, e mais outra, depois outra, criando condições ao aparecimento de acasos sucessivos; cada linha nova gera uma sugestão de agrupamentos, sensações de perspectiva, promovendo *insights* que já são um resultado em si, já existe ali a “figura” a que Picasso se refere, no caso de Zaroni, uma abstração que se torna real (Arnheim, 1980 e Engelman, 2002).

Depoimentos do artista norte americano Jackson Pollock, um expoente do movimento conhecido como *Action Painting*, descrevem a maneira como ele trabalhava, muito semelhante à Zaroni. Pollock estendia suas telas enormes no chão, trabalhando em volta delas, e muitas vezes em cima delas, pois dizia que gostava de ficar *literalmente na* pintura. Para Pollock cada início sugeria alguma coisa, um fantasma que precisava captar para tornar real, quando então o tema da obra se revelava (O'Hara,1960).

O *Action Painting* valorizava o gesto espontâneo na pintura, feita como num ritual, uma seqüência de movimentações, de acréscimo de materiais, “até que o quadro tenha vida própria” (Pollock apud Chipp, pg.556,1999). Pollock descrevia o trabalho como um fluxo contínuo, sem acidentes, sem começo nem fim, ressaltando que o essencial era manter uma relação de intimidade, de envolvimento com a obra, para que houvesse harmonia. “Quando eu perco o contato com a obra o resultado é confuso”, dizia (apud Chipp, pg.556, 1999).

As lembranças de Eliana Zaroni a envolvem num ritmo, onde fazer gestos semelhantes repetidas vezes cria um ritual de trabalho, estabelece um tempo próprio, distante do tempo real, que pode provocar uma sensação de êxtase, retro alimentando o fluir e impulsionando a continuidade da obra (Csikzentmihalyi, 1996). Neste caso, trata-se de uma aquarela gigante (4,70m x 2,70m), que foi iniciada com uma folha de papel quatro vezes maior do que aquela utilizada por Stori (1,40m x 1,00m = 4 folhas emendadas), o que torna impossível pintá-la de uma vez só, quase num gesto único como Norberto Stori o faz. E conforme a obra vai se desenvolvendo, novas folhas de papel vão sendo emendadas ao tamanho original da obra, acrescentando mais espaço de trabalho:

...quando eu comecei a fazer este tipo de trabalho, quis ampliar, o papel foi crescendo. Eu tive que aprender uma técnica japonesa para colar papel, pois não achava mais papel do tamanho que eu queria. Aquarela é danada para aparecer qualquer tipo de emenda; eu

aprendi com a Maria da Glória Motta como colar. E aí eu ia fazendo e emendando, fazia, colava mais uma folha, eu não sabia que tamanho o trabalho ia ficar. Este aqui, por exemplo, eu devo ter começado por esta matriz, depois foi subindo... Este outro ficou enorme, foi indo para as laterais...(Anexo-Entrevistas, pg.50).

O artista em processo de criação pode buscar os conhecimentos técnicos necessários, aprender como fazer alguma coisa em função do seu trabalho, para melhorar suas habilidades técnicas (Csikzentmihalyi, 1998). Zaroni procurou uma artista especializada em Sumiê, uma técnica oriental de aquarela, para aprender a colar o papel sem deixar marcas, pois sentiu a necessidade de ampliar o tamanho do seu trabalho. A artista comentou que o trabalho escolhido para ser analisado nesta pesquisa demorou aproximadamente três meses para ser feito, em sessões quase diárias. Cada retorno ao processo exige a entrada no mesmo ritual de sentir o ritmo e pincelar. Neste sentido o ritmo é uma referência que facilita a entrada no fluxo, um *insight* que aconteceu no momento de corporificação da obra e se incorporou ao guia interno de retomada e continuidade do processo (Gardner, 1999).

Ao contemplar este trabalho o observador sente a profundidade do espaço que vai surgindo no papel pela quantidade de traços que são colocados e retirados. A cada sessão de pintura o guia interno mantém os parâmetros estabelecidos (Csikzentmihalyi, 1998), assegura o ritmo na criação determinado pela artista, o que confere certa uniformidade à obra, tornando impossível atribuir início ou fim, ou mesmo tentar identificar onde podem estar as emendas dos papéis. O tamanho monumental desta aquarela envolve o público, oferecendo à visão uma outra dimensão, que prende o olhar nesta trama sem fixá-lo jamais.

Para Daniela Kutschat o tempo também é ritmo, mas um ritmo pesquisado e estabelecido com precisão: obedece à lei da pregnância visual, o tempo suficiente para colocar uma imagem em movimento. Na entrevista, a artista comentou sua formação em

artes visuais, ressaltando que seu interesse específico, desde o início, foram às possibilidades de animação das imagens. Estudos realizados pela *Gestalt* pesquisaram por quantos segundos uma pessoa deve olhar um traço de luz, para que esta imagem fique impregnada, marcada em sua visão (Wertheimer, 1959, Koffka, 1962 e Dondis, 1991). Na obra de Daniela, o público é convidado a entrar num grande e escuro cubo, todo pintado de preto, onde apenas as arestas são vistas, marcando o formato das paredes laterais e do teto. Estas arestas são luzes que formam traços contínuos, que revelam o cubo. As luzes estão acesas e logo após esta primeira impregnação do traço, são apagadas e outro traço próximo ao primeiro se acende, provocando a sensação de deslocamento. Como estes traços são as arestas do imenso cubo onde o observador está imerso (2,70 cm de aresta), tem-se a sensação que ele se desloca, se move ligeiramente:

Para esta pessoa experimentar a deformação, a gente trabalha com a persistência visual. Retomo o conceito mesmo de animação, tem uma imagem aqui, outra imagem aqui e o olho faz a passagem intermediária; apesar da imagem real não estar aí, mas a persistência visual do seu aparato visual-receptivo-perceptivo, junto com a luz, vai gerar esta transformação espacial. (Anexo-Entrevista, pg.76).

Neste caso o tempo é pensado com extrema exatidão, uma precisão necessária para criar justamente a sensação de imprecisão no público, que sente a perda de seus referenciais espaciais ao entrar na obra.

... é um formato que a gente tem bastante experiência. No trabalho anterior a gente trabalhou na caverna digital da POLI-USP, que é uma sala de 5 paredes projetivas sincronizadas, quer dizer, é um espaço mesmo de realidade virtual. As cinco paredes são as quatro laterais e o piso; o que é muito interessante, pois a continuidade se dá pelo chão. (Anexo-Entrevista, pg.77).

No caso da obra de Daniela, o cubo é um pouco diferente da caverna digital da POLI-USP, pois é composto pelo teto, chão e três paredes: lateral direita, esquerda e fundo

(Kutschat & Cantoni, 2003). Esta concepção faz o público entrar no cubo pela única parede que falta; uma vez dentro do cubo, a parede que falta fica atrás, paralela às costas do observador. Outra diferença é a ausência de imagens contínuas, que é uma característica da caverna digital, pensada para recriar espaços virtuais. Neste caso o público sente como única referência espacial os traços que definem o cubo; quando eles se deslocam, distorcem as referências das pessoas que estão dentro.

Esta obra trabalha com a imagem do cubo, um símbolo do paradigma científico, uma fonte segura de referência aos eixos espaciais: altura, largura e profundidade. Este cubo se deforma e volta à forma original continuamente, em questão de segundos. Ao contrário da caverna digital, que foi criada para facilitar com suas imagens em movimento nas paredes a compreensão de muitas pesquisas, por ex. na área da geometria, com a intersecção virtual de sólidos geométricos, entre muitas aplicações científicas (Kutschat & Cantoni, 2003), este cubo questiona, subverte esta aproximação da ciência, como se alterando nossa percepção, nos lembrasse que ainda há muito a se estudar.

1.3. A memória revelada

Luise Weiss comenta a passagem do tempo como inspiração, como se repetisse em suas gravuras o mesmo fenômeno provocado pela reação química das velhas fotografias, quando a imagem desbota e sai lentamente do papel fotográfico. Um resíduo que vai sumindo, revela a dinâmica de construção da sua obra:

Foi só ver as fotografias, os materiais que eu me baseei; as fotografias também, à medida que envelhecem, a tendência é a imagem desaparecer no branco, começa a ficar mais branca e menos nítida. Então, registrando o passar do tempo, através de etapas, algumas tem quatro ou cinco estágios, outras seis ou sete, é como se fosse uma animação, uma seqüência, uma narrativa que começa com preto e termina no branco, a figura surge e some novamente. (Anexo-Entrevistas, pg.13).

Tempo explicitado na obra escolhida para esta pesquisa, cinco xilogravuras dispostas uma ao lado da outra como se formassem uma seqüência. Na primeira, bem escura, vemos um esboço daquilo que pode vir a ser um navio; uma forma que só é perceptível pela leitura do conjunto, pois deduzimos que ali está surgindo um navio. A imagem do navio começa a se tornar nítida, conforme a gravura vai sendo feita, vai sutilmente clareando pela quantidade de branco que aumenta a cada impressão. Na quarta xilogravura, bem clara, o navio aparece nitidamente. Na quinta e última, o navio some imerso em tanto branco, perde sua forma e vemos apenas uma abstração do que foi esta imagem, formando uma textura homogênea.

Na obra de Luise Weiss também existe a idéia de seqüência, de animação como na obra de Daniela Kutschat, não mais provocada pelo ritmo da pregnância visual, mas pela narrativa, explicitada em etapas. Podemos imaginar outras imagens entre uma impressão e outra, outros quadros intermediários na mesma narrativa, proporcionando um movimento dinâmico do lembrar e esquecer da imagem do navio. Este movimento pendular de surgir e desaparecer também nos remete ao próprio tema da obra, o navio que *vai* e *vem*, como as lembranças difusas que ficam mais ou menos nítidas na memória (Bergson, 1990 e Halbwachs, 1990).

O tempo deixou suas marcas na memória de Sergio Fingermann e continua a inspirá-lo, aparecendo nítido em suas telas, quando registra a oxidação do ferro transformado em ferrugem, escancarando o tempo implacável e sem retorno: “...vejo estas pinturas, elas têm muito de memória, convocam, como construção de sensação (Anexo-Entrevistas, pg.10)”. Há um tempo residual nesta transformação, que fica marcado, insistindo em permanecer na tela. Diferente das gravuras de Luise Weiss, inspiradas no resíduo químico do papel fotográfico, que obedece a uma dinâmica própria do *ir* e *vir*, neste caso o resíduo mancha definitivamente, para todo o sempre, como uma tatuagem indelével sobre a pele

do trabalho. Fingermann cria a obra nova que já nasce com memória, uma saudade prévia, lembrando mais um belo verso do grande poeta: “Viver é saudade prévia” (Andrade, 1967). Tempo revelado também por um quadriculado que aparece em suas telas, uma trama de fundo que sustenta sua pintura:

Eu fiquei muito impactado ao perceber que muitos destes trabalhos (da exposição “Elogio ao Silêncio”, que escolhemos para este estudo) têm um quadriculado na imagem. E isto tem uma razão de ser, pois em meus trabalhos mais antigos eu fazia anotações num caderno quadriculado, era um papel quadriculado. E era uma maneira de criar esta pele, onde o sonho acontecia. Às vezes eu respeitava, às vezes não respeitava, mas de qualquer forma essa trama me ajudava, situava... (Anexo-Entrevistas, pg.7).

Em seguida o artista cita uma visita que fez, há mais de vinte anos, ao Museu dos Azulejos de Lisboa, que o marcou profundamente, confirmando esta trama que vem surgindo em suas telas, quase de maneira inconsciente, como ele mesmo descreve:

...esta marca do tempo que cada modulo tinha, assim impregnado... O tempo nesta imagem é a relação da imagem com a temporalidade aprisionada. Então este jogo daquilo que eu vejo mas não vejo, quer dizer, aquele tempo retido ali me fascinou, é um pouco o que aparece aqui (aponta as telas da exposição que escolhemos para este estudo.)(Anexo-Entrevistas, pg.7).

Descrever sensações marcantes, como emoções geradas diante de certas imagens, é assunto comum a fala de todos os artistas entrevistados. Imagens como inspiração, como deflagradores do fluir de idéias correntes (Csikzentmihalyi, 1998), lembranças abrigadas como memória, impreganadas, que compõe o repertório do artista. Podem surgir a partir da observação da natureza, como Norberto Stori que olha para o céu, ou de fotos antigas, como Luise Weiss, viagens, visitas a museus, coisas da rua ou do cotidiano (Salles, 2006). Como uma flor, uma rosa, que inspira o artista Paulo Von Poser (entrevistado) a mais de vinte anos.

Na obra que escolhemos para analisar o processo criativo deste artista (duas seqüências de desenhos de rosas se abrindo), o tempo surge num formato extremamente dinâmico, revelado pela transformação de um botão de rosa em flor. O tempo biológico cientificamente determinado pelo nascer, crescer, desabrochar e morrer de uma flor, mas que pode se dilatar ou comprimir na visão do artista. No mundo atual, quando as imagens seqüenciadas invadem com natural obviedade o nosso dia-a-dia através do cinema e da televisão, o artista observou o movimento delicado de abertura de uma rosa, as pétalas se deslocando pouco a pouco até se desprenderem do botão. O artista registrou cada instante preciso, cada novo posicionamento das pétalas, como *frames* de um filme, como o quadro a quadro do cinema:

... para mim o que a rosa diz, o texto dela é muito claro: não tem estática, não tem parada, é uma constante transformação, o que a gente vive é sempre movimento. Mais além de falar desta transformação, que é o que está nesta seqüência, está vendo esta seqüência de rosas? A dinâmica que está na abertura das pétalas é o que está neste desenho. Esta seqüência me salvou. Foram quinze dias que eu trabalhei em 95, terminei em 28 de julho de 95. Nesta época do ano é inverno, é a única época em que você consegue fazer isto, porque no inverno aqui é muito frio e a rosa abre muito devagar. (Anexo-Entrevistas, pg.28).

O artista atribui ao inverno, o fato das rosas demorarem a se abrir, permitindo a observação de etapas intermediárias, revelando todo o seu movimento em detalhes precisos. Expressa a idéia da constante transformação, do tempo que passa e não volta jamais, da rosa que se abre até se despetalar e morrer. A rosa também pode ser uma metáfora da criação na medida em que esta transformação é definitiva, como as decisões do artista durante o processo criativo, que definem a obra criada (Salles, 2004). Uma das pétalas, em cada desenho da seqüência esta pintada de vermelho, e aparece como um personagem narrando à estória, marcando o tempo do desabrochar. Paulo Von Poser é um apaixonado pela rosa, uma sedução que ele reconhece, é o tema de uma vida inteira.

2. O tema na obra de arte - paixão, razão ou artifício?

Pode ser que dure a vida inteira, uma sedução, uma paixão que se transforma em verdadeira devoção. Pode ser apenas um artifício, um chamariz, um convite ao olhar que acolhe o observador. O tema de uma obra também pode ser sugerido ao artista por outra pessoa, uma encomenda ou mesmo uma provocação à criação. O tema é uma espécie de alimento do processo criativo, pode ser um ponto de partida ou de chegada, uma base que lança o artista ao processo, ou uma conclusão, uma observação posterior.

2.1.Paixão

A paixão por um tema pode ser uma referência ao trabalho de um artista. Paulo Von Poser comenta o tema da rosa, sua vivência com um tema “único”, que poderia soar como um aprisionamento, um elemento cerceador da liberdade criativa, mas que se transformou numa referência segura, ancorando seu processo criativo e ao mesmo tempo mantendo um espaço aberto, um jardim cultivado cotidianamente:

Porque este meu trabalho é de negação, quer dizer, o tema único permite você negar. Você faz uma coisa que eu acho muito gostosa. Você cria um trabalho e no trabalho seguinte você nega ele, tipo você pode fazer uma pintura bem densa, em seguida você faz um desenho bem transparente; você faz um objeto funcional, em seguida você faz o contrário, eu acho gostosa esta conversa, porque é uma coisa elástica... (Anexo-Entrevistas, pg.25).

Neste sentido, a rosa transformou-se num artifício que o artista usa como inspiração permanente, que pode produzir o ponto de partida, sua entrada no fluir, alimentando seu processo de criação. Esta sempre disponível, e é incontestavelmente bela na visão do artista, uma paixão que o tempo não esmorece e que traz prazer ao seu processo criativo (Csikzentmihalyi, 1996). A sedução da rosa é muito antiga, uma relação afetiva conhecida pelos amigos e reconhecida em seu trabalho:

O que aconteceu, é que com o tempo a rosa foi ficando um marco no meu trabalho, então eu acabo ganhando muitas coisas. As pessoas me dão tudo o que tem a ver com rosa, eu já não tenho nem como guardar... (Anexo-Entrevistas, pg.23).

Durante a entrevista que realizou-se em sua casa-ateliê o artista abriu armários, tirou caixas e mais caixas com os objetos mais diversos, mostrando coisas relacionadas ao tema da rosa:

Aí eu tenho uma coleção de guardanapos com estampas de rosas e outra coleção de lenços de rosas, estampas, tecidos, é muita coisa... Eu só guardo as mais importantes. Esta aqui um amigo meu trouxe do Egito, olha só... Eu fiz rosas para ele também... Este é um lenço de seda antigo... Esta é uma rosa marroquina, aqui tem uns bordados, aqui uma estampa de gravata com rosas... (Anexo-Entrevistas, pg.24).

Seduzido pela rosa, envolvido com seu simbolismo, considera que a rosa o salvou, como afirma na entrevista: “está vendo esta seqüência de rosas? A dinâmica que está na abertura das pétalas é o que está neste desenho. Esta seqüência me salvou. Foram quinze dias que eu trabalhei em 95...” (Anexo-Entrevistas, pg.28). Ao tentar esclarecer esta idéia, contou que estava vivendo um momento difícil naquele inverno de 1995, sentia-se deprimido, sem vontade de trabalhar nem animo para viver. Resolveu desenhar rosas, como de costume, repetindo um ritual conhecido, testado e experimentado pelo artista, que muitas vezes já o fizera entrar no estado de fluir, um estado prazeroso que o “salvaria” da depressão, dando um novo ânimo, conforme descreveu.

Mesmo tendo a rosa como inspiração há quase dez anos, percebeu algo que nunca tinha visto: subitamente lhe pareceu que as rosas estavam desabrochando muito devagar, muito mais lentamente do que o normal (– no calor as rosas desabrocham muito rápido, reclamou...), fato que abriu a possibilidade de captar instantes inéditos, de olhar o que ninguém vê. A capacidade de surpreender-se vendo algo interessante onde ninguém esta

vendo motivou o artista a entrar no estado de fluir, e o resgatou a um estado prazeroso, conforme definiu Csikzentmihalyi (1996). O *insight* se deu na medida em que *leu* o texto da rosa, compreendeu sua mensagem incorporando intimamente este simbolismo: "...para mim o que a rosa diz, o texto dela é muito claro: não tem estática, não tem parada, é uma constante transformação, o que a gente vive é sempre movimento..."(Anexo-entrevista, pg.28),(Kneller,1987).

O tema da rosa é cultivado, não como limite, mas como transformação, ampliando horizontes como uma abertura constante para a arte, um espaço pelo qual o artista zela e alimenta com novas imagens e significados que vai descobrindo:

É uma coisa que ficou meio assim, que marcou muito meu trabalho... Hoje eu acho que estou num processo de revisão, porque hoje isso é uma devoção, quer dizer, não é um tema passageiro, não é mais simplesmente um tema, é uma espécie de devoção mesmo, eu adoro...! (Anexo-Entrevistas, pg.24).

Um tema que acompanha a trajetória do artista, como se transformasse sua vida num grande processo criativo, um recurso que construiu para entrar no estado do fluir no momento em que deseja ou necessita, seja como afirmação desta paixão ou pela negação, mas como ponto de partida para as materializações decorrentes deste procedimento. Curiosamente a casa-ateliê de Paulo Von Poser fica a beira de uma represa, um lugar extremamente úmido e sombreado, o que torna impossível o cultivo de rosas. Mas ele resolveu a situação encomendando sempre um buquê ao florista que as entrega com regularidade.

Outro tema apaixonante, porque extremamente ligado à afetividade, é o mito de origem do próprio artista, conforme Luise Weiss identifica:

Por outro lado o navio, os barcos, são uma presença muito forte no meu imaginário e no meu mundo, por que sempre lembro de muitas imagens de navios, em termos de pintura de

barcos, fotos de embarcações... Não que na minha família tivesse pessoas ligadas ao porto ou à construção naval... Mas era mais no sentido da viagem, do deslocamento de um país para outro, a imigração, os relatos das pessoas dos navios que saíam da Europa vindo para cá...(Anexo-Entrevistas, pg.15).

A família de Luise Weiss veio da Alemanha e da Áustria, mas ela, irmãos e primos da mesma geração são nascidos no Brasil. Ela viajou uma vez de navio à Europa, ainda adolescente, acompanhando sua mãe na visita a um parente. Mas esta viagem, particularmente, não foi destacada pela artista que preferiu ressaltar uma idéia difusa de lembrança, de alguma coisa que se perdeu, mas não se sabe bem o que seria, um enigma revelando apenas que algo mudou. Quando comenta sobre a apropriação de fotos antigas como imagens inspiradoras ao seu trabalho, Weiss observa que no início eram fotos da sua própria família, mas que depois, aproveitou também fotos de outras pessoas, de famílias desconhecidas, pois o que importava era esta lembrança difusa, formada pela lembrança de muitas famílias, uma lembrança construída no coletivo (Halbwachs, 1990).

Processos de transformação implicam em perdas e ganhos, e a obra de Luise Weiss aponta para esta reflexão, enquanto procura pelos rastros de sua trajetória familiar. Sempre se referindo a família, distinguindo a viagem de uma situação turística, revelando certa nostalgia associada à memória:

Eu acho que o navio vem com uma carga simbólica muito forte, não só o sentido da imigração, mas o sentido do partir, do ir embora, do sair. Eu sempre gostei de ir ver navios no porto, quer dizer os navios partindo, isso sempre me tocou muito. Eu gosto muito destas imagens, sem nenhum envolvimento turístico...(Anexo-Entrevistas, pg.15).

Temas relacionados a uma vida inteira, nos parecem uma imensa incubação (Ostrower,1978), um assunto em permanente ebulição, pronto a surgir no próximo processo criativo do artista, emergindo na obra de arte que ainda esta por vir. O tema único, na verdade não é tão exclusivo, sempre presente ao mesmo tempo em que convive

e acolhe outros temas do artista. Quando visitamos o ateliê de Paulo Von Poser, ele estava desenvolvendo uma exposição sobre os museus de São Paulo, em comemoração ao aniversário da cidade, tema sugerido pelo diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ali também proliferavam rosas, mas na exposição o tema era *as musas* que habitam os museus paulistas.

2.2. Razão

Razão pode ser o passo inicial que move o tema proposto por encomenda, uma situação freqüente na vida do artista, que não influi no grau de originalidade ou inovação da arte, como pode parecer. Grandes e respeitadas obras da humanidade foram criadas tendo como ponto de partida temas encomendados. A Capela Sistina, no Vaticano em Roma, Itália, foi inteiramente trabalhada por importantes artistas do renascimento: Perugino, Ghirlandaio, Rosselli, entre muitos, e a parte mais famosa, o teto, foi criado por Michelangelo, a partir de uma solicitação do Papa Julius II, discutida e interpretada pelo artista (Heusinger & Mancinelli, 1973).

A obra do artista Arnaldo Battaglini escolhida para este trabalho lhe foi encomendada pelo arquiteto Paulo Barbosa, que planejou e construiu o Memorial Rezende Barbosa (o arquiteto não é parente da família Rezende Barbosa). O processo criativo envolveu profissionais de três áreas distintas, com linguagens e procedimentos próprios, mas situadas em campos epistemológicos próximos: a arte, o design e a arquitetura. Assim como no projeto renascentista da Capela Sistina, há uma integração necessária entre os fazeres, naquele caso arquitetura e pintura. Considerando que estes campos do conhecimento estão hoje mais nitidamente delimitados, ressaltamos que a união de arte, design e arquitetura exigiu coordenação e planejamento, um projeto criativo amplo que surge como resultado de processos individuais (Salles, 2006).

A família Rezende Barbosa foi pioneira na produção de cana-de-açúcar, contribuindo muito ao desenvolvimento da cidade de Assis e da indústria agrícola no Estado de São Paulo. O processo de elaboração começou quando o arquiteto conheceu a família, que lhe encomendou *pensar esta memória*; estavam motivados pela morte recente do patriarca, e desejavam valorizar o processo sucessório na Usina, iniciado algum tempo antes deste falecimento, quando os filhos assumiram a empresa familiar. O arquiteto planejou o memorial, que ficaria na cidade de Assis, e a criação de uma praça na Usina Nova América, locus dos principais acontecimentos desta história. O memorial foi construído na cidade para que a população de Assis tivesse livre acesso as atividades culturais e aos documentos relacionados a esta história, proporcionando a vivência dinâmica desta memória (Bergson, 1990 e Halbwachs, 1990).

Na construção da identidade deste Memorial, o arquiteto reuniu-se semanalmente com o comitê familiar, olhando fotos, cartas, e conversando sobre a história da família. Com este material encomendou o desenho da marca, a identidade visual do memorial, a um estúdio especializado. De posse desta marca pronta e aprovada pela família, de fotos, mapas, imagem de campos de cana-de-açúcar, reuniu-se com Battaglini para encomendar a escultura. O material visual levantado, as histórias familiares relatadas, as imagens sugestivas, e até mesmo as palavras-chave utilizadas na criação da marca ajudaram o artista a entrar no estado do fluir, a se envolver no processo criativo (Csikzentmihalyi, 1996).

O arquiteto solicitou ao escultor uma releitura da marca, não apenas uma versão tridimensional, mas uma nova visão, uma escultura criada a partir da marca (Dondis, 1997). O comitê familiar surpreendeu-se ao conhecer as maquetes (duas) propostas para a escultura, pois imaginava que haveria um busto, uma estátua do patriarca em sua homenagem. Mas aceitou a escultura, ao reconhecer nela os signos que remetem aos

campos de cana-de-açúcar, aos ciclos da natureza, a idéia de vôo, de uma parte seguindo outra, enfim, as diversas interpretações que a obra suscitou (Arnheim, 1980). As formas apresentadas, sua expressividade particular, sua relação com a marca, mensageira do significado tanto no sentido poético quanto no da realidade cotidiana. A família estava imaginando e contemplando a escultura por meio de signos conhecidos “que identificava e com referência aos quais elaborava idéias e interesses” (Schapiro,1966).

Durante o processo criativo, o arquiteto e o escultor visitaram o local onde seria construída a praça, para entender seu entorno, caminhando e criando a dimensão da obra no espaço real (Arnheim, 1980 e 2004). Naquele momento, o imenso gramado cercado de pequenos edifícios na área administrativa central da Usina Nova América, era o plano virtual onde se poderia visualizar o agrupamento das formas, a passagem das pessoas pelo local, o tamanho ideal da praça e da escultura. O arquiteto seguiu os rastros das pessoas que freqüentavam o local, observando as marcas no gramado pisado que indicavam caminhos usuais de passagem (Salles, 2004). A partir desta memória impressa na grama, foi definida a circulação da praça e o posicionamento da escultura sobre ela. Numa segunda visita a Assis, dois meses depois, com a praça pronta, foi feito um estudo comparativo de cores, para escolher o tom exato da cor verde, definida para a escultura, que ainda estava em processo de fabricação em São Paulo (Dondis, 1997 e Gomes Fº, 2000).

O caráter abstratizante da escultura de Arnaldo Battaglini refletiu as inspirações que imprimiram reflexos na sua produção, não só gravuras e esculturas, mas também no *design* de suas jóias. O artista descreveu a obra como um vôo, uma sensação de movimento no espaço, de busca pelo equilíbrio, que pode ser encontrada na obra do escultor Alexander Calder, inspiração reconhecida pelo artista (Chipp,1999). As duas peças que compõe a escultura são fixadas ao chão por apenas três pontos de apoio e parecem

velas estufadas ao vento, que neste caso viria de baixo, como um vento que nascesse da terra. Um movimento registrado por Battaglini e revisto no provocativo contraste de materiais: em vez de velas de tecido tremulando ao vento, são pedaços enormes de metal. A grande escultura ficou encaixada na praça de formato quadrado, como as jóias ficam acomodadas nas caixinhas de veludo apropriadas para serem vistas, uma jóia enorme ocupando um quadrante lateral da praça, criando uma expectativa de circulação em seu entorno. O fato de tratar-se de uma obra encomendada não impediu Battaglini de se expressar de maneira original, de se envolver prazerosamente na criação da escultura, indicando que a motivação ao processo criativo pode ser sugerida, gerada, uma criação mental do próprio artista. “O tema, com certeza evolui e atua durante a geração da obra como um de seus componentes estruturais, mas pode-se afirmar também que ele deu origem à obra como um agente causal, existente *antes* dela” (Arnheim, pg.284, 2004).

2.3. Artifício

Para Sérgio Fingermann , o tema é um artifício:

Eu gosto da palavra artifício, é como produzir um engano... Você conduz uma pessoa a ficar olhando e de repente ela se dá conta de que o tema não é nada em arte. É apenas a forma de você enlaçar uma pessoa, aprisioná-la numa experiência, ela só vai ter uma elaboração se ela ficar nesta experiência (Anexo-Entrevista,pg.6)

Mesmo considerando o significado do tema relativo, necessário para prender a atenção do observador, Fingermann cria artifícios temáticos bastante elaborados, apoiados no repertório da arte clássica erudita, já decantada em sua memória:

Eu gosto de ler, e uma época que me fascina bastante é a época da retórica, século XVI, XVII, é uma época que tem bastante tratados sobre a pintura... Eu reescrevi de propósito,

depois de deixar esta fabula repousar na memória. Então eu acho que eu misturei a estrutura básica da fabula com a minha memória... (Anexo-Entrevistas, pg.9).

O artista alimenta constantemente seu repertorio com musicas, estórias que coleta em culturas diversas, pequenas fabulas, mitos, e comenta suas inspirações para o trabalho especifico que analisamos:

Esta exposição (Elogio ao Silêncio) nasce de uma provocação, pois o maestro John Neschling pediu que eu cedesse imagens de pintura para as capas de CDs das nove sinfonias de Beethoven. É uma serie de pinturas que eu estou chamando provisoriamente de “A música e outras fábulas”. (Anexo-Entrevistas, pg.1).

A exposição que analisamos nesta pesquisa, chamou-se inicialmente “A música e outras fábulas”, título sugerido pelo maestro que já conhecia a pintura de Fingermann e observara identificações com as sinfonias de Beethoven. O projeto das capas dos CDs não se concretizou, mas o artista seguiu criando a partir deste tema inicial. Quando as obras foram concluídas, formaram um conjunto que passou a chamar-se “Elogio ao Silêncio”, exposto na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Não há referencias a Beethoven no catálogo da exposição. O artista comenta as imagens que auxiliaram na incubação de seu processo criativo:

Elas retomam imagens que eu já tratei em outros períodos, tem uma característica figurativa forte e uma relação de desenho bem explicita, visita um pouco o mundo clássico. Eu estava entendendo o Beethoven como um artista que abandona as formas clássicas e peguei a iconografia que me remetia a esta época. Neste conjunto ela volta, traz signos que já apareceram, como um jardim, uma fonte, um gradil de portão, que já estiveram em outras obras...(Anexo-Entrevistas, pg.1).

O tema na verdade ultrapassa as questões de denominação da obra ou de seu conjunto, é uma provocação, um convite ao mergulho:

Na verdade isto não quer dizer nada, nenhuma intenção de dizer algo. São provocações que tentam criar uma situação mais misteriosa, uma qualidade na imagem de transcendência, é nisto que eu tenho trabalhado. (Anexo-Entrevistas, pg.1).

Ao mesmo tempo em que o pintor propõe ao público a imersão no seu espaço pictórico, o envolvimento neste cenário, tentando contagiar a energia que produz na tela, o artista também se sente presente, inserido ali, como se a pintura fosse o encontro marcado entre ele e seu público:

O ato de pintar é um ato que se dá onde você não está armado, quer dizer, está armado na intenção, uma relação meio caótica, onde você é tragado pela própria experiência de pintar, onde você vai produzindo cortes e distanciamentos, onde você se perde nesse processo. Eu acho que é no recuo que você retoma isto, contextualizando, o que é singular, pessoal, criativo, com suas referências culturais (Anexo-entrevistas, pg.3).

Fingermann retoma a tradição da linguagem pictórica, que promove sensações através de camadas de tinta, cores que revelam estados da matéria: “no ambiente expressivo da pintura prevalecem a idéia de construção, o privilégio da forma, a aparência da cor e a tutilidade da matéria” (Rizolli, pg.127,2006). Sua pintura vai além da sensação que impressiona a retina, que promove emoções estéticas pelo olhar da plasticidade, ação extremamente valorizada na arte do final do séc.XIX e início do XX. Em 1885, Gauguin comentava em uma carta, que *os cinco sentidos chegam direto ao cérebro, impressionados por uma infinidade de coisas, o que nenhuma educação pode destruir* (Gauguin,2000), revelando a compreensão dos processos intuitivos da arte, e a discussão que se iniciava. Para Fingermann sua pintura transforma sensação em pensamento:

Eu entendo ela como uma ponte para o sonhar, eu acho que cada pintura, cada trabalho que eu estou apresentando estivesse imantado de uma energia, um sonhar, quase um cenário para elaborar as sensações e fazer da sensação pensamento. Não é parar a sensação, pois eu acho que qualquer coisa pode produzir sensação. Eu acho que a função

da arte é uma elaboração sobre a sensação, uma contextualização dela, o atrito deste pensamento no mundo... (Anexo-entrevistas, pg.9).

Artista contemporâneo, Fingermann desenvolve sua expressão pictórica no momento em que os movimentos da arte já experimentaram o impressionismo, que a *Gestalt* já estudou a sintaxe da linguagem visual, que o abstracionismo é um paradigma aceito no sistema da arte e sobretudo, a idéia da arte como pensamento se estabelece.

Mostrar que a pintura não é uma simples produção de imagem, mas uma imagem que tem uma densidade que ultrapassa o que ela mostra, e este paradoxo deve morar na pintura.(Anexo-Entrevistas, pg.13).

O artista retoma o prazer de pintar, de produzir sensações plásticas no seu processo criativo (Csikzentmihalyi, 1996), acrescentando suas referencias culturais, documentos de sua condição de homem do seu tempo (Langer, 2006), construindo sua poética, *provocando o atrito deste pensamento no mundo...*(Anexo-entrevistas, pg6).

3. Acaso, Serendipidade e *Insight*

Artistas entrevistados consideram importante a absorção do acaso em seu trabalho, tanto “no desenvolvimento do tema do trabalho, nas inspirações, o imprevisível convive e assiste permanentemente a atividade do artista” (Ostrower, 1998). Mas apontam diversas maneiras de enfrentar sua intervenção, como se fosse possível observar diferentes graus de aproveitamento da casualidade na obra de arte. Luise Weiss comenta:

Quer dizer, quando acontece de cair uma imagem nova na sua mão, ou um acaso direto no trabalho, como uma mancha que escorre e você não estava prevendo... Depende muito deste universo interior, que pode absorver isso e incorporar. Você percebe que existe um mundo interior que está atento a isso, senão este mesmo objeto que chamou tanta atenção,

para outra pessoa não quer dizer nada. Então o acaso é muito importante, ele tem que ser trabalhado, para ser incorporado.(Anexo-Entrevistas, pg.20).

O universo interior que a artista se refere são os “critérios interiorizados para saber o que é *bom* ou *mau*, o que *funciona* ou *não funciona*”, o guia interno sem o qual é impossível experimentar o fluir (Csikzentmihalyi ,1996). Os artistas absorvem o acaso em doses controladas, de maneira seletiva, demonstrando grande clareza mental ao lidar com a situação e criando momentos específicos, verdadeiros rituais de espera que favoreçam o seu surgimento. E o encontro com o acaso se transforma numa busca, numa espera, aproximando-se mais do conceito da serendipidade, uma pesquisa no mundo das formas, das linhas, das cores, dos rabiscos que geram sensações diversas a procura daquilo que não sabem exatamente o que é. Encontramos na fala de artistas esta procura, esta espera, revelando uma disposição para o novo, para o inusitado.

Sergio Fingermann considera que a sua arte necessita do inusitado, do acaso: "Tenho minha prática em tentar trabalhar a pintura de forma que eu fique menos armado, favorecendo o surgimento do acaso." (Anexo-Entrevistas, pg.12). O afastamento consciente do problema (uma questão estética) pode proporcionar a renovação de idéias (o encontro de novas formas), e até mesmo sua solução, neste caso, um novo *insight* sobre a obra (Torrance apud Wechsler, 2002). O artista descreve sua prática de trabalho, seu ritual de entrar pela manhã no ateliê e examinar suas obras inacabadas com o olhar esfriado porque, segundo ele mesmo afirma, isto favorece o surgimento de novas formas. Esta sensação de esfriamento do olhar é descrita como uma limpeza no campo visual, de se distanciar para poder ver melhor aquilo que já parecia confuso, esquecer a informação saturada, impregnada na visão (Wertheimer, 1959, Köhler,1968 e Arnheim, 1980). A compreensão deste movimento do olhar levou o artista a estabelecer parâmetros ao seu trabalho criativo no ateliê: ver e rever, “conviver com as obras para que elas adquiram

espessura, densidade”, (Anexo-Entrevistas, pg.2), até ficarem prontas e encerradas.

Sérgio Fingeremann comenta:

É saber levar o acaso, porque a forma é sempre uma espécie de borda, de limite do caos, a gente vagueia no caos, no sofrimento; eu acho que a condição humana esta nas tais estruturas que a gente inventa, mas são apenas maneiras de a gente olhar o caos. A estrutura é uma falsa questão, é uma maneira da gente ver, mas só por um instante. A situação da casualidade favorece isto. E claro que se eu não tomar cuidado, ela toma conta, mas a gente não pode excluir a casualidade. Eu acho que a arte e todo trabalho criativo é isto, não é? (Anexo-Entrevistas, pg, 10).

Esta visão da criatividade, da arte e do trabalho criativo como borda do caos, uma fronteira que limita a expansão desordenada do acaso, semelhante à fala de outros artistas, confirma o fluir como um estado que facilita esta organização do processo criativo e também como possibilidade de resgate do sofrimento inerente à condição humana. O artista pensa o trabalho criativo como possibilidade de conviver com o caos, absorvendo sua possibilidade de surpreender, de causar impacto e talvez insegurança.

Esperar pelo acaso, conforme Fingeremann comenta, pode se uma maneira de “Enganar o Caos” como Csikzentmihalyi (1996) sugere, quando aponta estratégias para transformar tragédias em situações positivas e para lidar com o stress. O estado de fluir é considerado prazeroso, o que facilitaria ao indivíduo vencer obstáculos e ultrapassar barreiras. Para entrar neste estado é preciso definir metas específicas, sentir-se envolvido, atento ao que acontece e desfrutando satisfações imediatas. No fluir pensado como processo criativo, o envolvimento do artista é sua motivação intrínseca, seu desejo de expressar-se na linguagem da arte. As entrevistas revelam um artista sempre atento e aberto a novas possibilidades. E procurar satisfação imediata também é desejável, como foi explicitado por Daniela Kutschat, que precisa de trabalhos de curto prazo para sentir-se confortável e motivada a criação. Certamente o prazer não é uma constante, como se o

processo criativo obedecesse a uma linearidade em direção a organização do caos, mantendo um “estado de felicidade”. O processo é circular, incluindo ciclos maiores e menores, que geram também frustrações e recomeços:

Hoje mesmo, eu estava desmontando uma tela, porque eu vi que não era por aí, ela era até bonita, plasticamente interessante, mas... Se a gente volta prá trás e tenta repensar o conjunto... Acho que isto desmistifica a idéia de que o artista sempre sabe o que quer...isto não é verdade! Você procura também num “não sei nem do que eu estou falando”, de repente, a gente sustenta um falar que não é blá, blá, blá, mas que não se dá pela lógica, vem por um outro viés, não é ciência, não é científico... (Anexo-entrevistas, pg.11)

Neste caso Fingermann desmontou uma tela pronta, porque se decidiu por outro caminho. Ele enfrenta com naturalidade esta situação (ao menos aparentemente...!), pois na sua experiência de 30 anos pintando, sabe que é importante manter-se no estado de fluir, que as telas vão e vem, são materializações de um processo criativo mais amplo. Outros artistas, mesmo experientes, não conseguem suportar a frustração de ver uma obra que não reflete mais o seu processo criativo. Norberto Stori conta na entrevista o caso do artista expressionista alemão Emil Nolde que rasgava furiosamente suas aquarelas que não o satisfaziam mais, porém logo após “entrava em depressão profunda, sentia como se fosse uma felicidade perdida...” (Anexo- entrevista, pg.39).

O acaso não escolhe um momento específico para acontecer, pode se dar em qualquer etapa do trabalho criativo (Salles,2004). Pode acontecer iniciando um processo, ou repentinamente durante a criação, ou ainda pode ser procurado: o artista abre um espaço, criando um ritual de espera como Fingermann descreveu. Ou também pode ir atrás, buscando fora do ateliê, como o fez Arnaldo Battaglini, para satisfazer uma necessidade surgida durante processo criativo. O artista pesquisava o material ideal para confeccionar uma pequena maquete de uma enorme escultura, encomendada para ser

instalada numa Praça no Memorial Rezende Barbosa (a obra de arte escolhida para análise do processo criativo de Arnaldo Battaglini nesta pesquisa).

Battaglini já havia definido o material no qual a grande escultura seria confeccionada: em metal, ferro curvado e soldado numa serralheria. A escolha do material da escultura foi uma decisão que envolveu não apenas questões técnicas, relativas ao tamanho e possibilidades de confecção da escultura, mas principalmente estéticas e simbólicas, as quais o artista se referiu em conversas esparsas enquanto acompanhávamos a confecção da escultura na serralheria: "... Acho que tem que ser de metal, como uma verdadeira jóia, como são as esculturas do renascimento...". Mas a maquete, não precisaria necessariamente ser feita do mesmo material da escultura, pois se trata de uma representação da obra original, é ainda um projeto feito em escala reduzida (Arnheim, 2004). Se tentasse confeccionar a maquete em metal, iria requerer um procedimento específico muito rígido à pesquisa formal que o artista pretendia fazer. Como encontrar o material adequado para representar seu pensamento, para tridimensionalizar os desenhos e rascunhos esboçados em seu caderninho de anotações?

Arnaldo Battaglini vai então para uma movimentada rua de comércio em São Paulo (Rua 25 de Março), famosa por oferecer os mais diversos materiais para fantasias de carnaval, para confecção de bijuterias, tecidos e plásticos vendidos a metro com estampas e texturas completamente inusitadas, um verdadeiro paraíso para quem trabalha com produção de cenografia e arte. Para o artista, naquele momento, era o verdadeiro *Reino de Serendip* (Vale, Delfino & Vale, 2005). Ele descreve:

E aí eu fiquei pensando numa superfície, como eu posso obter? É preciso achar uma superfície, para fazer a maquete, para poder ter este campo de experimentação mais ágil. Pensei: o que teria isso? E aí, sabe aonde eu fui parar? Na 25 de março, procurando umas tigelas de plástico coloridas, semi-flexíveis... Achei umas altamente lisas, que eu fiz

recortes, eu fui procurando as curvas que mais me interessavam. Foi legal, eu me diverti muito fazendo isso (risos)!(Anexo entrevistas, pg. 60)

O artista levou as tigelinhas para o ateliê e começou a trabalhar. Ele foi procurar seu tesouro sem saber exatamente o que ia achar e encontrou o que desejava, expressando sua alegria, sua satisfação imediata (Csikzentmihalyi, 1996). Quem viu estas tigelinhas verdes antes de se transformarem na maquete e a escultura pronta instalada no local, observou a diferença gigante entre elas. Ninguém, nas lojas da rua 25 de março, poderia imaginar que havia uma escultura enorme representada naquelas tigelas de plástico:

...(Os vendedores) diziam: olha aí, vê-se tem alguma coisa, como é que é isso aí que você está procurando? Eu falava: não sei exatamente, é uma curva... Era bem engraçado, as pessoas não imaginavam qual é a finalidade disto. É que você sabe que ali tem, você não achou ainda, mais ali tem...(Anexo entrevistas, pg. 60)

Esta certeza de que ali tem alguma coisa, que vê algo que mais ninguém está vendo, assemelha-se a idéia da pesquisa científica em busca de um resultado, que pode acontecer inesperadamente, acidentalmente. “A sorte favorece as mentes preparadas” conforme afirmou Pasteur, quer dizer, favorece quem tem olhos para ver (Wechsler, 2002). O artista compra as tigelinhas, que se tornam para ele o espaço virtual de experimentação, como a folha em branco o foi para Picasso (Brassaï, 2000), um *vir a ser*, um exercício de experimentação onde a forma vai surgindo até gerar o *insight*, a curva tão desejada que revela, finalmente, a escultura:

Aí eu comecei a brincar com estes recortes, fiz vários destes em vários formatos, comecei a pensar nos pontos de fixação, ficar mais sintônico com essa idéia do vôo, uma coisa de ir experimentando. Esta coisa de dois módulos, quando eu levo ele pro espaço, ele fica mais livre; no logotipo estão mais juntos, no espaço ficam mais soltos. É uma idéia meio de uma forma seguindo na outra, que este deslocamento começou a propor umas questões interessantes...(Anexo- Entrevistas, pg. 60)

Neste caso o artista não tem em mente a figura de um homem ou mulher, mas pensa sempre na marca do Memorial Resende Barbosa, que foi o princípio gerador desta obra encomendada. A curva tencionada na medida exata apresenta-se como solução consolidada: quando o artista a encontrou, deu-se o *insight*. (Köhler, 1968 e Arheim, 1980). É interessante observar que o artista criativo, na busca pelas tigelinhas de plástico, revelou também uma característica de sua personalidade: flexibilidade e capacidade de adaptação (Wechsler, 2004). Quando achou as tigelinhas, será que o artista visualizou nelas a curva da escultura exatamente como procurava ou adaptou seus desejos formais, pré-existentes em sua mente, ao que encontrou na realidade? Encontrar um tesouro envolveu charadas, que foram sendo decifradas conforme os três príncipes viajavam pelo Reino de Serendip (Roberts, 1989).

4. Cadernos de anotação - anotar, rabiscar, desenhar...

Ao entrarmos na exposição de Leonardo da Vinci que aconteceu no início de 2007 na OCA, Parque do Ibirapuera - São Paulo, logo vemos pequenos cadernos de anotação, com capa forrada em couro e folhas amarradas, que pertenceram ao artista. Na exposição foi bastante valorizado o fato de Leonardo da Vinci possuir estes caderninhos, indicações de seu comportamento, pois é sabido que andava pelas ruas anotando, desenhando tudo o que achava interessante. Imaginamos o artista olhando uma multidão no mercado da cidade e registrando seus rostos, suas expressões de alegria ou tristeza.

Há também desenhos grandes reunidos em cadernos maiores, como aqueles feitos diante de cadáveres humanos abertos, estudos de anatomia que revelaram ao mundo naquele momento como um homem é por dentro de suas entranhas. As famosas anotações

de textos invertidos que só podem ser lidos com espelhos, rascunhos com estudos sobre o funcionamento de engenhocas, revelam um artista que se expressa fantasticamente na linguagem do desenho, utilizando-a como ferramenta de trabalho.

Outra exposição que aconteceu no MASP- Museu de Arte de São Paulo quase na mesma época, mostrou a vida e o trabalho científico de Charles Darwin, explicando a importância de suas descobertas científicas. Entre os objetos pessoais que foram expostos estava seu precioso caderninho de anotações, também de couro e pequenino, onde se via o desenho esquemático de uma árvore genealógica, esboço de sua teoria revolucionária. Para o cientista, uma forma de registrar o que via em suas viagens, de esboçar hipóteses, de não perder *insights*, que podem ser o princípio de uma grande descoberta.

Os artistas entrevistados nesta pesquisa também se referiram aos preciosos caderninhos de anotação. Para o artista visual, anotar uma idéia ou rabiscar qualquer coisa, seja para experimentar a ponta de um lápis ou para treinar a mão, faz parte do seu cotidiano, como um músico que toca um instrumento e estuda diariamente, para não esquecer as posições exatas das notas. Desenhar como prática do ofício, observar e desenhar (Salles,2004). Observar a sombra e anotar a sombra, observar a luz e desenhar a luz (Arnheim, 1980). A artista Eliana Zaroni comenta:

...eu tenho cadernos de anotações cheios de propostas, se eu pudesse faria todas, tenho vontade de executar todas. Quando você acorda de manhã cedo, com uma bruta idéia, se você não anotar, ela se perde. Sai fora. Deve ser a mesma coisa que acontece com um músico, quando pensa numa melodia, se ele não tocar, ela some. São coisas que aparecem, que você se sintoniza com elas e tem que colocar para tomarem um sentido na sua vida, senão elas vão embora... (Anexo-Entrevistas, pg.54).

Na prática o caderno de anotações funciona como interface entre pensamento e concretização, entre a mão e a mente. Portar sempre um caderninho de anotações facilita

a colheita do acaso, o registro de idéias soltas que podem assistir o nascimento da forma na obra de arte (Ostrower, 1998).

Os artistas entrevistados são mestres nas artes visuais, portanto possuem uma capacidade de olhar bastante desenvolvida, uma observação visual aguçada, atenta a qualquer possibilidade do caminho, portanto qualquer rumo que o traço venha a tomar é aceitável (Gardner, 1999). Um rabiscar, desenhar observando, desenhar sem sentido ou significado preestabelecido é um exercício reconhecido pela prática do artista visual como facilitador da comunicação com sua própria subjetividade (Ostrower, 1998 e Salles, 2004).

Daniela Kutschat (entrevistada) é a artista entrevistada que mais utiliza tecnologias contemporâneas, computadores, na construção de instalações que envolvem luz, som, imagens que exigem maquinário apropriado, e, no entanto tem uma maneira bem especial de preparar seus trabalhos em cadernos de anotações:

Mas o que eu acho curioso, é que apesar de eu trabalhar muito no computador, demais mesmo, você pode ver que as minhas mãos estão deformadas por causa disso, a questão do lápis e do caderninho de anotações para mim é fundamental. Eu não deixo de usar. Até eu queria te mostrar um trabalho anterior que a gente fez, todo o histórico deste trabalho está no caderninho de anotações, eu vou pegar para você ver. Está aqui, é uma abstração do sonoro...(Anexo-entrevistas, pg.79)

Durante a entrevista, para exemplificar sua fala, a artista abriu um armário onde se avistava muitas caixas plásticas transparentes e bem fechadas, como as utilizadas para alimentos, mas com cadernos dentro. Apanhou uma das caixas, abriu e mostrou o caderno feito no processo criativo de uma obra anterior, explicando sua metodologia:

Eu trabalho com uns caderninhos de anotações que tem três partes: folhas em branco, uma outra parte quadriculada e outra parte pautada. É um pouco um assim que eu funciono. Tem a parte do desenho (mostra folhas em branco), a parte da matemática, da precisão, e a parte da reflexão, que tem que pesquisar e repensar. É um pouco análogo a isso. Só que este

caderninho é meio grande... Eu tenho um menor, onde eu vou escrevendo tópicos...(Anexo-entrevistas, pg. 74).

Seus cadernos são divididos em três partes: a primeira com folhas sem pauta, como os tradicionais cadernos escolares de desenho, para rabiscar esboços, lembranças um tanto indefinidas, desenhos ocasionais, incluindo aqueles que suas filhas pequenas lhe dedicam vez por outra, quando acham o caderno de anotações da mãe. Elas desenharam nestes cadernos porque sabem que são importantes para a mãe, como uma forma de comunicação afetiva. Especialmente encadernados na mesma espiral com capa dura há mais duas partes, a primeira com papel quadriculado, e a segunda com papel pautado. No papel quadriculado a artista constrói fórmulas matemáticas, principalmente geométricas, com as quais cria seu trabalho; é pleno de equações e contas, um espaço de rascunho e entendimento numa área aparentemente distante das artes. Na terceira parte do caderno, com folhas pautadas, Kutschat registra em pequenos textos suas conclusões, às vezes frases curtas ou apenas tópicos, daquilo que pretende realizar até seu planejamento final; daí parte para a execução material do trabalho.

Esta forma de se organizar é uma metodologia pessoal que reflete o desenvolvimento mental do seu trabalho. A artista utiliza inteligentemente os esquemas visuais compatíveis com cada assunto: folhas em branco para desenhos, quadriculadas para contas e pautadas para frases escritas. Para Arnheim (2004) esta é uma tarefa eminentemente artística, pois o pensamento se realiza por meio de propriedades estruturais inerentes a imagem, que deve ser organizada para tornar visíveis àquelas que sobressaem. O caderno é constantemente consultado durante o processo criativo e informações podem ser acrescentadas a qualquer uma das partes, a qualquer momento. Observamos que nas três divisões mostradas ainda havia folhas não preenchidas, confirmando a possibilidade sempre aberta de acrescentar novas informações.

Isto aqui para mim é super importante (mostra os caderninhos de anotação)! Tudo bem que o grau de precisão disto aqui está no computador, não está no caderninho. Mas o pensamento, a concepção mesmo, está neste caderno. Então olha aqui, como que a gente vai fazer a caixa de som, olha os desenhos, os esquemas no caderno; ou por exemplo, como a gente vai fazer as zonas sonoras neste espaço circular, cilíndrico, que a gente construiu aqui no caso desta outra obra. Então eu guardo estes registros... Este desenho aqui já não é meu, é da minha filha (risos...).(Anexo-Entrevista, pg. 80)

Cada trabalho exige um caderno novo, como se a artista limpasse a cabeça, uma folha em branco como se fosse uma tela nova para o pintor, onde ele vai iniciar seu trabalho (Wertheimer,1959). Arnaldo Battaglini confirma a necessidade de um caderno novo para uma obra nova. Ao entrarmos em seu ateliê, antes mesmo de iniciarmos a gravação da entrevista, o artista mostrou um caderno com folhas sem pauta, de capa dura forrada com belo tecido de chita estampada, explicando que o comprou no dia seguinte ao receber a encomenda para fazer a escultura do Memorial Rezende Barbosa, obra escolhida para nossa análise. Começar um caderno novinho era como se estivesse abrindo um espaço novo à criação que se iniciava. Neste caso, havia muitos desenhos, rabiscos, possibilidades de montagem da escultura. No início formas incompletas, mas a partir de certo ponto, parecia que o artista havia decidido que a escultura seria constituída de dois módulos, e começava a pensar na relação entre eles, posicionando-os ora próximos, ora distantes, relacionando-os com as asas de um pássaro, ou duas formas que dançam (Arnheim, 1980 e Engelmann, 2002).

O uso do caderno, conforme explicou, era feito em sessões temporais com duração indeterminada; o caderno podia ser aberto no instante em que uma idéia estivesse transbordando, ou quando o artista estivesse sem idéia naquele momento, nenhuma intenção específica de desenhar; mas que talvez olhando seus próprios desenhos, repensando, surgissem idéias novas ou necessidades de aperfeiçoamento das anteriores. O

artista descreve o caderno de anotação como uma chave para entrar no estado do fluir, no processo em andamento (Csikzentmihalyi, 1996). Quando foi realizada a entrevista, já conhecíamos a obra em fase de execução, portanto as informações do caderno se completavam e se esclareciam com as imagens da escultura em construção vistas e fotografadas na serralheria.

Paulo Von Poser é um artista que desenha todos os dias. Um hábito desenvolvido ao longo de sua prática artística que se tornou uma necessidade, um momento importante em seu ritual de trabalho. Observa objetos no seu entorno cotidiano, registra o instante “exato” em que surgiu uma sombra especial, uma luz que gerou um volume diferente e revelou um novo olhar ao mesmo objeto. Geralmente utiliza folhas soltas de papel sulfite tamanho A4, que vai desenhando a lápis, com grafites diversas. Num segundo olhar, reúne estes desenhos em cadernos ou pastas, para uso posterior.

O artista recebe semanalmente rosas em seu ateliê, encomendadas a um florista, para manter sempre um buquê fresco como objeto de observação. A obra escolhida para ser analisada em seu processo criativo, duas seqüências de desenhos de rosas se abrindo, surgiu com base nestas sessões de observação, quando o artista dispõe as rosas como deseja, em um vaso propositadamente escolhido e o coloca sobre a mesa. O artista se posiciona a uma distância adequada ao enquadramento da sua imagem, uma prancheta com papel sulfite no colo, desenha olhando fixamente a rosa. Os desenhos começam como rabiscos, breves anotações da forma, como pontos que se completam, são traços bem leves; cada toque do lápis no papel cria uma abordagem visual diversificada. Cada ângulo é inédito, cada sombra pode ser mudada. O desenho é retomado, ora observando o papel, ora a rosa; traços mais fortes se sobrepõem aos anteriores, com uma nova camada de grafite mais intensa definindo a forma. (Arnheim, 1980 e 2004). São feitos muitos desenhos, que servirão de base para as obras do artista, aparecendo tanto sob pinturas em

tela, ou recortadas em madeira, resinadas, ou ainda em tecidos estampados que criou para a indústria da moda.

O caderninho de anotação, também pode representar um pedacinho do ateliê que o artista traz sempre consigo. Estar na rua e buscar anotações, agendar premências do processo de criação, endereços de parceiros, imagens ou até mesmo pequenos objetos colados entre folhas, que ajudam a lembrar, incubar a obra inacabada que ficou no ateliê (Salles, 2006). A artista Luise Weiss assim definiu uma bolsa que carrega sempre consigo:

Tem um tempo de elaboração, que não é rígido, que às vezes é longo, às vezes é rápido, depende de cada trabalho. Mas também é meu tempo possível, que é um tempo também fragmentado. Às vezes chego ao ateliê e dá tempo de trabalhar um pouco e tem que sair logo, quer dizer, uma maneira de carregar o atelier comigo são os meus cadernos de anotação. Pelas fotos, que é uma maneira de levar o trabalho comigo, saindo do ateliê (Anexo-Entrevistas, pg. 17).

A bolsa contém uma pasta com imagens, geralmente fotos ou cópias xerox de obras que ela está elaborando, para poder observar a qualquer momento que deseje. Na mesma bolsa Weiss traz um caderno de anotações, com folhas sem pauta, onde pode fazer desenhos, rabiscos, ou escrever frases curtas, ou ainda um *checking list* das etapas posteriores de seus trabalhos. Neste caso, o caderno de anotações garante a continuidade do fluir (Csikzentmihalyi, 1996).

O artista Norberto Stori (entrevistado) também já utilizou caderninhos de anotações, tempos atrás, mas acabou preferindo fotografar a paisagem, caminhar observando e registrando em imagens o que desejava transformar em aquarela. Fotografar suas viagens foi um hábito cultivado nos primórdios do seu trabalho, quando percorreu o Brasil de norte a sul, observando o céu, seus tons e coloridos. Registrar este movimento do céu, esta paisagem que muda muito rapidamente, solicita o instantâneo fotográfico, um momento singular, de cores precisas e únicas, que daqui a pouco serão completamente

diferentes. Observamos que suas paisagens têm sempre uma pequena faixa de terra, de montanhas ou planícies como se revelassem que seu maior interesse reside realmente no cosmos. Mesmo aparentando céus e terras, é uma paisagem que caminha para a abstração. Atualmente Stori não fotografa mais, incorporou a paisagem:

Às vezes eu pinto mais o que esta na minha memória, na verdade não depende tanto do tempo (no sentido de clima); quer dizer, se o meu dia interior estiver feio vai sair um trabalho mais triste, menos colorido. Não é mais de observação, é uma memória arquivada. De tanto ver, eu registro, algumas me deleto, algumas somem, esqueço, pois são muitas, e como eu não registro em cadernos...(Anexo-Entrevistas, pg. 44)

Uma paisagem evanescente, que deseja registrar a luz que se esvai, a Aurora e o Crepúsculo. Muitos artistas se inspiraram neste momento especial do dia para suas obras, tema presente na pintura de Vincent Van Gogh (Coli,2006). Não podemos precisar se Van Gogh carregava consigo caderninhos de anotação e certamente ele não fotografou suas paisagens. Mas nas cartas que escreveu a seu irmão Theo, descreve minuciosamente paisagens que posteriormente foram identificadas em sua pintura, como se registrasse ali, escrito em palavras, os momentos de incubação de seu processo criativo (Van Gogh, 2006).

Anotações incorporadas, que se transformam em memórias pessoais, em reflexões, que compõe o repertório do artista. Sérgio Fingermann também fazia cadernos de anotações como rascunhos para seus trabalhos. Desenhava e fazia anotações em cadernos com folhas quadriculadas, consideradas por ele uma trama de sustentação para sua pintura, “uma pele onde o sonho acontecia”. Com o passar dos anos foi deixando esta prática, mantendo ainda o croqui sobre a tela, que era coberto por camadas de tinta a óleo ao longo do processo. Na exposição “Elogio ao Silêncio” o artista surpreende-se com a aparição de um “fundo” quadriculado, que atribui tanto a uma visita que fez ao Museu dos Azulejos de Lisboa, quanto ao fato de ter feito rascunhos desenhando em papel quadriculado, como se a trama do papel fosse à camada inicial de tinta sobre a tela, uma

lembrança submersa no fundo da memória que veio a superfície revelando o arcabouço, o esqueleto de seu processo criativo. Cadernos de anotações de Fingermann foram deixados de lado, mas nunca esquecidos e retornam incorporados ao processo criativo do artista (Bergson, 1990 e Salles, 2004).

5.Arte no sistema da Arte - o modelo sistêmico de criatividade

Pensando na definição de campo da arte como uma serie de regras e procedimentos simbólicos situados no que chamamos de cultura, observamos que os artistas entrevistados mencionam a existência e visualizam as fronteiras do sistema onde estão incluídos. Sérgio Fingermann cita explicitamente:

A arte é um sistema em que uma das partes é a criação artística, os artistas. Fazem parte também os críticos, as instituições, os historiadores... Todos nós fazemos um jogo, um sistema de adequação, de autorização recíproca. Mas o artista trabalha apesar disso! Com certeza é uma força interior!... (com ênfase no tom da fala). Eu acho que o artista tem que ter como horizonte construir um corpo de trabalhos coerente, uma relação de verdade, um pacto com o que ele acredita. O resto é lucro! É uma visão quase religiosa, porque é um fazer inútil este nosso. (Anexo-Entrevistas pg.9).

A visão deste experiente artista esclarece as possibilidades de relacionamento com pessoas do âmbito da arte comparando o sistema a um jogo, quando sua obra pode ser ou não aceita para ser inserida no campo, onde as partes envolvidas devem ter flexibilidade para adequação das propostas, para gerar o entendimento, uma autorização recíproca, como bem definiu. Para Csikzentmihalyi a criatividade que muda algum aspecto da cultura nunca se encontra exclusivamente na mente de uma única pessoa, é sempre parte de um sistema (1998). O artista ressalta, no entanto que sua motivação para criar é intrínseca e

não depende desta autorização, não se apóia numa aceitação do âmbito como condição para criatividade.

Os artistas entrevistados comentam suas relações com o sistema, em diferentes abordagens, que permeiam o processo criativo. Nos momentos de incubação, podem estudar movimentos artísticos, conhecer a obra de outros artistas, buscar imagens que funcionem como um “trampolim em que nossa imaginação se projeta (Kneller, pg 62, 1978)”, como inspiração para um trabalho que está sendo desenvolvido.

Em momento de observação posterior à criação o criador também analisa o produto criativo gerado, percebendo referências de artistas e obras que já foram aceitos pelo âmbito e inseridos no campo da arte, como se procedesse a etapa da verificação, de avaliação do ineditismo, do seu caráter de inovação (Wechsler, 2002).

Na fala dos artistas entrevistados encontramos frequentemente a imagem da obra de arte que nasce, ganha vida e sugere uma necessidade específica, como se o trabalho fosse uma entidade, tivesse vontade própria. A partir de certo ponto, o artista vê sua própria obra como um outro ser, inédito e que se revela a partir da sua criação, o artista obedece aos desejos ou necessidades de sua criação:

Eu gosto que a obra ganhe assim, uma espécie de espessura espiritual, é uma construção, ela tem que suportar diversos olhares, diferentes humores, de diferentes dias; o trabalho tem que resistir a isto, o caráter de enigma de um trabalho tem que resistir as diferentes abordagens que podemos fazer dele... Eu me sinto mais seguro. Inclusive a decisão sobre quando um trabalho está pronto, eu fico numa relação de exterioridade com o trabalho...
(Anexo-Entrevistas, pg 2)

Ou ainda no momento de exposição da obra ao público, quando é recebida pelas pessoas do âmbito e gera críticas através da mídia, reflexões em textos de catálogos de

exposições, ou até mesmo comentários de amigos que sugerem aproximações e distanciamentos com outros artistas e obras. Eliana Zaroni analisa seu próprio trabalho, encontrando semelhanças com o *Action Painting*:

Uma coisa que eu acho super interessante deste trabalho, é que eu não estou focando, não estou buscando o seu olhar. Em cada ponto do trabalho que você olha, se você foca aqui o seu olho, você vai ver uma massa neste sentido (fala mostrando a obra escolhida para este estudo, pendurada na parede do ateliê). Se você foca neste outro local, você vai ver outra massa de linhas indo para lá; ali, você verá várias linhas se cruzando. Quer dizer, conforme você olha dentro do campo, você forma um desenho. Foi aí que eu achei que tinha alguma coisa muito similar à pintura do movimento *Action Painting*, pois conforme você olha a obra, você também se perde naquela imagem; na medida em que você escolhe um ponto, o desenho aparece, se forma (Anexo-Entrevistas, pg.51).

O que a artista observou de fato encontra referências na obra de Pollock, expoente do movimento *Action Painting* nos Estados Unidos. Outras pessoas do âmbito da arte, um crítico, professor ou curador, certamente reconheceriam elementos de convergência entre a obra de Zaroni e dos artistas do *Action Painting*, independente de conhecer a opinião da própria artista sobre o assunto.

Obviamente que o caráter de análise de uma obra de arte não se restringe a um único aspecto, como se fosse uma coincidência, mas é formado por um amplo conjunto de conceitos da História e Crítica da Arte. O que observamos é que a relação com a obra de outros artistas se dá a qualquer momento do processo, como inspiração ou constatação, num olhar que revê o próprio trabalho.

Norberto Stori também aponta influências marcantes em sua obra, pois transparece na sua fala a sensação de sentir-se apoiado na figura de outro artista, o expressionista alemão Emil Nolde (1867-1957), que embora tenha vivido em período anterior ao seu, inspirou-o na arte e também pela atitude de vida (Chipp,1999) . Ouvir Stori nos levou a pensar que é estimulante conhecer as vitórias e dificuldades enfrentadas por artistas

reconhecidos, aceitos e inseridos no campo da arte (Kneller,1978). Stori refere-se na entrevista a uma aproximação com o céu, com os efeitos da natureza, numa relação que tenta captar a luz de maneira que nos lembra os primórdios impressionismo. Mas as paisagens de Stori parecem captar não somente a impressão “retiniana”, mas também a emoção impregnada no céu em movimento, o que aproxima sua obra dos artistas românticos do século XIX. Norberto conta como começou a estudar a paisagem destes artistas:

...realmente a natureza não é estática, isso a gente já sabia, já tinha estudo acadêmico. Eu fui vendo muito mais dentro do romantismo, da paisagem dos artistas românticos... Aí comecei a estudar os que mais conhecia o Constable (John), tal, aí... O Turner (Joseph M.W.) como você disse. Em 73 eu fui a Londres visitar a Tate Gallery e descobri o Turner. Foi uma paixão, né...?(Anexo-Entrevistas, pg.33)

Norberto conta que estudava muito o paisagismo inglês e tirava muitas fotos de paisagens em viagens que fazia pelo Brasil; relata que depois descobriu o impressionismo com Monet, até ganhar de um amigo um livro mostrando a obra do artista expressionista alemão Emil Nolde, que ele não conhecia:

...quando eu vi as paisagens do Nolde, eu pensei: – gente!!! Era isso que eu estava vislumbrando no fim do túnel! Acabou comigo! Eu liguei pro ateliê do Pedro e disse: você quer me destruir, já está tudo feito, o que é que eu vou fazer agora? Acho que preciso estudar melhor estes expressionistas, e fui atrás. Esse foi um outro grande estímulo do meu trabalho (Anexo-Entrevistas, pg. 35).

Conhecer a obra de Emil Nolde, um artista muito conhecido no campo da arte, produziu em Stori uma sensação de dúvida, de que suas idéias não eram novas, supôs que tudo aquilo que pensasse em fazer já estava feito, e perfeitamente bem realizado. Mas a imensa admiração, esta paixão pela obra de Nolde transformou-se num desafio para Stori que se propôs a superá-lo estudando melhor os expressionistas (May,1982b). Uma das

indicações de Csikzentmihalyi para entrar em estado de fluir é a possibilidade de transformar tragédias em situações positivas (1998). A idéia de que seria impossível criar algo novo, o medo do fantasma da imitação (no sentido pejorativo de cópia, apropriação indevida de uma idéia) foi vencido pela paixão respeitosa, o reconhecimento das qualidades da obra admirada, que tornaram-se referências ao artista:

Tenho estas referências, que são: o Turner, o Whistler, o Monet e o Nolde, bem colocados. Aí eu comecei a pintar mais e a desenvolver a série de paisagens interiores, no meu interior e dos interiores que viajei coletando anotações, gravando mentalmente e com isso eu fui soltando e fui deixando de fotografar, fui criando paisagem...(Anexo-Entrevistas, pg. 35)

O artista sentiu-se autorizado a desenvolver idéias próprias em seu trabalho quando identificou aspectos transgressores as tradicionais técnicas da aquarela, na obra e também na vida de Emil Nolde. Na opinião de Norberto Stori, Nolde rompeu cânones rígidos: "...ele contorna com preto as figuras, o que é uma transgressão em aquarela..."(Anexo-Entrevistas, pg.39); Stori conta rapidamente uma passagem da vida de Nolde, quando este foi perseguido pelo nazismo e proibido de expor "arte degenerada", passou a pintar somente paisagens em aquarelas: "...ele só pintava aquarela, pra não ser denunciado, tem histórias muito bonitas..."(Anexo- Entrevistas, pg. 35).

A identificação de Stori com artistas que viveram em outro momento histórico, reconhecidos pelo âmbito, incluídos no campo e consolidados pela memória social da arte, o estimulou a desenvolver suas próprias idéias, inovadoras aos paradigmas da arte (Kneller,1978). Uma admiração consciente, consolidada por estudos e apoiada numa visão crítica na maneira de pintar e de agir:

...dificilmente eu abandono ou rasgo um trabalho. Eu sou meio piolhento, eu gosto de lutar. Enquanto o Nolde, por exemplo, ele destruía as aquarelas dele e depois entrava em depressão profunda. Existe até um texto dele dizendo que cada aquarela que destruía era uma felicidade perdida. Era um romântico sofredor... (Anexo-Entrevistas, pg.39).

Vale lembrar que a singularidade técnica que Norberto Stori desenvolveu para criar suas aquarelas inclui o uso do pigmento preto, mas cria condições especiais para que não se formem manchas definidas, não haja contorno algum, conforme podemos analisar. O fato de Nolde contornar suas imagens com preto, em se tratando de uma aquarela, foi citado por Stori com admiração, sentido como uma referencia a atitude transgressora revelada na obra de Nolde.

Os artistas entrevistados para esta pesquisa já expuseram sua obra em museus públicos, galerias de arte reconhecidas no Brasil e no exterior, já receberam elogios e críticas negativas. Os reflexos de sua longa experiência atuando no sistema da arte transparecem na autoconfiança que os artistas demonstraram, na sensação de agirem apoiados por seus pares, pertencentes ao campo específico da arte. Reconhecem a existência da crítica veiculada pelas diversas mídias, mas lhe atribuem atuação limitada a situações específicas. Garantem que trabalham de maneira independente, lembrando que a crítica só pode ser feita a partir da obra criada e, portanto, vem sempre depois do trabalho pronto. A crítica avalia o produto criado, incluindo-o ou não no campo da arte, (Csikzentmihalyi, 1998), mas não interfere na criação. Fanny Feigenson comenta:

—Eu acho que crítica é um negócio muito complicado. Infelizmente, está muitas vezes relacionada a grupos. Se você é aceita em determinado grupo, o crítico deste grupo escreve bem de você. Eu tenho críticas das pessoas mais diversas, que pensam...(Anexo-Entrevistas, pg.72)

A artista mostra que também seleciona a crítica, se deve ou não considerar a opinião de um determinado crítico:

É muito importante você ser coerente com seu trabalho, acho que eu já fui muito mais grilada sobre esse assunto... Hoje em dia eu tenho mais quilometragem e mais trabalho. Sei que meu trabalho é bem feito, que tenho um conceito, que é apoiado na história da arte,

ele não veio do nada... Então eu vou fazendo minha caminhada... (Anexo-Entrevistas pg. 72).

A despeito do que seja dito ou escrito sobre sua obra, o artista prossegue corajosamente criando (May,1982b), abrindo novas trilhas em espaços já consolidados e também fomentando o campo, ampliando a reflexão crítica sobre o seu trabalho. O senso de serenidade construído pela experiência permite ao artista romper com o que já existe, sem preocupações sobre si mesmo ou medo do fracasso; uma habilidade desenvolvida que facilita o fluir, a capacidade de seguir em frente sem deixar que o fluxo criativo seja interrompido por uma crítica desfavorável. (Csikzentmihalyi,1998). Outra artista entrevistada, Daniela Kutschat, cita:

Você ganhar um prêmio, já é um reconhecimento (referindo-se ao premio que uma obra sua recebeu). E também a gente que é professora acaba fomentando um pensar o campo, então isto ajuda. Em sala de aula eu não falo do meu trabalho, mas do trabalho de colegas que estão pensando essas questões. Este circuito vai começando a formar uma massa crítica (Anexo-Entrevistas, pg. 86).

Os artistas sentem-se responsáveis também pela formação do público que freqüenta exposições de arte, inserindo-os no sistema da arte. Para Daniela Kutschat, no sistema circulam pensamentos, idéias e conceitos que vão gerando a linguagem simbólica da arte. A artista situa e delimita uma fronteira possível de atuação da critica, assim como os artistas supra citados:

...textos críticos que alguém faz sobre seu trabalho, não falo de jornal porque é aquela mídia efêmera, muito cruel com alguns e muito generosa com outros, na essência é difícil você medir por ali ... (Anexo-Entrevistas,pg.86).

É preciso ressaltar aqui uma situação específica, pois a obra de Daniela Kutschat analisada neste estudo (bem como toda sua produção) é extremamente inovadora também no aspecto tecnológico, que é ainda desconhecido para grande parte da crítica e do público; muitos conhecem e sabem o que é uma pintura a óleo sobre tela, mas poucos conhecem ou sabem o que é uma caverna virtual. Isto certamente se reflete na sua fala, que expressa enfaticamente a necessidade de formação de pessoas do âmbito da arte que renovem constantemente o campo e ajudem a constituir novos valores simbólicos. A artista conclui:

Textos críticos ou convites para exposições em museus, eu acho este público muito interessante, pois é ali que tem que se articular o trabalho: na rua. No ambiente da educação, na escola, na universidade, é o pensar que nós estamos discutindo. A arte é uma forma de pensar . (Anexo-Entrevistas, pg. 86).

IV.CONCLUSÃO

Apoiados em teorias da psicologia e da arte investigamos o processo criativo em arte na sua dinâmica cognitivo e emocional, a partir do auto-relato de oito artistas visuais

renomados. Elaboramos um roteiro para realização das entrevistas abordando três momentos especiais do processo criativo: o fluir de idéias correntes, a materialização da obra e as ações que favorecem o processo de criação.

Os artistas entrevistados confirmaram o fluir de idéias correntes, ampliando sua atuação para o decorrer de todo o processo criativo. Considerar esboços iniciais, rascunhos, experimentações plásticas, caminhos tentados e retrocessos como parte essencial do processo criativo é reconhecer no trabalho do artista 99% de transpiração e 1% de inspição (1998). Este pensamento foge da mitificação da criação, pois se sustenta na constatação de que a obra de arte surge como resultado do trabalho do artista (Salles, 2000).

Os artistas mencionam a imagem de um processo criativo acontecendo em camadas sobrepostas, aonde um arcabouço inicial vai sendo pouco a pouco coberto, no ritmo que estabelecem, até que a obra de arte ganhe vida própria e se encontre pronta para ser exposta ao mundo. O processo se revelou um movimento transformador, envolvendo o artista intrinsecamente motivado num transe criativo quando pensamentos, intenções, sentimentos e todos os sentidos enfocam a mesma meta geral (Csikzentmihalyi, 1996). A idéia do processo acontecendo em etapas mais ou menos definidas, obedecendo a uma linearidade seqüencial não se confirmou (Kneller, 1978).

Observamos que o estado do fluir permeia todo o processo criativo, como um fluxo de tempo indeterminado. Incorpora ciclos de materialização da obra, intercalando *insights*, intervalos para elaborações e vida cotidiana, pois o artista mostrou-se capaz de desenvolver um ou mais projetos enquanto realiza atividades do dia a dia. Neste sentido demonstrou estar internamente motivado, se aliou ao tempo vencendo obstáculos e viabilizando um espaço aberto em sua vida para desenvolver seus processos de criação. Foi

demonstrado que o tempo influi na sua técnica de trabalho, sendo uma referência temática ou cultural, tais como registros na memória que inspiram o repertório do artista.

Percebemos que o desejo de expressão na linguagem da arte, o envolvimento com o tema da obra, com a plasticidade dos materiais, os diálogos do artista com o próprio ser sensível, contribuem na formação do guia interno que o norteia em suas decisões no processo criativo. O envolvimento no fluir foi considerado um estado prazeroso, autotélico, que se retro alimenta enquanto acontece (Csikzentmihalyi, 1996 e Ostrower, 1978).

O artista revelou a capacidade de surpreender-se percebendo algo interessante onde ninguém está vendo, de absorver, aceitar e utilizar as intervenções do acaso, transformando-as positivamente em pesquisa e descoberta. Observamos os processos de configuração da forma, que unem intuição, percepção e memória gerando *insights* na criação artística (Arnheim, 2004 e Gardner, 1997).

Nas entrevistas, os artistas mostraram seus preciosos cadernos de anotação como verdadeiros campos de experimentação, onde registram seu ofício de rabiscar, de observar e de pensar com as mãos. Estas anotações funcionam como interface entre pensar e fazer, algumas vezes como um método, registro do caminho percorrido, ou como um espaço de virtualidade, estudo de possibilidades futuras. Há também o caderninho de endereços, onde registram algumas redes de interesse à criação, contatos com colaboradores, pesquisas de materiais, intervenções da rua no processo de criação. Foi afirmado que o caderno de anotação facilita a absorção do acaso, mostrando-se uma ferramenta útil ao processo criativo (Salles, 2006).

A criatividade que muda algum aspecto da cultura nunca se encontra exclusivamente na mente de uma única pessoa, é sempre parte de um sistema (Csikzentmihalyi, 1998). Os artistas entrevistados mencionaram a existência e visualizam as fronteiras do sistema onde estão incluídos, ressaltando, no entanto que a motivação para

criar é intrínseca e não depende da aceitação do âmbito, como críticos, galeristas, diretores de museus, entre outros.

As relações com o sistema da arte se estabeleceram em diversos níveis e intensidades. Admiram e se inspiram na obra de outros artistas, atentos ao pulsar dinâmico da arte e aos movimentos da sociedade. Sentem-se responsáveis pela formação do público que frequenta exposições de arte, pela circulação de pensamentos, idéias e conceitos que geram a linguagem simbólica da arte.

Analizamos as exigências da cena artística quando influíram de forma decisiva à compreensão dos processos criativos e vimos que interferem diretamente na criação (Chipp, 1999 e Rizolli, 2005). Reconhecemos que o caráter de análise de uma obra de arte não se restringe aos aspectos estudados, mas é formado por um amplo conjunto de conceitos da História e Crítica das Artes que ampliam e, neste caso, extrapolam as questões para além desta pesquisa.

Os artistas entrevistados já expuseram sua obra em museus públicos, galerias de arte reconhecidas no Brasil e no exterior a mais de uma década. Os reflexos de sua longa experiência atuando no sistema da arte transparecem na autoconfiança que demonstraram, na clareza ao analisar seu processo criativo e na disposição em revelar detalhes de sua vida e obra, abrindo espaços para filmagens e registros fotográficos que ampliaram bastante o material disponível, gerando uma documentação que certamente resultará em futuras análises e produtos criativos.

Conclui-se que o artista trabalha ampliando os horizontes da cultura, que o processo criativo é animado por aspectos perceptuais e afetivos que por sua vez influenciam na criação em diferentes intensidades.

REFERÊNCIAS

Abel, M. C. O insight na psicanálise. Psicol. cienc. prof. [online]. dic. 2003, vol.23, no.4.(pp.22-31). Retirado em 16/12/2007, do SciELO (Scientific Eletronic Library Online) no World Wide Web : <http://scielo.br/prc>.

Abuhamdeh,S. & Csikszentmihalyi,M. (1999). The Artistic Personality: a Systems Perspective. Em M. A. Runco, e S. R. Pritzker, (org.) Encyclopedia of Creativity,v.1- A-H, Academic Press.(pp30-42).

Alencar, E. S. & Fleith, D. S. (2003). Criatividade: Múltiplas Perspectivas. (3ªed.) Brasília, DF: Ed. UnB.

Almeida, C. M. C. A. (1992). O trabalho do artista plástico na instituição de ensino superior: razões e paixões do artista-professor.Tese de Doutorado não publicada, Curso de Pós-Graduação em Educação,UNICAMP.Campinas, SP.

Andrade, C. D., (1967). Obra Completa. Org. por Afrânio Coutinho.(2ªed.)Rio de Janeiro,RJ: Companhia José Aguilar Editora.

Argan, G. C. (2001). A relação arte-sociedade. Em Projeto e Destino. (M. Bagno Trad.).São Paulo, SP: Ática.(pp131-136).

Arnheim, R.(1980). Arte e Percepção Visual: uma Psicologia da Visão Criadora (I.T.Faria Trad.). São Paulo, SP: Pioneira/Edusp.

Arnheim, R.(2001). Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine (R.Pedio Trad.). (3ªed.) Torino, Italia: Piccola Biblioteca Einaudi. (Original publicado em 1971).

Arnheim, R.(2004). Intuição e Intelecto na Arte (J.L.Camargo Trad.). (2ªed.) São Paulo, SP: Martins Fontes. (Original publicado em 1986).

Azevedo, A. V. (2006). Ruídos da Imagem: questões de linguagem, palavra e visualidade. Em T. Rivera & V. Safatle (org). Sobre Arte e Psicanálise. São Paulo, SP: Escuta. (pp13-29).

Bergson, H. (1990). Matéria e memória - Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. (P. Neves Trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes (Original publicado em 1936).

Brás, G. (1990). Hegel e a arte - Uma apresentação a Estética. (M.L.X.A.Borges Trad.).Rio de Janeiro, RJ: Zahar.

Brassaï, G. (2000). Conversas com Picasso. (P. Neves). São Paulo, SP: Cosac & Naify. (Original publicado em 1968).

Cabral, A. & Nick, E. (2003). Dicionário Técnico de Psicologia.(13ªed.). São Paulo, SP: Cultrix.

Calabrese, O. (1987).A Linguagem da Arte.(T. Pellegrini Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Globo. (Original publicado em 1985).

Campos, J. L. (2002). Sobre Riegl, Panofsky e Cassirer: a intencionalidade histórica da representação espacial. Revista Agulha de Cultura, Fortaleza - São Paulo. Retirado em 08/06/06 do World Wide Web : <http://www.revista.agulha.nom.br>.

Carreira, E. J. A. N. (2000) (org.). Os escritos de Leonardo Da Vinci sobre a arte da pintura. Brasília, DF: Editora UnB.

Chiesa, R. F. (2003). O diálogo com o barro: o encontro com o criativo. Uma intervenção em arte-terapia. Dissertação de Mestrado não publicada. Curso de Pós-graduação em Distúrbios do Desenvolvimento. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, SP.

Chipp, H. B. (1999). Teorias da Arte Moderna. (W. Dutra Trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes.

Cauquelin, A. (2005). Arte Contemporânea.(R. Janowitz Trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes.

Cauquelin, A. (2005). Teorias da Arte. (R. Janowitz Trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes.

Clarkson, A. (2004). Rumo a um currículo que privilegie a imaginação criativa. Pro-posições - Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação/UNICAMP,v.15,n.1, (pp97-109).

Coli, J. (1981). O que é arte. (14ed.).São Paulo,SP:Brasiliense.

Coli, J. (2006). Vincent Van Gogh - A noite estrelada. São Paulo, SP: Perspectiva.

Collinson, D. (2004). 50 Grandes Filósofos. (M.Waldman & B. Costa Trad.). São Paulo, SP: Contexto.

Csikszentmihalyi, M. (1996). Fluir (Flow).Uma psicologia de la felicidad.(N.Lopez Trad.) Barcelona, Espanha :Kairos.

Csikszentmihalyi, M. (1998). Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención.(J.P.Tosaus Abadia Trad.) Barcelona, Espanha: Paidós.(Original publicado em 1996).

Csikszentmihalyi, M. (1998b). Society, culture, and person: a systems view of creativity. Em R. J. Sternberg (org). The nature of Creativity-Contemporary psychological perspectives. Cambridge, UK: Cambridge University Press (pp.325-339).

Dondis,A. D. (1999). Sintaxe da Linguagem Visual, (2ªed.). (J. L. Camargo trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes.

Engelmann, A (2002). A psicologia da gestalt e a ciência empírica contemporânea. Em Psicologia: Teoria e Pesquisa. Vol.18 nº1. Brasília, DF. (pp 22-40). Retirado em 10/12/2007, do SciELO (Scientific Eletronic Library Online) no World Wide Web : <http://scielo.br/prc>.

Ferreira, A. B. H. (1986). Novo dicionário da língua portuguesa, (2ªed.). Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.

Ferreira, G. & Cotrim, C. (2006). Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar ed.

Fingermann, S. (1997). Há sempre algo de Ausente que me Atormenta. In Revista Brasileira de Psicanálise, Vol.XXXI, São Paulo, SP.(pp633-635).

Fingermann, S. (2007). Elogio ao silencio e alguns escritos sobre a pintura. São Paulo, SP: BEI Comunicação.

Frayze-Pereira, J. (1994). A alteridade da arte: estética e psicologia. Psicologia USP. São Paulo, SP. Vol. 5.

Frayze-Pereira, J. (2005).Obra Trágica: O Segredo de Van Gogh. Em Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise. Cotia, SP: Ateliê Editorial. (pp229-248).

Freud, S. (1980). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. (W.I. Oliveira Trad.). Em E. Salomão (coord), Edição Eletrônica das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XI. Rio de Janeiro, RJ: Imago. (original publicado em 1910).

Freud, S. (1980).O Moisés de Michelangelo. (W.I. Oliveira Trad.). Em E. Salomão (coord), Edição Eletrônica das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIII. Rio de Janeiro, RJ: Imago. (original publicado em 1914).

Garcia, T.P. (2004). A contribuição da utilização de recursos artísticos e lúdicos pelo psicólogo hospitalar no tratamento de doentes renais no Hospital do Rim e Hipertensão. Trabalho de conclusão de Curso de Psicologia na PUC São Paulo. Retirado em 09/07/06 do World Wide Web: www.psicologia.com.pt.

Gardner, H. (1996). Mentes que criam: Uma anatomia da criatividade observada através das vidas de Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham e Gandhi. (M.A.V.Veronese Trad.). Porto Alegre, RS: Artes Médicas.

Gardner, H. (1997). As Artes e o Desenvolvimento Humano. (M.A.V.Veronese Trad.). Porto Alegre, RS: Artes Médicas.

Gardner, H. (1999). Arte, Mente, Cérebro, uma abordagem cognitiva da criatividade. (S. Costa Trad.) Porto Alegre,RS: Artes Médicas. (Original publicado em 1982).

Gauguin, P. (2000) .Antes e Depois. (C.Gomes Trad.). Porto Alegre, RS: L&PM. (original publicado em 1923).

Getlinger,P.V. (1993). Goya: Conflitos: Subjetividade, história e arte na passagem do século XVIII para o XIX, a partir de um estudo da vida e obra de Goya. Em Cadernos de Subjetividade - PUC. São Paulo, SP. V.2, (pp 217-233).

Goldstein, G. La estética del recuerdo. Freud em la Acrópolis. In La experiência estética, escritos sobre psicoanálisis y arte. Buenos Aires, Argentina: Del Estante, (pp21-52).

Gomes F^o. J. (2000). Gestalt do Objeto - Sistema de Leitura Visual da Forma. São Paulo,SP: Escrituras.

Gouveia, A.P.S. (1996). O croqui do arquiteto como objeto artístico. Revista da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo FAUUSP, n.6,(pp20-37).

Green, A. (1994). Revelações do Inacabado: sobre o cartão de Londres de Leonardo da Vinci. Rio de Janeiro, RJ: Imago. (original, 1992).

Gullar, F. (1993). Argumentação contra a morte da arte. Rio de Janeiro, RJ. Revan.

Halbwachs, M. (1990). A memória coletiva. (L.T. Benoir Trad.) São Paulo, SP: Centauro.

Heusinger, L. & Mancinelli, F. (1973). Todos los Frescos de la Capilla Sixtina. Firenze, Italia: Istituto Fotografico Editoriale.

Jung, C. G. (2000). O conceito de inconsciente coletivo. In Os arquétipos e o inconsciente coletivo (M.L.Appy & D.M.R.Ferreira da Silva Trad.). Petrópolis, RJ: Vozes. (pp 51-63). (Original publicado em 1936).

Jung, C. G. (1975). Memórias Sonhos e Reflexões (Compilação e prefacio de A. Jaffe, D.M.R.Ferreira da Silva, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira. (Original publicado em 1961).

Klee, P. (1990). Diários (J. Azenha Jr.). São Paulo, SP: Martins Fontes.

Kneller, G. F. (1978). Arte e ciência da criatividade (J. Reis Trad.). São Paulo,SP: Ibrasa.

Koffka, K. (1962). Principles of Gestalt Psychology. London, UK: Routledge & Kegan Paul LTD.

Köhler, W. (1968). Psicologia da Gestalt. Belo Horizonte: Itatiaia.

Kuh, K.W. (1965). Dialogo com a arte moderna. Rio de Janeiro/RJ: Lidador.

Kutschat, D. & Cantoni, R.(2003). OP ERA: Uma jornada através de dimensões paralelas e experimentos multisensoriais. (DVD). São Paulo, SP: Itaú Cultural/Teleimage.

Langer,S.K. (2006) Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave.(A.M.Golberger Coelho & J.Guinsburg Trad.). São Paulo, SP: Perspectiva.(Original publicado em 1953).

Lara, R.(2003). Processo Criativo: um exercício de design social com alunos universitários. Em: 3º Congresso Internacional de Design. Anais. Rio de Janeiro, RJ: ANPED.

May, R.(1982). O Homem a Procura de si Mesmo. (A. B. Weissenberg Trad.). (9ªed). Petrópolis, RJ: Vozes. (original publicado em 1953).

May, R.(1982a). A Coragem de Criar. (A. S. Rodrigues Trad.). (3ªed). Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira. (original publicado em 1975).

- Matisse, H. (1972). Escritos e reflexões sobre arte. (M.T.Tendeiro Trad.). Póvoa de Varzim, Portugal: Ulisseia.
- Meynell, E. H. (2005). Pequena Crônica de Anna Magdalena Bach. (M. C. C. Guimarães & A. Souza Trad.). São Paulo, SP: Veredas.
- Miró, J. (1992). A cor dos meus sonhos: entrevistas com Georges Raillard. (N.L.Rezende Trad.). (3ªed). São Paulo, SP: Estação Liberdade.
- Morais, F. (2002). Arte é o que eu e você chamamos arte - 801 definições sobre arte e o sistema da arte. (4ªed). Rio de Janeiro, RJ: Record.
- O'Hara, F.(1960). Jackson Pollack. (N.R. Da Silva Trad.).Belo Horizonte/MG:Itatiaia.
- Ostrower, F. (1978). Criatividade e processos de criação. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Ostrower, F. (1983). Universos da Arte. Rio de Janeiro, RJ: Campus.
- Ostrower, F. (1998). Acasos e a criação artística. Rio de Janeiro, RJ: Campus.
- Pain, S. & Jarreau,G.(1996). Teoria e técnica da arte-terapia - a compreensão do sujeito. (R.S.D.Leone Trad.) .Porto Alegre, RGS: Artes Médicas.
- Paz, O. (2004). Marcel Duchamp ou o castelo da pureza. (S.U. Leite trad.). São Paulo, SP: Ed. Perspectiva.
- Paz, O. (2006). Signos em Rotação (S.U. Leite trad.). São Paulo, SP: Ed. Perspectiva.
- Porto, (ed.). (1978). Dicionários Acadêmicos, Alemão-Português, Porto/Portugal: Porto Editora lda.
- Pedrosa, M. (1996). Forma e Percepção Estética:Textos Escolhidos II. O.Arantes (org.). São Paulo, SP: Edusp.
- Roberts, R.M. (1989) .Serendipity - Accidental Discoveries in Science. New York, USA: Wiley Science Editions.
- Rizolli, M. (2006) .Artista,Cultura,Linguagem.Campinas, SP:Akademica.
- Romo, M. (1997). Psicologia de la creatividad. Barcelona, Espanha: Paidos.
- Salles, C. A. (2000). Critica Genética: uma (nova) introdução: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 2ed.São Paulo,SP: EDUC.
- Salles, C. A. (2002). Critica genética e semiótica: uma interface possível. In Criação em Processo - Ensaio de Critica Genética. São Paulo/SP: FAPESP, CAPES e Iluminuras. (177-202).
- Salles, C. A. (2004). Gesto Inacabado - Processo de Criação Artística. 2ed.São Paulo, SP: Annablume (Original publicado em 2001).
- Salles, C.A. (2006). Redes da Criação - construção da obra de arte. Vinhedo/SP: Horizonte.

- Salzstein, S. (2003). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo/SP: Cosac & Naify.
- Schapiro, M. (2001). Mondrian, a dimensão humana da pintura abstrata. (B.Bischot Trad.). São Paulo, SP: Cosac & Naif.
- Schapiro, M. (2002). A Unidade da Arte de Picasso. (A.L.D. Borges Trad.). São Paulo, SP: Cosac & Naif (Original publicado em 1985).
- Schleider, T. S. (1992). O Desenvolvimento humano na perspectiva de Maslow e o processo criativo de adultos. Tese de Doutorado não publicada, Curso de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná. Curitiba/PN.
- Shakespeare, W. (1983). A tragédia de Macbeth (P. E. Silva Ramos Trad.) 2ed. São Paulo, SP: Círculo do Livro (Original escrito entre 1564-1616).
- Sharyn, R.U. (2006). Georgia O'keefee And Emily Carr: Health, Nature and the Creative Process. Woman's Art Journal, 27, nº1, 17-25. Retirado em 07/08/06 da base Wilson no World Wide Web: portal da PUCCamp.
- Silva, J.O.P.(2006). A psiquiatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavigner encontram as imagens do inconsciente. Dissertação de mestrado da UNICAMP retirada em 29/02/08 da World Wide Web:portal da UNICAMP.
- Silveira, N. (1981). Imagens do Inconsciente.(4ªed). Brasília, DF: Alhambra.
- Silveira, N. (1992). O Mundo das Imagens. São Paulo, SP: Ática.
- Starobinski, J. (1994). A Invenção da Liberdade-1700-1789. (F. M. L. Moretto Trad.). São Paulo/SP: UNESP.
- Sternberg,R.J.(1988) A three-facet model of creativity. Em Sternberg,R.J.(org). The nature of Creativity-Contemporary psychological perspectives. Cambridge/UK: Cambridge University Press.
- Tiburi, M.(1995) Crítica da Razão e Mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS.
- Torre, S.de la (2005). Dialogando com a criatividade.(C.M.Rodriguez Trad.).São Paulo/SP: Madras.
- Torrance.E.P.(2003). The Millennium: A Time for Looking Forward and Looking Back. Journal of Secondary Gifted Education, Vol. 15, 2003. Retirado em 05/01/2008, no World Wide Web: www.questia.com.
- Vale, NB, Delfino, J. & Vale, LFB.(2005).A Serendipidade na medicina e na anestesiologia. In Revista Brasileira de Anestesiologia. Vol.55, n.2 (pp224-249). Retirado em 10/08/2006, do SciELO (Scientific Eletronic Library Online) no World Wide Web : <http://scielo.br/prc>.

Vallejo, A. & Magalhães, L.C.(1991). Lacan: Operadores da Leitura. São Paulo, SP: ed. Perspectiva.

Van Gogh, V. (2002).Cartas a Theo. (P.Ruprecht Trad.). Porto Alegre/RGS: L&PM. (original publicado em 1989).

Wechsler,S.M.(1999). Avaliação multidimensional da criatividade. Em S. M. Wechsler & R. S. L. Guzzo (org.) Avaliação psicológica: perspectiva internacional. São Paulo,SP: Casa do Psicólogo.(pp231-258).

Wechsler, S.M.(2002). Criatividade: Descobrimdo e Encorajando. Campinas, SP: Livro Pleno.

Wechsler,S.M. (2002a). Criatividade e desempenho escolar: uma síntese necessária. Em Linhas Críticas, v. 8, n. 15, (pp 179-188).

Wechsler, S.M. (2004) Avaliação da criatividade por figuras: Testes de Torrence Versão Brasileira.(2ed.) Campinas, SP: IDB/LAMP.

Wertheimer, M. (1959). Produtive Thinking. New York, USA: Harper & Row.

White, M. (2002). Leonardo, o primeiro cientista. (S.M.Rego Trad.).2ed. São Paulo/SP: Record.

Zimmerman,E.(2005). Should Creativity Be a Visual Arts Orphan? In Creativity Across Domains: Faces of the Muse. J.C.Kaufman & J. Baer(org.).Indiana University Press.(pp59-79).

ANEXO A - Currículo dos artistas entrevistados exposições e principais trabalhos profissionais

Sérgio Fingermann , São Paulo,SP (1953)

Exposições Individuais

- 1979 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Seta
- 1981- São Paulo SP - Individual, na Galeria Paulo Figueiredo
- 1983 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na GB Arte
- 1983 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Paulo Figueiredo
- 1985 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Paulo Figueiredo
- 1986 - Porto Alegre RS - Individual, na Galeria Tina Presser
- 1986 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Luísa Strina
- 1987 - São Paulo SP - Individual, no Masp
- 1988 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Luísa Strina
- 1990 - São Paulo SP - Individual, na Galeria de Arte São Paulo
- 1991 - Montpellier (França) - Individual, na Galeria Saint-Ravy Demangel
- 1991 - Montpellier (França) - Individual, na Galerie Wimmer
- 1992 - Rio de Janeiro RJ - Fragmentos de um Dia Extenso, no MAM/RJ
- 1992 - São Paulo SP - Fragmentos de um Dia Extenso, na Galeria de Arte São Paulo
- 1995 - São Paulo SP - Individual, no Masp
- 1996 - Poços de Caldas MG - Sérgio Fingermann: pinturas e gravuras, na Casa de Cultura Poços de Caldas
- 1996 - São Paulo SP - Sérgio Fingermann: pinturas e gravuras, no Instituto Moreira Salles
- 1998 - São Paulo SP - Individual, na Valú Oria Galeria de Arte
- 2001 - Rio de Janeiro RJ - Sérgio Fingermann: pinturas e obras sobre papel, no Instituto Moreira Salles
- 2001 - São Paulo SP - Sérgio Fingermann: pinturas e obras sobre papel, na Pinacoteca do Estado
- 2001 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no Instituto Moreira Salles
- 2002 - São Paulo SP - Cinco Formas Clássicas, no Instituto Moreira Salles
- 2002 - Belo Horizonte MG - Individual, no Instituto Moreira Salles
- 2006 - Rio de Janeiro RJ - Arte e Poesia: uma experiência gráfica por Sergio Fingermann, no Instituto Moreira Salles. Galeria IMS
- 2006 - Porto Alegre RS - Obras em papel: uma experiência gráfica por Sergio Fingermann, no Instituto Moreira Salles. Galeria IMS
- 2006 - São Paulo SP - Arte e Poesia: uma experiência gráfica por Sergio Fingermann, na Galeria IMS - Unibanco Arteplex
- 2006 - Rio de Janeiro RJ - Pausas, na Anita Schwartz Galeria - Barra
- 2006 - Curitiba PR - Arte e poesia: uma experiência gráfica por Sergio Fingermann, na Galeria IMS - Unibanco Arteplex

Exposições Coletivas

- 1970 - Santo André SP - 3º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, no Paço Municipal
- 1971 - Santo André SP - 4º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, no Paço Municipal
- 1976 - São Paulo SP - 7º Salão Paulista de Arte Contemporânea, no Paço das Artes - prêmio aquisição
- 1977 - São Paulo SP - Coletiva de Artistas Independentes, na Galeria Pindorama
- 1977 - São Paulo SP - Premiados no 7º Salão Paulista: Pintura, na Galeria Vasp-Brigadeiro
- 1978 - Rio de Janeiro RJ- 1º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MNBA
- 1978 - São Paulo SP - A Arte e seus Processos: o papel como suporte, na Pinacoteca do Estado
- 1979 - Curitiba PR - 2ª Mostra Anual de Gravura, no Centro de Criatividade - prêmio aquisição
- 1979 - Rio de Janeiro RJ - 2º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ
- 1980 - Belo Horizonte MG - Artistas Premiados do 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, na Fundação Palácio das Artes
- 1980 - Brasília DF - Artistas Premiados do 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, na Galeria Oswaldo Goeldi
- 1980 - Curitiba PR - Artistas Premiados do 3º Salão Nacional de Artes Plásticas
- 1980 - Curitiba PR - 3ª Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba, na Casa da Gravura Solar do Barão
- 1980 - Porto Alegre RS - Artistas Premiados do 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, no Margs
- 1980 - Recife PE - Artistas Premiados do 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, na Galeria Massangana
- 1980 - Rio de Janeiro RJ - 2º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ - prêmio de viagem ao exterior
- 1980 - Rio de Janeiro RJ - 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MNBA
- 1980 - Salvador BA - Artistas Premiados do 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, no Solar do Unhão
- 1980 - São Paulo SP - Artistas Premiados do 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, no Masp
- 1981 - Liubliana (Iugoslávia) - Bienal Internacional de Gravura
- 1981 - Rio de Janeiro RJ - 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ
- 1981 - São Paulo SP - Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais, no Paço das Artes
- 1982 - Bradford (Inglaterra) - Bienal de Artes Gráficas
- 1982 - Cidade do México (México) - Bienal Ibero-Americana do México
- 1982 - Kioto (Japão) - Impact Art Festival, no Museu de Arte de Kioto
- 1983 - Rio de Janeiro RJ - 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ
- 1984 - Cracóvia (Polônia) - Bienal Internacional de Gravura
- 1984 - Havana (Cuba) - Bienal de Havana
- 1984 - Rio de Janeiro RJ - Doações Recentes 82-84, no MNBA
- 1984 - São Paulo SP - Arte na Rua 2, em outdoors espalhados pela cidade
- 1984 - São Paulo SP - Grupo Casa 7 e Sérgio Fingeremann
- 1985 - Rio de Janeiro RJ - Velha Mania: Desenho Brasileiro, na EAV/Parque Lage

- 1986 - Bradford (Inglaterra) - Bienal de Artes Gráficas
1986 - San Juan (Porto Rico) - Bienal de San Juan
1987 - Paris (França) - Gravura Brasileira, no Grand Palais
1987 - São Paulo SP - 20ª Exposição de Arte Contemporânea, na Chapel Art Show
1988 - Veneza (Itália) - Exposição Gráfica Brasileira, na Galeria Segno Gráfico
1989 - Kioto (Japão) - Impact Art Festival, no Museu de Arte de Kioto
1989 - Rio de Janeiro RJ - Gravura Brasileira: 4 temas, na EAV/Parque Lage
1989 - São Paulo SP - Acervo Galeria São Paulo, na Galeria de Arte São Paulo
1990 - Atami (Japão) - 9ª Exposição Brasil-Japão de Arte Contemporânea
1990 - Brasília DF - 9ª Exposição Brasil-Japão de Arte Contemporânea
1990 - Rio de Janeiro RJ - 9ª Exposição Brasil-Japão de Arte Contemporânea
1990 - São Paulo SP - 9ª Exposição Brasil-Japão de Arte Contemporânea, na Fundação Brasil-Japão
1990 - São Paulo SP - 21º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
1990 - Sapporo (Japão) - 9ª Exposição Brasil-Japão de Arte Contemporânea
1990 - Tóquio (Japão) - Arte Contemporânea Brasil-Japão, no Museu Central de Tóquio
1990 - Tóquio (Japão) - 9ª Exposição Brasil-Japão de Arte Contemporânea
1991 - Cuenca (Equador) - Bienal de Pintura
1992 - Americana SP - Mostra de Reinauguração do Museu de Arte Contemporânea de Americana, no MAC/Americana
1992 - Curitiba PR - 10ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba/Mostra América, no Museu da Gravura
1993 - João Pessoa PB - Xilogravura: do cordel à galeria, na Fundação Espaço Cultural da Paraíba
1993 - Rio de Janeiro RJ - Coletiva, na EAV/Parque Lage
1993 - São Paulo SP - Masp no Morumbi Shopping, no Shopping Morumbi
1993 - São Paulo SP - 23º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
1994 - Brasília DF - Cidade Imaginada-Imagined City, na Fundação Athos Bulcão
1994 - Poços de Caldas MG - Coleção Unibanco: exposição comemorativa dos 70 anos de Unibanco, na Casa da Cultura
1994 - São Paulo SP - Paisagens, na Galeria de Arte São Paulo
1994 - São Paulo SP - Bandeiras: 60 artistas homenageiam os 60 anos da USP, no MAC/USP
1994 - São Paulo SP - Poética da Resistência: aspectos da gravura brasileira, na Galeria de Arte do Sesi
1994 - São Paulo SP - Xilogravura: do cordel à galeria, no Metrô
1995 - Rio de Janeiro RJ - Coleção Unibanco: exposição comemorativa dos 70 anos do Unibanco, no MAM/RJ
1996 - São Paulo SP - Bandeiras, na Galeria de Arte do Sesi
1997 - São Paulo SP - Arte em Movimento: Oficinas Interativas, no Sesc Pompéia
1998 - Rio de Janeiro RJ - Pensar Gráfico: a gravura da linguagem, no Paço Imperial
1998 - São Paulo SP - Acervo Galeria de Arte São Paulo, na Galeria de Arte São Paulo
1998 - São Paulo SP - Afinidades Eletivas I: o olhar do colecionador, na Casa das Rosas
1998 - São Paulo SP - Destaques da Coleção Unibanco, no Instituto Moreira Salles
1999 - Rio de Janeiro RJ - Mostra Rio Gravura. Coleção Mônica e George Kornis, no Espaço Cultural dos Correios

- 1999 - Rio de Janeiro RJ - Mostra Rio Gravura. São Paulo: gravura hoje, no Palácio Gustavo Capanema
- 1999 - Rio de Janeiro RJ - Mostra Rio Gravura. Gravura Moderna Brasileira: acervo Museu Nacional de Belas Artes, no MNBA
- 1999 - São Paulo SP - Programa Anual de Exposições de Artes Plásticas, no CCSP
- 2000 - Curitiba PR - 12ª Mostra da Gravura de Curitiba. Marcas do Corpo, Dobras da Alma
- 2001 - Porto Alegre RS - 3ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul
- 2001 - Rio de Janeiro RJ - Aquarela Brasileira, no Centro Cultural Light
- 2002 - São Paulo SP - 28 (+) Pintura, no Espaço Virgílio
- 2003 - Rio de Janeiro RJ - Projeto Brazilianart, no Almacén Galeria de Arte
- 2003 - São Paulo SP - Israel e Palestina: dois estados para dois povos, no Sesc Pompéia
- 2003 - São Paulo SP - Meus Amigos, no MAM/SP
- 2003 - Rio de Janeiro RJ - Projeto Brazilianart, no Almacén Galeria de Arte
- 2004 - São Paulo SP - Coletiva, na Casa de Cultura Judaica

Luise Weiss, São Paulo, SP (1953)

- 1980 - São Paulo SP - Leciona iniciação artística para crianças e adolescentes no Setor Educativo e xilogravura na Pinacoteca do Estado
- 1980 - São Paulo SP - Recebe Menção especial pelos críticos da Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA para Faz de Conta, o melhor jornal infantil do ano
- 1988 - São Paulo SP - Edita o livro Brinquedos e Engenhocas, pela Editora Scipione
- 1990 - São Paulo SP - Ilustra o livro De Bichos, Feitiços e Sonhos de Léa Langone, pela Editora Paulinas
- 1992 - São Paulo SP - Elabora texto para o livro Brinquedoteca: O Direito de Brincar, O Espaço do Brinquedo de Sucata na Brinquedoteca
- 1993 - São Paulo SP - Ilustra o livro infantil ABC do Zôo de Pedro Maia, pela Cia. das Letrinhas
- 1993 - São Paulo SP - Recebe o 3º Prêmio do Concurso de Criação e Design de Brinquedos. Brinquedos: do Projeto ao Protótipo, organizado pela Abrinq em cooperação com a USP
- 1995 - São Paulo SP - Elabora o projeto gráfico do livro Goeldi - uma história de horizonte, pela Editora Paulinas
- 1996 - São Paulo SP - Recebe o Prêmio Jabuti: livro Goeldi - uma linha de horizonte, Ed. Paulinas - MAC/USP
- 1997 - São Paulo SP - Elabora o projeto gráfico e ilustra o livro Se o Jardim Voasse Não Seria Jardim, pela Edições Serviço Educativo do Masp
- 1997 - São Paulo SP - Recebe o Prêmio Estímulo de pesquisa para o projeto de Exposição do Paço das Artes

Exposições Individuais

- 1981 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Sesc Paulista
- 1982 - São Paulo SP - Retratos, na Pinacoteca do Estado
- 1984 - São Carlos SP - Individual, na Itaúgaleria

- 1985 - São Paulo SP - Objetos e Desenhos, no CCSP
 1986 - São Paulo SP - Objetos e Desenhos, na Pinacoteca do Estado
 1989 - São Paulo e Ribeirão Preto SP - Individual, no Paço das Artes e no Ribeirão Shopping
 1991 - São Paulo SP - Fragmentos, no Masp
 1992 - São Paulo SP - Instalação, no MAC/USP
 1998 - São Paulo SP - Individual, no Paço das Artes
 1999 - Campinas SP - Individual, na Galeria de Artes da Unicamp
 2001 - São Paulo SP - Luise Weiss: pequenos objetos, na Galeria de Arte Gravura Brasileira
 2002 - São Paulo SP - Vestígios, no Centro Universitário Maria Antonia
 2004 - São Paulo SP - Individual, no Espaço Cultural Blue Life

Exposições Coletivas

- 1974 - São Paulo SP - Jovem Arte Universitária, na Faap
 1975 - São Paulo SP - Novos e Novíssimos Gravadores Nacionais, no MAC/USP
 1976 - Cidade do México (México) - Jovens Gravadores Brasileiros, na Galeria Juan Martin
 1978 - Caracas (Venezuela) - Novos e Novíssimos Gravadores Nacionais, no Museu de Arte Contemporânea de Caracas
 1981 - São Paulo SP - Coletiva com Carlos Matuck, no IAB/SP
 1981 - São Paulo SP - Coletiva de Gravura Jovem do MAC/USP
 1982 - São Paulo SP - 15 Artistas: grupo 2, na Galeria Sesc Paulista
 1984 - Curitiba PR - 6ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba
 1984 - Rio de Janeiro RJ - Doações Recentes 82-84, no MNBA
 1984 - São Carlos SP - Xilogravuras com Feres Lourenço Khoury, no Itaú Cultural
 1985 - São Paulo SP - 18ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
 1985 - São Paulo SP - Arte em São Paulo, na Galeria de Arte São Paulo
 1985 - São Paulo SP - Coletiva Traço 85, na Traço Galeria de Arte
 1985 - São Paulo SP - Coletiva, na Galeria Sesc Paulista
 1985 - São Paulo SP - Gráfica Contemporânea - A Tradição, no Espaço de Exposições Humberto Tecidos
 1985 - São Paulo SP - Tendências do Livro de Artista no Brasil, no CCSP
 1986 - Buenos Aires (Argentina) - Bienal Latino-Americana de Arte sobre Papel
 1986 - São Paulo SP - A Nova Dimensão do Objeto, no MAC/USP
 1987 - Liubliana (Iugoslávia - atual Eslovênia) - Bienal Internacionala de Gravura, no Mednarodni Graficni Likovni Center e International Centre of Graphic Arts
 1987 - Paris (França) - Jeune Gravure Contemporaine, no Grand Palais
 1987 - São Paulo SP - A Trama do Gosto: um outro olhar sobre o cotidiano, na Fundação Bienal
 1987 - São Paulo SP - Natureza-Morta Limitada, integrada à exposição A Trama do Gosto
 1988 - São Paulo SP - Xilogravura 88, no Paço das Artes
 1989 - São Paulo SP - Connections Project/Conexus, no MAC/USP
 1990 - Lisboa (Portugal) - 2ª Bienal de Gravura da Amadora
 1992 - Curitiba PR - 10ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba/Mostra América, no Museu da Gravura

- 1993 - João Pessoa PB - Xilogravura: do cordel à galeria, na Fundação Espaço Cultural da Paraíba
- 1993 - São Paulo SP - Objeto. Livro. Fotografia, na Pinacoteca do Estado
- 1994 - São José dos Campos SP - 1ª Bienal Nacional de Gravura - prêmio aquisição
- 1994 - São Paulo SP - Anos 90: a gravura contínua, no CCSP
- 1994 - São Paulo SP - Xilogravura: do cordel à galeria, na Companhia do Metropolitano de São Paulo
- 1995 - São Paulo SP - Goeldi: nosso tempo, no MAB/Faap
- 1995 - São Paulo SP - Gravura Paulista, na Galeria de Arte São Paulo
- 1995 - São Paulo SP - João Pereira 15 anos, na Galeria Alliance Française
- 1996 - Rio de Janeiro RJ - 1º Salão Sesc de gravura, na Galeria Sesc Copacabana
- 1996 - São Paulo SP - 4º Studio Unesp Sesc Senai de Tecnologias de Imagens, no Sesc/Pompéia
- 1996 - São Paulo SP - Ex Libris/Home Page, no Paço das Artes
- 1996 - São Paulo SP - Habitar, na Caixa Econômica Federal
- 1998 - Jacareí SP - Mulheres Gravadoras: uma homenagem à Edith Behring, na Vila Cultura - Pátio dos Trilhos
- 1998 - Jacareí SP - Múltiplas Abordagens em Torno da Gravura, na Casa da Gravura
- 1998 - Jacareí SP - Múltiplas Abordagens em Torno da Gravura, na EMEF Lamartine Delamare
- 1998 - Jacareí SP - Múltiplas Abordagens em Torno da Gravura, na EMEF Silvio Silveira Mello Filho
- 1998 - Jacareí SP - Múltiplas Abordagens em Torno da Gravura, na EMEF Barão de Jacareí
- 1998 - São Paulo SP - Ensino da arte: a gravura como meio, na Casa da Gravura
- 1998 - São Paulo SP - Os Colecionadores - Guita e José Mindlin :matrizes e gravuras, na Galeria de Arte do Sesi
- 1998 - São Paulo SP - Retratos, no Espaço Eugénie Villien/FASM
- 1998 - São Paulo SP - Temporada de projetos 1998, no Paço das Artes
- 1999 - Curitiba PR - 12ª Mostra da Gravura de Curitiba. Mostra Brasil, no Museu da Gravura
- 1999 - Rio de Janeiro RJ - Mostra Rio Gravura. Gravura Moderna Brasileira: acervo Museu Nacional de Belas Artes, no MNBA
- 1999 - Rio de Janeiro RJ - Mostra Rio Gravura. São Paulo: gravura hoje, no Palácio Gustavo Capanema
- 2000 - Belo Horizonte MG - Investigações. A Gravura Brasileira. São ou Não São Gravuras?, no Itaú Cultural
- 2000 - Berlim (Alemanha) - Homem/Natureza/Tecnologia, no Instituto Cultural Brasileiro na Alemanha
- 2000 - Brasília DF - Investigações. São ou Não São Gravuras?, na Itaú Galeria
- 2000 - Curitiba PR - 12ª Mostra da Gravura de Curitiba. Marcas do Corpo, Dobras da Alma
- 2000 - Penápolis SP - Homem/Natureza/Tecnologia, na Galeria Itaú Cultural
- 2000 - São Paulo SP - A Figura Humana na Coleção Itaú, no Itaú Cultural
- 2000 - São Paulo SP - Arte Conceitual e Conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC/USP, na Galeria de Arte do Sesi
- 2000 - São Paulo SP - Investigações. A Gravura Brasileira, no Itaú Cultural
- 2001 - Brasília DF - Homem/Natureza/Tecnologia, na Itaugaleria
- 2001 - Brasília DF - Investigações. A Gravura Brasileira, na Itaugaleria

- 2001 - Penápolis SP - Investigações. A Gravura Brasileira, na Itaualeria
 2002 - Londrina PR - São ou Não São Gravuras?, no Museu de Arte de Londrina
 2003 - São Paulo SP - A Gravura Vai Bem, Obrigado: a gravura histórica e contemporânea brasileira, no Espaço Virgílio
 2003 - São Paulo SP - Entre Aberto, na Gravura Brasileira
 2003 - São Paulo SP - Israel e Palestina: dois estados para dois povos, no Sesc/Pompéia
 2003 - São Paulo SP - Meus Amigos, no Espaço MAM/Villa-Lobos
 2004 - São Paulo SP - Novas Aquisições: 1995 - 2003, no MAB/Faap
 2004 - São Paulo SP - O Preço da Sedução: do espartilho ao silicone, no Itaú Cultural

Paulo Von Poser, São Paulo,SP (1960)

Obras em Acervo Publico:

- . Casa das Onze janelas, Belém, Pará
- . Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo
- . Museu de Arte Moderna, São Paulo
- . Acervo Casa do Olhar / Prefeitura de Santo André -SP prêmio aquisição do XXVII Salão de Arte Contemporânea de Santo André
- . Funarte -prêmio aquisição do Salão Nacional
- . Coleção Marco Antônio Vilaça

Atividades Profissionais

- 2000 - Estampas e cenário para desfile de Coleção Verão 2000 FIT Confecção (Morumbi Fashion)
 Ilustração/projeto gráfico de CD "Demônios da Garoa"- Gravadora Trama
 2001 - Desenhos para estampas - Confecção Glória Coelho - G
 Ilustrações para calendário - ONG Clube da Mancha
 2002 Projeto Troféu "Prêmio Caras de Música". Concurso nacional "Painel 330 Azulejos" em colaboração com Florian Raiss - Casa Cor 2002 - São Paulo
 2003 Projeto Troféu para "Prêmio de Literatura Portugal Telecon"
 2004 Painéis da inauguração da nova sede da Prefeitura de São Paulo - Palácio Anhangabaú
 Prêmio Projeto ABRAREC - Associação Brasileira de Relacionamento
 Álbum de Gravuras - Inauguração da fábrica de LABORATÓRIOS ROCHE - Rio de Janeiro
 2005 Projeto Troféu "Prêmio Revista Aero"
 Ilustrações dos painéis de posse da Prefeitura de São Paulo

Exposições Individuais:

- 2001 - Horizontes - Galeria Francine. SP.
 2001 - Meio Líquido/Meio sólido, Museu de Arte Contemporânea de Golanía, GO
 2002 - Desenhando Concórdia - Memorial Atílio Fontana - SC
 2004 - Vistas de São Paulo - Galeria Collectors. SP.
 2005 - Museus de São Paulo - Pinacoteca de São Paulo. SP.
 2007 - Primo Impulso, Galeria Carmlnha Macedo, BH, MG

Exposições Coletivas

- 2000 - Cerâmica Brasileira/Construção de uma Linguagem - Centro Brasileiro Britânico.SP.
 2000 - 4 Artistas Teuto-Brasileiros - Pavilhão Câmara de Comércio Brasil - Hanover/ Alemanha.
 2000 - IV Eletromídia de Arte- exposição virtual em painéis eletrônicos. SP.
 2002 - Rosas - Espace Quadra. Paris.
 2003 - Rosas - Galeria Mônica Filgueiras - São Paulo
 2003 - Rosas Latinas - Práxis InTernacional Art - Lima, Peru.
 2006 - Galeria Isabel Anlnat, Santiago, Chile
 2006 - Galeria Carminha Macedo Arte Contemporânea, BH
 2006 - Presente Líquido, curadoria de Juliana Monachesi, Museu Andrade Muricy, Curitiba, PR e Galeria Carminha Macedo - BH, MG.
 2006 - MAM NA OCA, acervo,curadoria de Tadeu Chiarelli, Ibirapuera,SP.
 2006 - Lugar Plano,Galeria Ecco, curadoria de Divino Sobral, Brasília
 2006 - As Muitas Geografias do Olhar, exposição para o lançamento do livro Brazilianart VI, curadoria de Angelica de Moraes, predio da Bienal SP.
 2007 - Recortar e Colar Ctrl_C+ Ctrl_V, curadoria de Juliana Monachesi, SESC Pompéia, SP, SP
 2007 - Vento Sul,4¼ Mostra Latino Americana de artes Visuais, curadoria de Fabio Magalhães, Fernando Cocchiarale e Ticio Escobar - Itinerante varias capitais e cidades brasileiras.

Norberto Stori, S. Joaquim da Barra, SP (1946)**Exposições Individuais**

- 1975 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Studio 186
 1976 - Belo Horizonte MG - Individual, na Galeria Alap
 1977 - Caxias do Sul RS - Individual, na Galeria Alfred
 1978 - Santos SP - Individual, na Galeria de Artes do Cades
 1978 - Guarujá SP - Individual, na Galeria Civiltec Feira de Artes
 1979 - Bagé RS - Individual, no Museu de Gravura Brasileira

- 1980 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Funarte Macunaíma
 1984 - Porto Alegre RS - Individual, na Kraft Escritório de Arte
 1985 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Alberto Bonfiglioli
 1985 - Novo Hamburgo RS - Individual, na Contemporânea Galeria de Arte
 1986 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Atualidades
 1987 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Atualidades
 1988 - Porto Alegre RS - Individual, no Centro Municipal de Cultura
 1989 - Curitiba PR - Individual, na Documenta Galeria de Arte
 1989 - São Paulo SP - Individual, na Documenta Galeria de Arte
 1991 - Roma (Itália) - Individual, na Galeria Cândido Portinari na Embaixada do Brasil
 1991 - Florença (Itália) - Individual, na Galeria Il Bisonte
 1992 - Porto Alegre RS - Individual, no Margs

Exposições Coletivas

- 1969 - São Paulo SP - 1º Salão Paulista de Arte Contemporânea
 1970 - São Paulo SP - 2º Salão Paulista de Arte Contemporânea
 1971 - São Paulo SP - 3º Salão Paulista de Arte Contemporânea
 1971 - Campinas SP - 7º Salão de Arte Contemporânea de Campinas
 1971 - Santos SP - 1ª Bienal de Artes Plásticas de Santos
 1972 - Santo André SP - 5º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, no Paço Municipal
 1972 - São Paulo SP - 4º Salão Paulista de Arte Contemporânea
 1973 - Santos SP - 2ª Bienal de Artes Plásticas de Santos
 1973 - Santo André SP - 6º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, no Paço Municipal
 1974 - Santo André SP - 7º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, no Paço Municipal
 1975 - Barcelona (Espanha) - 14º Patronat - Premi Internacional Dibuíx Joan Miró
 1975 - Curitiba PR - 32º Salão Paranaense
 1979 - Curitiba PR - 36º Salão Paranaense, no Teatro Guaíra
 1976 - Bagé RS - 1º Encontro Nacional de Artistas Plásticos
 1976 - Goiânia GO - 3º Concurso Nacional de Artes Plásticas de Goiânia - prêmio aquisição
 1977 - São Paulo SP - 9º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
 1979 - Rio de Janeiro RJ - 2º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ
 1979 - Pittsburg (Estados Unidos) - Mostra, na Gallery of University
 1980 - Rio de Janeiro RJ - 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MNBA
 1981 - Novo Hamburgo RS - 1º Salão Nacional de Artes Plásticas da Casa Velha - prêmio aquisição
 1981 - Ribeirão Preto SP - 6º Salão de Arte de Ribeirão Preto, na Casa da Cultura de Ribeirão Preto
 1981 - São Paulo SP - 2º Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais, no Paço das Artes
 1982 - São Paulo SP - 1º Salão Paulista de Arte Contemporânea
 1983 - Ribeirão Preto SP - 7º Salão de Arte de Ribeirão Preto - Prêmio Aquisição Cidade de Ribeirão Preto

1984 - São Paulo SP - 2º Salão Paulista de Arte Contemporânea, no MIS/SP
 1985 - Curitiba PR - 42º Salão Paranaense
 1985 - Santo André SP - 13º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, no Paço Municipal
 1986 - São Paulo SP - Projeto Contemporâneo - Aquarela Desenho ou Pintura, na Pinacoteca do Estado
 1987 - Caraguatatuba SP - Arte Litoral Norte: 9 artistas contemporâneos, no Espaço Setur
 1987 - Santo André SP - 15º Salão de Arte Contemporânea de Santo André, no Paço Municipal - menção especial do júri
 1987 - São Paulo SP - 18º Panorama da Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
 1987 - São Paulo SP - 20º Exposição de Arte Contemporânea, na Chapel Art Show
 1988 - Estoril (Portugal) - Salão da Gravura Contemporânea Luso-Brasileira
 1988 - São Paulo SP - Coletiva, no MAM/SP
 1988 - São Paulo SP - Aquarela: tinta, pincel, água e papel, no Paço das Artes
 1988 - São Paulo SP - 1º Salão Nacional de Aquarelas da FASM, na Faculdade Santa Marcelina
 1989 - São Paulo SP - 7º Arte Litoral Norte, na Sadalla Galeria de Arte
 1989 - Ubatuba SP - 7º Arte Litoral Norte, na Fundação de Arte e Cultura
 1993 - Santos SP - 4ª Bienal Nacional de Santos, no Centro Cultural Patrícia Galvão
 1998 - Jacareí SP - Múltiplas Abordagens em Torno da Gravura, na Casa da Gravura
 1998 - Jacareí SP - Múltiplas Abordagens em Torno da Gravura, na EMEF Lamartine Delamare
 1998 - Jacareí SP - Múltiplas Abordagens em Torno da Gravura, na EMEF Silvio Silveira Mello Filho
 1998 - Jacareí SP - Múltiplas Abordagens em Torno da Gravura, na EMEF Barão de Jacareí
 1998 - São Paulo SP - Impressões: a arte da gravura brasileira, no Espaço Cultural Banespa-Paulista
 1999 - Rio de Janeiro RJ - Mostra Rio Gravura. São Paulo: gravura hoje, no Palácio Gustavo Capanema
 1999 - Vitória ES - 1ª Mostra Internacional de Mini Gravura - Vitória 2000, no Museu de Arte do Espírito Santo
 2001 - Rio de Janeiro RJ - Aquarela Brasileira, no Centro Cultural Light
 2005 - São Paulo SP - Pequenas Grandes Obras, no Cultural Blue Life

Eliana Zaroni, São Paulo, SP

Exposições Coletivas

1981 - Rio de Janeiro - Rio de Janeiro - Brasil - Salão Nacional de Artes Plásticas - Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro, RJ)
 1981 - Curitiba - Paraná - Brasil - Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba - Casa da Gravura Solar do Barão (Curitiba, PR)

- 1981 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais - Paço das Artes (São Paulo, SP)
- 1982 - Rio de Janeiro - Rio de Janeiro - Brasil - Salão Nacional de Artes Plásticas - Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro, RJ)
- 1984 - Curitiba - Paraná - Brasil - Mostra da Gravura Cidade de Curitiba - sem local de realização definido.
- 1985 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Salão Paulista de Arte Contemporânea - Fundação Bienal (São Paulo, SP)
- 1990 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Ana André, Edu Gioia, Eliana Zaroni - Itaúgaleria (Avenida Higienópolis, São Paulo, SP)
- 1994 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Cinco Artistas - MAM Ibirapuera (São Paulo, SP)
- 1996 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Avenida Paulista Quadrante 1842 - Caixa Econômica Federal (São Paulo, SP)
- 2000 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Design da Luz em Objetos Reciclados - Itaú Cultural (São Paulo, SP)
- 2002 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Genius Loci: o espírito do lugar (São Paulo, SP) - sem local de realização definido.
- 2000 - Santos - São Paulo - Brasil - Bienal Nacional de Santos - Centro Cultural Patrícia Galvão (Santos, SP)

Arnaldo Battaglini, São Paulo, SP (1953)

Premiações

- 1978 - Chelsea Art Society -prêmio pintura - Londres
- 1981 - Mostra Anual da Gravura - aquisição - Curitiba
- 1989 - Salão Paranaense de Artes Visuais- aquisição - Curitiba
- 1990 - Panorama da Arte Atual Brasileira - prêmio gravura
- 1990 - Museu de Arte Moderna de São Paulo
- 2006 - Prêmio Obra Pública Parque Ecológico de Guaira, São Paulo,
- 2006 - com o projeto para obra interativa 'Cubo-Círculo' (ver em obras públicas, no site)
- 2006 - Fundação Gilberto Salvador e Prefeitura de Guairá.

Obras em Acervos e Coleções

- Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
- Museu da Gravura Cidade de Curitiba
- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
- Museu de Arte Moderna, SP
- Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
- Museu de Arte Contemporânea do Paraná
- Coleção Gilberto Chateaubriand

Bolsa de Mercadorias e Futuros - BM&F - São Paulo
 Mônica Filgueiras Galeria de Arte
 São Paulo Galeria de Arte
 London Print Studio

Exposições Individuais

1978 - The Loggia Gallery - Londres
 1979 - The New End Theatre - Londres
 1982 - Paulo Figueiredo Galeria de Arte - São Paulo
 1985 - Paço das Artes - São Paulo
 1990 - Mônica Filgueiras Galeria de Arte - São Paulo
 1992 - MARGS Museu de Arte do Rio Gde do Sul - Porto Alegre
 1994 - Mônica Filgueiras Galeria de Arte - São Paulo
 1994 - Museu da Gravura Cidade de Curitiba - Curitiba
 1997 - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - S Paulo
 1997 - CEB Centro de Estudos Brasileiros - Roma
 1999 - Galpão - São Paulo
 2002 - MASC Museu de Arte de Sta.Catarina, Florianópolis
 2004 - Centro Brasileiro Britânico, São Paulo
 2006 - Memorial Attilio Fontana, Sta.Catarina

Exposições Coletivas

1976 - Chelsea Summer Show - Londres
 1976 - The Alpine Gallery - Londres
 1981 - Gravura Jovem - MAC - São Paulo
 1981 - Mostra anual da Gravura - Curitiba
 1981 - Salão Nacional de Artes Plásticas - Rio de Janeiro
 1983 - Bienal Internacional da Gravura /Coreia - Seul
 1983 - Bienal Internacional da Gravura /Porto Rico - San Juan
 1983 - Salão Paulista de Arte Contemporânea - São Paulo
 1986 - Salão Paulista de Arte Contemporânea - São Paulo
 1987 - Circuito Atelier Aberto (19a.Bienal de SP) - São Paulo
 1988 - Bienal Internacional de Gravura da China - Taiwan
 1990 - Bienal Internacional de Gravura de Portugal - Amadora
 1994 - Hardware Gallery - Londres
 1994 - London Print Workshop - Londres
 1994 - 'Arte da Resistência' Coleção Gilberto Chateaubriand
 1994 - Galeria de arte do SESI - São Paulo
 1995 - 'Gravura Paulista' São Paulo Gal. de Arte - São Paulo
 1999 - 'Traço' Galpão - São Paulo
 2004 - 'Em Branco' Bolsa de Arte, Porto Alegre. RS

2006 - 'Em Branco' Palácio das Artes, Belo Horizonte, MG

Fanny Feigenson, São Paulo, SP (1949)

Exposições Individuais

- 1977 - Santos SP - Aquarelas e Serigrafias, na Galeria de Arte da Associação de Engenheiros e Arquitetos de Santos
- 1986 - São Paulo SP - Aquarelas, na Uptown
- 1990 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Paulo Prado
- 1993 - São Paulo SP - Envolvimentos, no Sesc Pompéia
- 1994 - São Paulo SP - Executa a escultura Shamash em comemoração à Chanuka, na Congregação Israelita Paulista
- 1996 - Lietzen (Alemanha) - Workshop no Projeto Eine Erde patrocinado por Endmoraene Artistas de Brandemburgo e Berlim
- 1998 - Berlim (Alemanha) - Individual, na Galerie Barsikow
- 2003 - São Paulo SP - Framboesas & cerejas, no Centro Universitário Maria Antônia
- 2004 - São Paulo SP - Sexshop, na Valu Oria Galeria de Arte

Exposições Coletivas

- 1977 - Santos SP - 5º Salão de Arte Jovem
- 1987 - São Paulo SP - Mostra no Arvoredo, Grupo Especializado em Educação
- 1987 - São Paulo SP - Mostra, nas Oficinas Culturais Três Rios
- 1988 - Curitiba PR - 45º Salão Paranaense, no MAC/PR
- 1988 - Guarulhos SP - 1º Salão de Artes Plásticas de Guarulhos
- 1988 - São Paulo SP - Mostra, na Galeria Metropolitana
- 1989 - São Paulo SP - 7º Salão Paulista de Arte Contemporânea
- 1989 - São Paulo SP - Pró-Indígena, na Galeria Documenta
- 1989 - São Paulo SP - O Leque, na Galeria Miriam Mamber
- 1989 - São Paulo SP - Mostra, na Artwear & Design
- 1990 - Belo Horizonte MG - Mostra, no Palácio das Artes da Fundação Clóvis Salgado
- 1990 - Curitiba PR - Mostra, no MAC/PR
- 1991 - São Paulo SP - Mostra no Arvoredo, Grupo Especializado em Educação
- 1992 - São Paulo SP - Mostra, no MAC/USP
- 1993 - São Paulo SP - Envolvimentos - instalação, no Sesc Pompéia
- 1993 - São Paulo SP - Salão de Aquarela, na Faculdade Santa Marcelina
- 1994 - Chicago (Estados Unidos) - Coletiva de Aquarelas
- 1994 - São Paulo SP - Circuito Barra Funda
- 1995 - São Paulo SP - Tradição e Pioneirismo, no MAM/SP
- 1996 - Lietzen (Alemanha) - Uma Terra/Brasil-Alemanha
- 1996 - São Paulo SP - Habitar, no CEF
- 1996 - São Paulo SP - Avenida Paulista Quadrante 1842, na CEF

- 1997 - São Paulo SP - Eva Castiel e Fanny Feigenson. Instalações, no Instituto Goethe
 1997 - São Paulo SP - Homenagem à Brancusi, no Instituto Goethe
 1997 - São Paulo SP - Segredo Guardado em Silêncio, no Paço das Artes
 1997 - São Paulo SP - Vitrines, no Instituto Goethe
 1998 - São Paulo SP - A Oeste, O Muro - instalação, na Capela do Morumbi
 2000 - São Paulo SP - A Casa Blindada, na Av. Rebouças, 2045 (Com patrocínio da Inbrafiltros, sete artistas criaram instalações em uma casa fechada na Av. Rebouças, em São Paulo)
 2001 - São Paulo SP - Pequenos Formatos, na Valu Oria Galeria de Arte
 2003 - São Paulo SP - Arte Hoje, na Valu Oria Galeria de Arte
 2004 - São Paulo SP - O Preço da Sedução: do espartilho ao silicone, no Itaú Cultural
 2004 - São Paulo SP - Núcleos Contemporâneos, no Valu Oria Galeria de Arte

Daniela Kutschat São Paulo, SP (1964)

Participação em Eventos

- 1988 - Manuscritos. Eletrografias.
 1990 - Máquinas de Ver I. Vídeo-instalação. Paço das Artes, Temporada de 1996 - Antartica Artes com a Folha - Pavilhão Manoel da Nóbrega - São Paulo.
 1996 - Studio Unesp Sesc Senai de Tecnologias de Imagens - Serviço Social do Comércio (Pompéia, São Paulo, SP)
 1996 - História e outras animações digitais.
 1996 - Projeto Auden.
 1997 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Arte e Tecnologia - Itaú Cultural (São Paulo, SP)
 1997 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Programa Anual de Exposições de Artes Plásticas - Centro Cultural São Paulo (SP)
 Projetos, São Paulo.
 1997 - Antídotos Virtuais.
 1997 - Cápsula do Tempo I.
 1998 - Traces. Contemporary Art from Brazil.
 1999 - Id.RG 76439-A. Mundo Virtual modelado em vrml. Palimsesto, animação digital
 1999 - Infobodies:
 unfolding and potentialities. Apresentação Intermídia.
 1999 - Id.RG 76439-A. Palimsesto, animação digital. (FAAP).
 2000 - Infobodies: unfolding and potentialities, derivada II.
 2001 - OP_ERA: uma jornada através de múltiplas dimensões em espaços multisensoriais (CCBB Rio).
 2001 - Infobodies: unfolding and potentialities, derivada III.
 2001 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Território Expandido - Sesc (Pompéia, São Paulo, SP)
 2003 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Rumos Itaú Cultural Transmídia - Instituto Itaú Cultural
 2003 - Goiânia - Goiás - Brasil - Prêmio Cultural Sérgio Motta - Museu de Arte Contemporânea (Goiânia, GO)

- 2003 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Interatividades: ciclo arte, ciência e tecnologia - Instituto Itaú Cultural
- 2003 - OP_ERA: uma jornada através de múltiplas dimensões em espaços multisensoriais (Transmídia).
- 2003 - OP_ERA: uma jornada através de múltiplas dimensões em espaços multisensoriais (Caverna POLI-USP).
- 2003 - OP_ERA: uma jornada através de múltiplas dimensões em espaços multisensoriais.(Hiper). 2003.
- 2003 - Vôo Cego I e Vôo Cego II. In Made in Brazil. Mostra Itinerante de Vídeos Brasileiros.
- 2003 - Palimpsesto. Em Palavra Extrapolada, segmento da Mostra Latinidades 19-08 - 06.09. SESC Pompéia, São Paulo.
- 2004 - São Paulo - São Paulo - Brasil - O Corpo: entre o público e o privado - Paço das Artes (São Paulo, SP)
- 2004 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Emoção Art.ficial 2.0: divergências tecnológicas - Itaú Cultural (São Paulo, SP)
- 2004 - Porto Alegre - Rio Grande do Sul - Brasil - Hiper Relações Eletrodigitais - Santander Cultural (Porto Alegre, RS)
- 2004 - OP_ERA: Haptic Interface (LUVA 1) Paço das Artes. 2004.
- 2004 - Máquinas de Ver I (Video-instalação).
- 2004 - OP-ERA:Haptic Interface (LUVA 1) CCBB. 2004.
- 2004 - OP_ERA:HAPTIC WALL (SonarSound). 2004.
- 2004 - OP_ERA: HYPERVIEWS. 2004.
- 2005 - São Paulo - São Paulo - Brasil - O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira - Itaú Cultural (São Paulo, SP)
- 2005 - São Paulo - São Paulo - Brasil - Homo Ludens: do faz-de-conta à vertigem - Itaú Cultural (São Paulo, SP)
- 2005 - OP_ERA: Haptic Wall II (Corpo na Arte Contemporânea Brasileira).
- 2005 - OP_ERA:SONIC DIMENSION (Beall Center).
- 2005 - OP_ERA: Haptic Interface (LUVA 2) (Homo Ludens).
- 2005 - OP_ERA: SONIC DIMENSION (Transitio MX).
- 2006 - OP_ERA (Mostra CCBA).
- 2006 - OP_ERA: SONIC DIMENSION in Interconnect: between attention and immersion.
- 2006 - OP_ERA: SONIC INTERFACE 2006 in MOTOMIX.
- 2006 - OP_ERA: SONIC DIMENSION (Plataforma Puebla06).
- 2006 - OP_ERA (Documentação) SESC RIO - 1a Mostra de Arte Eletrônica.
- 2007 - OP_ERA: SONIC DIMENSION (Memória do Futuro). 2007. (Apresentação de obra artística/Outra).
- 2007 - OP_ERA: HAPTIC INTERFACE (Arte no Brasil 1991-2006). 2007.
- 2007 - OP_ERA: O CORPO COMO INTERFACE (Espacio Telefonica Buenos Aires).

**ANEXO B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO e
DECLARAÇÃO DE CESSÃO DE DIREITO DE USO DE IMAGEM**

AOS ARTISTAS

Prezado (a),

Estamos realizando uma pesquisa com o objetivo de compreender o processo criativo no campo das artes visuais segundo o auto-relato de artistas.

A sua colaboração será de grande importância no sentido de auxiliar neste estudo que pretende oferecer valiosas ferramentas à psicologia e a arte, propiciando o pensar e o agir criativo na sociedade.

Será feita uma entrevista filmada em horário e local previamente acordado, preferencialmente no ateliê do artista.

Não existe risco psicológico no processo de resposta, pois se tratam de questões relacionadas ao trabalho cotidiano dos indivíduos. A sua participação é voluntária, podendo ser retirada a qualquer momento, mesmo que já tenha sido concedida, sem que tal procedimento envolva qualquer risco para a sua avaliação acadêmica.

Após a entrevista os participantes poderão visualizar imediatamente, na câmera filmadora, algumas imagens obtidas na própria entrevista, acrescidas de uma explicação oral sobre a importância da pesquisa que estamos realizando, para o campo da psicologia e da arte.

Informamos que não existe qualquer tipo de ônus financeiro ou ressarcimento pela participação nesta pesquisa. Os seus dados serão guardados de forma sigilosa e a sua idoneidade protegida em qualquer comunicação pública.

Se concordar com a realização da entrevista, assine, por favor, a ficha abaixo, devolvendo a original e guardando uma cópia da mesma em seu poder.

Atenciosamente,
Prof. Msc Regina Lara Silveira Mello
LAMP/PUC-Campinas
Telefones: (l 9) 3729-6567/ 3729-6891
Comité Ética PUC-Campinas: (19) 3729-6808

Eu _____ abaixo
assinado, declaro concordar com a participação na pesquisa nos termos acima
mencionados.

Assinatura: _____

DECLARAÇÃO DE CESSÃO DE DIREITO DE USO DE IMAGEM

Eu _____ abaixo assinado, autorizo a utilização de imagens sob forma de fotografia ou vídeo, realizadas para a pesquisa acima mencionada, para uso em atividades didáticas com fins docentes e de pesquisa. As atividades previstas incluem exposição em sala de aula, congressos, hipermídia e Internet. Isto posto que abro mão de qualquer direito autoral que possa incidir sobre referidas imagens.

N. do RG: _____

Assinatura: _____

ANEXO C - Roteiro para entrevista aos Artistas Visuais, em que se pretende:

1) Analisar como se desenvolve o fluir de idéias correntes no processo criativo do artista visual, identificando motivações, o envolvimento focado na criação artística e a organização do tempo no processo criativo.

- O tempo de produção no processo criativo é contínuo?
- Quando inicia uma obra, trabalha até concluí-la ou faz diversas obras ao mesmo tempo?
- Há um ritual especial para começar uma obra de arte?
- Como adquiriu e atualiza seu repertório de imagens?
- Como o seu repertório de imagens se relaciona com seu trabalho?

2) Acompanhar o fazer de uma obra específica de cada artista tais como observar suas implicações no processo criativo, como aproximações temáticas e formais com a obra e importância do acaso e do *insight*.

- Há muitos temas em gestação simultaneamente na cabeça do artista?
- Em algum momento o tema se esgota?
- Relaciona os temas de sua obra a acontecimentos em sua vida pessoal?
- Em que momento a forma se configura na cabeça? Ela fica descansando num lugar, “adormecendo” num espaço paralelo, até se configurar em criação?
- A forma nasce borrada, incerta, ou aparece pronta?
- Considera a absorção do acaso em seu trabalho?

3) Indicar elementos facilitadores do processo criativo tais como: utilização de rascunhos e cadernos de anotação, a escolha de material, tecnologias e parcerias técnicas, além de influências do sistema da arte na visão dos artistas.

- Faz maquetes, desenhos, esboços como rascunho?
- Mantém registros do seu rascunho (reunidos em cadernos de anotações)?
- Como escolhe o material para o trabalho?
- É a forma que sugere o material ou é o contrário?
- Sente que o saber técnico inibe a criatividade, no sentido de engessá-la? Ou ao contrário, é uma ferramenta que acrescenta informações?
- Como funciona a parceria com um técnico, quando necessária à confecção do trabalho?
- Relaciona a obra com o espaço onde será colocada?
- A obra em questão (que escolhemos para analisar o processo criativo do artista) foi feita sob encomenda?
- A obra em questão foi feita para um espaço previamente determinado (*Site Specific*)?

ANEXO D

Entrevistas aos Artistas Visuais

Transcrição completa

Entrevista com Sergio Fingermann

São Paulo, 15 de fevereiro de 2007, 11h00 da manhã, ateliê do artista. O assistente traz uma bandeja com xícaras e uma garrafa térmica. Tomamos café, aquecendo o papo. Mostro como vai ser o enquadramento da câmera, fixada num tripé, enquanto conversamos frente a frente, sentados a mesa.

Regina Lara: A exposição que você está preparando, poderia falar um pouco sobre este trabalho?

Sergio Fingermann: Esta exposição nasce de uma provocação, pois o maestro John Neschiling pediu que eu cedesse imagens de pintura para as capas de CDs das nove sinfonias de Beethoven. Tivemos dois encontros, e eu inicialmente pensei que esta exposição pudesse acontecer na OSESP, na Sala São Paulo. Como isto não era possível, eu pensei na Pinacoteca. É uma série de pinturas que eu estou chamando provisoriamente de “A música e outras fábulas”. Elas retomam imagens que eu já tratei em outros períodos, tem uma característica figurativa forte, e uma relação de desenho bem explícita, visita um pouco o mundo clássico. Eu estava entendendo um pouco o Beethoven como um artista que abandona as formas clássicas. Eu peguei a iconografia que me remetia um pouco a esta época. Acho que neste conjunto ela volta, traz signos que já apareceram, como um jardim, uma fonte, um gradil de portão, que já estiveram em outras obras.

R L: Como figuras recorrentes...

S F: Na verdade isto não quer dizer nada, não significa nada demais, nenhuma intenção de dizer algo. São provocações que tentam criar uma situação mais misteriosa, uma qualidade na imagem de transcendência, então é nisto que eu tenho trabalhado. Eu vou expor um conjunto de aproximadamente 25 a 30 telas, e um conjunto de gravuras com o mesmo tema. Eu tenho um conjunto de gravuras em metal aquareladas, que acompanham alguns textos que eu escrevi, e vão estar reunidos num álbum que eu chamei de “Elogios ao silêncio”. Justamente,

se eu estou tratando agora da música, este falava das qualidades do silêncio, pensando um pouco naquela frase que “A pintura é poesia muda”...

R L: Estar mais atento a pausas do que às notas...

S F: Exatamente...

R L: Você falou das famílias, das obras como famílias. Como elas se agrupam? É pela temática, pela técnica...

S F: Vou retomar uma frase que era de Miró: “Eu trabalho como um jardineiro”. Às vezes o jardineiro amarra um galho, retorçe, muda a planta de lugar, enfim, esta é uma metáfora para dizer que eu trabalho em várias coisas ao mesmo tempo. Eu gosto que os meus trabalhos convivam e vão amadurecendo conjuntamente. Inclusive há uma troca de soluções plásticas, até mesmo compositivas, entre eles; esta convivência cria uma espécie de campo magnético entre eles... Aí surge uma família, quer dizer, não é exatamente pelo tema, mas pelo magnetismo entre eles; eu sempre trabalhei assim, seja na gravura, no desenho ou na pintura... Eu gosto de entrar no ateliê com o olhar esfriado, não aquecido, o que me dá um certo distanciamento, perceber o que me desconcerta; quer dizer, emocionalmente eu estou distante do trabalho, então eu enxergo melhor, com mais acuidade...

R L: Você gosta de ser surpreendido...

S F: Exatamente! E às vezes têm soluções que você abandona no meio do trabalho e depois retoma aquele caminho num outro, por isso que é um processo meu, nem sei se é o melhor, mas é o meu jeito...

R L: Sim, o que importa é que é o seu jeito... Então quer dizer que você não começa uma obra e vai até o fim... Elas vão sendo feitas juntas...

S F: Eu gosto que a obra ganhe, assim, uma espécie de espessura espiritual, é uma construção. Ela tem que suportar diversos olhares, diferentes humores, de diferentes dias; o trabalho tem que resistir a isto, o caráter de enigma de um trabalho tem que resistir às diferentes

abordagens que podemos fazer dele... Eu me sinto mais seguro. Inclusive, a decisão sobre quando um trabalho está pronto, eu fico numa relação de exterioridade com o trabalho...

R L: Você vai saindo...

S F: O trabalho vai me expulsando até o ponto que ele não me interessa mais, aí eu vou mexer num outro trabalho... Mas eu ainda deixo o trabalho no ateliê, pois é preciso tempo para tomar esta decisão. Normalmente nós artistas, a gente sofre um processo onde os desejos se sobrepõem àquilo que ele acabou de enxergar. Então a gente deve tomar muito cuidado com aquilo que ele deseja, com o que ele quer, enxergar diferentemente do desejo...

R L: Mas você diz que esta relação é com o olhar, com o enxergar, mas e com o fazer, você também sente esta relação?

S F: O ato de pintar é um ato que se dá onde você não está armado, quer dizer, está armado na intenção, uma relação meio caótica, onde você é tragado pela própria experiência de pintar, onde você vai produzindo cortes e distanciamentos, onde você se perde nesse processo. Eu acho que é no recuo que você retoma isto, contextualizando, o que é singular, pessoal, criativo, com suas referências culturais. O artista tal já trabalhou deste jeito, ou esta questão que eu estou localizando já apareceu aqui ou ali. Você sai um pouco de si, é uma experiência de alteridade, você olha seu trabalho como um outro. Eu acho que isto dá uma responsabilidade ética para o seu trabalho. Eu desconfio muito desta obra que é muito selvagem, muito primária, como se ela bastasse...

R L: Uma coisa que flui e pronto...!

S F: Eu acho que o artista contemporâneo tem uma obrigação ética de trabalhar nisso. O mundo está cheio de obras...

R L: É um ser cultural....

S F: É isso, eu acho que o século XX promoveu uma deturpação no processo artístico em que o narcisismo aflora como uma patologia sem pudor nenhum, os artistas acham que isto é o que deve se mostrar. Eu acho que nós estamos vivendo uma crise, particularmente nas artes

plásticas, muito grave, uma crise narcísea patológica. É uma vontade de colocar o “eu” no mundo... Eu vi recentemente uma exposição no Itaú Cultural que fala disto, que eu achei um equívoco, na idéia de conceito da exposição.

R L: Então você tem um pacto com a história da arte, com as questões culturais...

S F: Sem dúvida, eu acho que é fundamental... É engraçado que a vida toda, além do meu trabalho, eu estive ligado às questões de transmissão, por uma questão de sobrevivência, eu sempre dei aula. E tive que pensar o que é transmissível a alguém da experiência artística... Não acredito que você ensine alguém a ser artista, mas você pode tentar falar de algum lugar da sua experiência e tentar enxergar o outro, criar um método ou coisa assim... Eu, nem sei por que eu estou falando nisso...

R L: Acho que é como uma forma de sair, de se mostrar...

S F: Ah sim, com relação à história da arte, a maior dificuldade que eu vivencio dando aula, eu diria que é o esgarçamento cultural, eu diria que há um empobrecimento muito assustador. A demanda por alguém que se dedique num pacto com a arte e a criatividade intenso – é assustadora. O que este jovem artista está procurando em você? É muito mais saque, ele quer saquear, ele não busca a interlocução. Ele quer saber alguma coisa para encurtar a experiência dele. É engraçado, como se o mundo tivesse uma dívida, e este lugar já pertencesse a ele e não à obra, ele já quer estar no sistema da arte...

R L: Como se ele quisesse pertencer ao sistema sem ter conquistado o sistema...

S F: É uma conquista transformadora dele... Isto é um fenômeno muito interessante, de ser estudado por quem está interessado em educação ou psicologia, da experiência do saque, de se apoderar da experiência do outro. O que está por traz é uma espécie de covardia moral. Eu vejo de certa forma uma coisa assim: as pessoas são preguiçosas para estudar, então elas fazem grupos de estudo, onde elas podem ter o estudo digerido em vez de viver o mergulho no texto...

R L: Não falando exatamente em culpa, mas de uma certa forma, a responsabilidade sobre isto não estaria nas pessoas que criam o campo, que definem o âmbito das artes?

S F: Sem dúvida. O sistema, o próprio desenvolvimento da arte, a maneira como ela vem vindo nos últimos 70 anos... Quer dizer, praticamente dos anos 50 pra cá, no pós-guerra, eu diria, há um processo de confusão de valores. Você não sabe mais aonde está baseada esta experiência artística, a formação mínima do ofício, do saber pintar, saber desenhar, saber esculpir, quer dizer, é um vocabulário; isto tudo teve uma perda, um empobrecimento muito grande. Eu não posso esquecer que como eu não sou ligado a nenhuma instituição, eu recebo pessoas em meu próprio ateliê, eu trabalho com uma faixa etária muito ampla e diversificada, onde o poder aquisitivo é altíssimo, mas o nível cultural muito baixo. Quer dizer, as pessoas perderam os instrumentos de se apropriar, da complexidade como as questões culturais são mostradas. Elas agora têm uma relação mais de consumo, sem os critérios... Para o bem e para o mal, no processo de transmissão artística, se deu um processo de abertura que se jogou junto com fórmulas rançosas acadêmicas, experiências do ofício que eram mais reflexivas. Dava tempo da pessoa se formar. Hoje, é muito rápido, e muito raso. Para as artes plásticas que têm por natureza a contemplação, um tempo mais lento de fruição, a experiência ficou rasa, perdeu a espessura espiritual. Eu estou bastante pessimista...

Falando agora como pintor. Pintor é um cara que produz imagens, no sentido que elas possam produzir atrito no mundo. Quer dizer, vou fazer uma imagem, como um acostamento na vida, numa estrada; se não tivesse acostamento, a paisagem passaria, uma sucessão de imagens que você não fixa nenhuma, você está na velocidade deste momento. A arte é como uma produção de acostamento na trajetória, no percurso, nos caminhos. E o caso das artes plásticas é esta coisa fixa. Eu acho uma falsa questão para mim, a questão da tecnologia. Em arte, eu vejo experiências fantásticas e altamente criativas, mas meu pacto é com a pintura, com a experiência do olhar. Esta pausa que neste momento do capitalismo é super importante, acho até uma radicalidade alguém pintar hoje... Acho que tem um caráter de resistência.

R L: Mas falando deste seu trabalho específico, desta exposição...

S F: Então eu falei que eu peguei imagens, um trabalho que tem uma fonte, um jardim, interior e exterior com jardim. Apareceu muita figuração neste trabalho, é engraçado, como

nunca havia aparecido antes, figuras que parecem ilustrações de livrinhos de criança, aquelas figuras recortadas. O que quer dizer eu não sei, são como silhuetas, figuras recortadas. Estas imagens que aparecem na tela numa proporção muito pequena em relação ao grande vazio da tela. O que eu quero mesmo é este grande vazio. A figuração, ela é quase um artifício que eu tenho para tornar possível esse olhar um nada. Eu entendo assim, isto acontece muito no meu trabalho...

R L: Como um convite ao trabalho...

S F: Eu gosto da palavra artifício, é como produzir um engano... Você conduz uma pessoa a ficar olhando e de repente ela se dá conta de que o tema não é nada em arte. É apenas a forma de você enlaçar uma pessoa, aprisioná-la numa experiência; ela só vai ter uma elaboração se ela ficar nesta experiência. O que eu sinto é que as pessoas consomem, saem de uma experiência para outra, com uma fome insaciável... Então ultimamente eu tenho uma relação assim com a literatura, eu estou mais lendo os clássicos do que essa enxurrada de escrita que atende a uma idéia de entretenimento, mas que não atinge minha alma, sabe... Sei lá, eu prefiro pegar, assim, um Balzac. Parece que vai mais fundo, dá notícias de outras dores do mundo e que moram em mim também, tem ecos diferentes... Estrategicamente eu tenho procurado que estas imagens pareçam, assim, um pouco enferrujadas... Eu notei que no conjunto elas tratam muito de desenho; eu nunca fiz isto num conjunto... É muito explícito o desenho e eu me vejo desenhando muito mais...

R L: Geralmente o desenho é o início...

S F: Atualmente não, você sabe que se você fizer um giro por museus e galerias de arte, parece que todo mundo está trabalhando em fundos, muito bonitos, mas que não tem o enunciado. Parece que as pessoas morrem de medo de dizer qualquer coisa que localize o olhar. Parece que esta responsabilidade por um dizer é extemporânea, nos tratados de arte contemporânea não se pode... Portanto eu acho que estou indo na contramão com este trabalho...

R L: E o desenho como croqui, você desenha direto na tela...

S F: Eu pinto direto na tela, mas faço anotações num caderninho. Em geral, quando eu começo uma pintura eu não tenho implicações do que ela será, ela vai ficando... Por isso talvez que eu trabalhe num conjunto grande... Um portão, virar esta imagem, quer dizer, eu não tenho nenhum compromisso com o que eu já havia pintado. O que eu tenho feito de uns tempos pra cá, quer dizer, eu voltei. Eu procurei durante muito tempo construir minha materialidade e a relação da imagem com estes procedimentos que revelam, que fazem ver a representação. O acúmulo sucessivo de sessões de pintura que produzem a imagem. Eu apostei muitos anos nisto, como as camadas, como se eu, num dado momento, começasse a me sentir novamente seguro de ter uma matéria pictórica, um território onde eu poderia acrescentar o meu sonho. Isto norteou um pouco este conjunto de trabalhos, então existe alguma coisa que é uma matéria comum, existe uma maneira como esta matéria é colocada neste fundo. Então, às vezes são recortadas, às vezes são silhuetas. Sugestões de espaços, um espaço que se produz na própria pintura; não se trata de um espaço real e sim de uma construção. Eu vejo estas pinturas – elas têm muito de memória, convocam, como construção de sensação.

R L: E esta relação com a ferrugem, a ferrugem é uma revelação da passagem do tempo...

S F: Também... é uma mancha que torna às vezes imprecisa o plano em que esta imagem se faz. Eu gosto, às vezes, deste caráter de imprecisão que a mancha e, no caso, a ferrugem têm. Eu fiquei muito impactado ao perceber que muitos destes trabalhos têm um quadriculado na imagem. E isto tem uma razão de ser, pois em meus trabalhos mais antigos, eu fazia anotações num caderno quadriculado, era um papel quadriculado. E era uma maneira de criar esta pele, onde o sonho acontecia. Às vezes eu respeitava, às vezes não respeitava, mas de qualquer forma essa trama me ajudava, situava...

R L: Era uma coisa cartográfica mesmo...

S F: Eu criava um lugar para a pintura acontecer. Eu fiquei muito impactado visitando o museu dos azulejos em Portugal, em Lisboa, e esta trama, esta marca do tempo que cada módulo tinha, assim impregnando o tempo nesta imagem e a relação da imagem com a temporalidade aprisionada. Então este jogo daquilo que eu vejo, mas não vejo, quer dizer aquele tempo

retido ali me fascinou; é um pouco o que aparece aqui. São pinturas onde estou demorando muito mais tempo, são de execução mais difícil em que o caráter expressivo catártico está muito fora, estou muito mais ágil para pintar mais, assim com uma agilidade acumulada...

R L: É uma quantidade grande de coisas...

S F: Não sei se passa isto, mas eu espero que a exposição que eu esteja montando passe...

R L: Como é que você vê este retorno? Você vai às exposições que faz, escuta o que o público diz...

S F: Eu acho que é o momento, para qualquer artista, de estabelecer uma relação. O que a gente faz só faz sentido se tiver visibilidade, a gente se oxigena deste olhar...

R L: Você acha que há um diálogo...

S F: Não sei se é um diálogo, porque o artista, com aceitação ou sem aceitação do trabalho, você trabalha numa espécie numa crença, é uma condenação... O que eu acho que se vai tentar é um espaço no espírito das pessoas de interlocução. Eu não acho que o mundo tenha uma dívida comigo, eu acho que tem uma sensação de verdade que este fazer deve carregar, para que faça sentido para as pessoas, para mostrar isto, a idéia de acontecimento...

R L: E com relação à crítica? Existe uma expressão citada por um dos teóricos que eu estou estudando, que seriam os gatekeepers, os protetores do portão, vamos dizer assim, do campo, que são as pessoas que avaliam...

S F: Bom, aí temos que dizer que a arte é um sistema, e que uma das partes deste sistema é a criação artística, são os artistas. Fazem parte também os críticos, as instituições, os agentes, historiadores... A gente faz um jogo, todos nós fazemos este jogo... O que eu noto é que a relação sempre foi tensa entre artista e crítico, principalmente com o fenômeno da indústria cultural ganhando um peso tão grande, há um sistema de adequação, de autorização recíproca. Acho que os críticos se cercam de um determinado tipo de produção artística, e vice-versa; esta produção é feita e acordo com esta necessidade crítica, um juízo crítico. Ali eles operam tentando criar poder para si e criam guetos. Este fenômeno é muito forte em países mais

frágeis. Onde o sistema cultural é frágil, isto fica mais evidente, por exemplo, aqui. Mas eu acho que o artista trabalha apesar disto, e não se vitimiza por isso. Com certeza é uma força interior. Eu acho que o artista tem que ter como horizonte, construir um corpo de trabalhos coerente, que tenham uma relação de verdade, um pacto com o que ele acredita – o resto é lucro... Eu acho que não dá pra gente achar que o mundo tem uma dívida com isto... É uma visão quase religiosa sim, justamente porque é um fazer inútil, o nosso. Eu acho a vida muito chata, imagina a vida sem música, sem literatura, sem pintura... Quer dizer, isto é para mim, pois muita gente vive sem isto... Vive alijado, excluído. E eu acho que hoje em dia não é mais privilégio de classe social não, aquilo que a gente falou no começo, faltam instrumentos, é mais amplo. Eu acho que esta exposição não tem uma intenção armada fora do meu próprio trabalho; eu acho que o trabalho deve convocar sensações nas pessoas, que elas vão elaborar... Não há uma militância, eu não quero dizer alguma coisa especificamente. Sabe, quando eu falei a música e outras fábulas, a fábula é uma narrativa que tem um conteúdo moral, e eu não quero passar por moralista... Eu entendo ela como uma ponte para o sonhar, eu acho que cada pintura, cada trabalho que eu estou apresentando estivesse imantado de uma energia, um sonhar, quase um cenário para elaborar as sensações e fazer da sensação pensamento. Não é parar a sensação, pois eu acho que qualquer coisa pode produzir sensação. Eu acho que a função da arte é uma elaboração sobre a sensação, uma contextualização dela, o atrito deste pensamento no mundo...

R L: Como é mesmo a fábula da pintura, que você havia me contado...?

S F: Eu gosto de ler, e uma época que me fascina bastante é a época da retórica, século XVI, XVII; é uma época que tem bastante tratados sobre a pintura. Mas eu achei um filósofo, que uma época ele foi até conservador do museu do Louvre, ele era conselheiro do Luis XIV, uma fábula que ele fala sobre a origem da pintura. Eu até coloquei neste texto que eu vou publicar, quer dizer, eu reescrevi de propósito, depois de deixar esta fábula repousar na memória. Então eu acho que eu misturei a estrutura básica da fábula com a minha memória... Bem, na memória, a pintura é uma jovem que está inquieta e aparece o amor (na forma de outra jovem) que tenta recobrir aquele sentimento de falta, que a jovem está imersa, ensinando a

ela um artifício, que é desenhar a coisa ausente, a coisa à distância. Ela a ensina a fazer isto numa superfície, que a jovem escolhe como uma superfície interessante. E ela ensina a jovem a fazer esta imagem e se afasta com nobreza e elegância. Elas olham juntas à distância esta imagem e ela se lembra que tinha recolhido a paleta com que seu pai (o amor) coloriu o mundo. Aí ela recorre a esta paleta para colorir o desenho, preenchendo o vazio, dando origem à pintura. Quer dizer que o sentimento que deu origem à pintura é o sentimento de falta, de incompletude, é o fazer que completa, o que eu acho muito bonito... O conselho desta fábula é que a pintura fique mais perto da poesia e se afaste do amor, pois o amor tem um amante que são os desejos, que se nutrem de imagens. Mostrar que a pintura não é uma simples produção de imagem, mas uma imagem que tem uma densidade que ultrapassa o que ela mostra, e este paradoxo deve morar na pintura. Ela mostra uma coisa, não sendo, ela é uma superfície suja de tinta, é um ver onde é impossível ser vista alguma coisa. Então na verdade, é um fazer consciente, onde não tem matéria, possibilidade do inusitado, tem a ver com mágica...

R L: E este inusitado, como você vê esta questão do acaso, do insight...

S F: E então, a arte trabalha com isto, por isso a gente procura se desarmar, por isso eu falei da minha prática de tentar trabalhar a pintura de forma que eu fique menos armado, favorecendo o surgimento do acaso. E saber levar o acaso, porque a forma é sempre uma espécie de borda, de limite do caos, a gente vagueia no caos, no sofrimento. Eu acho que a condição humana está nas tais estruturas que a gente inventa, mas são apenas maneiras de a gente olhar o caos. A estrutura é uma falsa questão, é uma maneira de a gente ver, mas só por um instante. A situação da casualidade favorece isto. É claro que se eu não tomar cuidado, ela toma conta, mas eu acho que a formatividade que a gente pode dar a ela, mas a gente não pode excluir a casualidade. Eu acho que em arte e em todo trabalho criativo, é isto, não é? Eu acho que a gente não pode abrir mão de uma coisa: pintura é uma experiência na ilusão. Sabe, a coisa que tem que ser mais debatida e afirmada não é o aspecto real da experiência pictórica, é esta enunciação que se dá, no gerúndio...

R L: Não é a pintura em si, é a imagem que se tem dela...

S F: A representação é uma espécie de batalha para aquilo se fazer em imagem... E se a gente olha retroativamente na história da arte, a gente vai ver que é isto. Eu acho que é a experiência de ver e ver neste gerúndio, um tempo que neste gerúndio, é se fazendo. Nitzche fala uma coisa que eu acho que é na origem da tragédia, que é: se você vai ao teatro, se tem um ator vestido de animal, você sabe que é gente, mas você vê um animal falando; é um pacto que se dá na ilusão. Esta condição tem que ser mantida, isto é o que produz um atrito no mundo. De fato não é necessário, mas é o que faz a gente entender alguma coisa.

R L: Às vezes se vai buscar uma coisa e se encontra outra...

S F: Muitas vezes isto me acontece! Hoje mesmo, eu estava desmontando uma tela, porque eu vi que não era por aí; ela era até bonita, plasticamente interessante, mas... Se a gente volta pra trás e tenta repensar o conjunto... Acho que isto desmistifica a idéia de que o artista sempre sabe o que quer. Não é verdade, você procura também num “não sei nem do que eu estou falando”, de repente, a gente sustenta um falar que não é blá, blá, blá, mas que não se dá pela lógica, vem por um outro viés, não é ciência, não é científico...

R L: E o seu fazer é diário?

S F: Eu tenho uma rotina bem precisa, pois eu preciso ritualizar esta rotina. Eu conheço artistas que não têm, que mais se lançam. A necessidade de sobreviver é real e eu equacionei minha vida dando aula para garantir um mínimo de entrada possível, e o resto é do meu trabalho, da venda de obras. Mas eu sou bastante organizado, trabalho bastante.

R L: E você sente que tem um tempo de aquecimento ou você chega e começa a pintar...

S F: Tem, tem sim, sabe que eu falo pouco disto em geral... Eu entro no ateliê e começo uma limpeza daquilo que eu deixei no fim do dia anterior. Eu molho as plantas, quer dizer, tem uma espécie de esvaziar a mente, o mundo externo. É uma maneira de me concentrar, então eu molho uma planta, corto um galho do jardim. Parece que isto cria uma interiorização necessária para começar o trabalho.

R L: Você acha que é necessária certa tensão para o trabalho ou é mais ligado a um relaxamento...

S F: Sei lá, a gente acorda, lê jornal tudo, isto já dá um grau de indignação tão grande, que já contamina, a gente trabalha com isso... Eu acho que estar no mundo é isto, eu não acho que a arte tenha que se afastar não... Eu acordo e leio pra me indignar mesmo, sofrer com isto e pensar de que maneira... Mas quando eu estou no trabalho, eu tenho que me concentrar, primeiro mergulhar no trabalho e depois achar no mundo um lugar pra ele... Não é que eu vou pleitear no mundo a paz, mas eu acho que eu vou tentar testemunhar sobre a riqueza, que eu vejo no processo de criação e dar esta condição para que as pessoas façam em diversos níveis isto nas suas vidas. Um criador vai fazer isto, ele vai tentar ser responsável... Deixar a vida entrar; eu não acho que a arte é uma coisa especial assim, sagrada, eu acho que ela está no mundo... Me é muito mais prazeroso expor num espaço público do que numa galeria privada, onde no máximo 500 pessoas vão... Quando você está num museu, dá um testemunho mais amplo, cria uma interlocução. Por exemplo, eu acho importantíssimo, eu tomo o cuidado de ser um artista brasileiro, não metropolitano. E eu tenho pouco interesse, diferente de meus colegas, em expor fora do Brasil. Já vendi bastante trabalho, já expus muitas vezes no exterior; mas eu acho o Brasil tão grande, onde minha vida está estruturada aqui, e eu prefiro ser um artista brasileiro, embora culturalmente eu seja mais internacional. Não é no sentido nacionalista, mas da interlocução, com significado... Minha meta é esta, expor em Belém, Porto Alegre, Florianópolis, ou numa cidadezinha pequena, eu acho que poder mostrar o meu trabalho é isto, reflete sobre o fazer e o ver. É uma atitude mais política, eu não quero participar de uma feira.

R L: Ok, obrigada!

Entrevista com Luise Weiss

Entrevista realizada na Galeria de Arte da UNICAMP, na exposição da pesquisa de livre-docência da artista (e professora universitária), em maio de 2007. A obra escolhida para análise não estava exposta naquele momento, pois foi escolhida na exposição anterior, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo (vide amostra).

Regina Lara: Falando um pouco desta sua obra, estas gravuras fazem parte desta sua exposição aqui na UNICAMP, não é verdade...?

Luise Weiss: Elas fazem parte da minha pesquisa da livre docência...

R L: Vamos falar um pouco sobre aquela do navio...

L W: Que foi apresentada em 2006... Foi um conjunto de gravuras e um outro conjunto de pinturas. Na realidade, as gravuras eu acabei elaborando uma série grande, como estava trabalhando focalizando o retrato, também retomei o retrato. Nas gravuras, no caso, na xilogravura, mas agora num processo contínuo, quer dizer, as gravuras continuam sendo trabalhadas, são impressas com a idéia de registrar um momento. E no caso da xilogravura, você continua no trabalho, é como se fosse a ampliação dos brancos. Tanto é que esta imagem, a primeira delas, começa com alguns cortes e, começando a insinuar o retrato, e aí o trabalho continua. Quanto mais você ficava, mais ela vai ficando branca, no caso da xilogravura. Na medida em que continuo o trabalho, a figura se define melhor; ao mesmo tempo, para min, a idéia da luz, a luz que vai aumentando e começo a passar para um outro estágio, que é de novo fazer a luz passar para o branco, quer dizer, se dissolver no branco. Esta passa a ser uma matéria mais abundante, onde a imagem estaria quase que desaparecendo neste excesso de luz. Isto no caso da xilogravura, pois se eu fizesse este mesmo percurso com a gravura em metal, aconteceria o oposto, os traços ficariam pretos. Foi só ver as fotografias, os materiais que eu me baseei; as fotografias também, à medida que envelhecem, a tendência é a imagem desaparecer no branco, começa a ficar mais branca e menos nítida. Então, registrando o passar do tempo, através de etapas, algumas têm quatro ou

cinco estágios, outras seis ou sete – é como se fosse uma animação, uma seqüência, uma narrativa que começa com preto e termina no branco; em pontos a figura surge e some novamente.

R L: Para este tipo de trabalho você escolheu a xilogravura...

L W: Eu escolhi xilogravuras, na verdade, porque eu tenho uma vivência antiga e profunda com a xilo, uma vivência com a madeira. Mas isto não significa que meu trabalho também fique apenas e exclusivamente vinculado à xilogravura. Eu gosto muito de litogravura, poderia estar trabalhando isso na superfície da pedra, mas aqui eu tenho um resgate da xilogravura, que foi uma das primeiras técnicas artísticas com as quais eu me identifiquei.

R L: Que papel é esse?

L W: Aqui eu trabalhei com a prensa, e acabei escolhendo um papel que é muito utilizado em gráfica, o alta-alvura, que é um papel que se adapta bem a este tipo de xilogravura; provavelmente se eu trabalhasse com papel tradicional, tipo papel arroz, com muitos relevos, muita textura, poderia haver um choque da textura do papel com a textura na madeira. Enquanto este papel alta-alvura é um papel que permite imprimir bem as texturas, ele tem um branco bem acentuado, bem forte; é também um papel mais econômico, o que para mim é importante. Como trabalho com estas séries grandes, várias séries, imprimir com papel estrangeiro encareceria muito o projeto.

R L: De uma certa forma, tem a idéia de querer que a pessoa que está fora da obra compreenda bem o processo, é bem revelador...

L W: E perceba com bastante nitidez a matéria da própria matriz, quer dizer a madeira. Na verdade, gosto da madeira de fio, aqui são compensados de mogno. Claro que com outras superfícies de madeira que você consegue texturas interessantes, mas eu gosto bastante desta madeira; ela tem uma maciez que facilita o corte, e isto me agrada bastante. Eu já não sinto tanta facilidade com madeira de topo, eu gosto da madeira de fio. Posso utilizar de ferramentas mais delicadas, até formões, e coisas do tipo.

R L: Falando um pouquinho do tema do seu trabalho, a partir deste tema do rosto, como seu trabalho que estava exposto no MUBE...

L W: Naquela época, eu tinha começado a trabalhar com um retrato familiar e na verdade é um material que eu tinha, tinha fotos de outras pessoas da família que passavam fotos antigas para mim. Como era matéria da minha família, eu não precisava pedir autorização para mexer com esse material. Então eu me sentia mais à vontade para mexer, para pesquisar, para usar imagens na pintura e na gravura, sempre fazendo relação com a fotografia. É bom deixar claro, que no doutorado eu usei fotos de pessoas que já não vivem e, inclusive de outras que a gente nem sabe mais quem são; são da minha família, mas não sabemos quem são. Mas aí eu comecei a perceber que, na verdade, o que me interessava não era criar uma biografia, uma genealogia. Então o fato de não nomear os rostos é uma maneira de mostrar que na verdade são pessoas de diferentes pontos. Na verdade, o retrato não é só de uma pessoa, você atinge a humanidade num sentido mais amplo. Tanto é que na livre-docência eu passei a procurar fotos de grupos de famílias, de outras pessoas, que já ninguém sabia quem eram; não havia nenhum nome, nenhuma referência, e ninguém sabia o destino dessas pessoas. Eu achei um material muito interessante, ninguém sabia que destino estas fotos tomariam, se iam parar em um álbum, numa coleção, quer dizer, para dar conta desta pesquisa do doutorado, focalizando com maior precisão a pintura, aí que entrou também a gravura novamente junto, mas sempre intercalado com material fotográfico. Eu tinha feito também umas duas viagens para a Europa, documentando, fotografando, registrando paisagens... Quer dizer, aí entra também a questão da paisagem, é a paisagem do lugar onde essas pessoas moraram, habitaram, onde deixaram marcas, então neste sentido a paisagem acabou sendo incorporada. Por outro lado o navio, os barcos, são uma presença muito forte no meu imaginário e no meu mundo, porque sempre lembro de muitas imagens de navios, em termos de pintura de barcos, fotos de embarcações. Não que na minha família tivesse pessoas ligadas ao porto ou à construção naval... Mas era mais no sentido da viagem, do deslocamento de um país para outro, a imigração, os relatos das pessoas dos navios que saíam da Europa vindo para cá. Seja da Áustria, da Alemanha, e aí eu achei nos livros fotos de navios brasileiros e estrangeiros, justamente neste período da

imigração, que é o período de vinte a trinta (1920-1930). Eu acho que o navio vem com uma carga simbólica muito forte, não só o sentido da imigração, mas o sentido do partir, do ir embora, do sair. Eu sempre gostei de ir ver navios no porto, quer dizer os navios partindo, isso sempre me tocou muito. Eu gosto muito destas imagens também, sem nenhum envolvimento turístico...

R L: Mas você mesma nunca fez essa viagem de navio...

L W: Eu fiz esta viagem uma vez com a minha mãe, quando faleceu o meu tio na Alemanha, e a gente voltou num navio cargueiro, que permitia dez passageiros. Era um navio menor, portanto foi uma experiência bem diferente, uma viagem com o navio numa situação diferente das famílias que vinham com a questão da imigração. Isto envolve deixar uma pátria, é procurar outro espaço. Mas a imagem do navio é muito forte na minha formação. Me comove bastante. Neste mundo do imaginário, que a gente acaba elaborando durante a vida inteira, quer dizer, o retrato também é uma presença muito forte. Porque como as pessoas sempre deixavam os lares, tinham que migrar, sempre houve um montão de fotos na casa dos meus avós, sempre vi muitas fotos de pessoas que eu não sabia muito bem quem eram, mas a presença do retrato era forte. E a presença do retrato de um lado muito definitivo, quer dizer, quando você vê aquela imagem é como se essa pessoa estivesse lá presente, mesmo você sabendo que a pessoa não está lá. É o realismo a captura da imagem; hoje claro, na computação gráfica você pode, de repente, partir para outro tipo de imaginário, criar outro espaço. Mas eu não estou entrando neste tipo de trabalho. Para mim a presença da fotografia ultrapassa os tempos, fotos antigas que quando você olha, elas se tocam no presente. Como a gente, as imagens que a gente faz hoje vão ter uma outra repercussão nas gerações futuras. É neste sentido que eu quis dizer que o retrato para mim é uma questão mais genérica, não há um retrato de uma pessoa específica, são pessoas que, enfim, estão aqui ou existiram, ou estão presentes. Eu estou trabalhando agora com as pessoas do presente, mas isto tudo acaba se misturando muito...

R L: E aí você está trabalhando com várias obras ao mesmo tempo, ou você começa uma e vai até o fim, depois começa outra...

L W: Eu acho que, no caso da gravura, tem uma questão interessante que é a etapa, você vai fazendo e depois vai fazendo e continua imprimindo, você estabelece o fim da obra. Claro, isto imprime certo ritmo de trabalho, apesar de muitas vezes surgirem várias etapas do trabalho simultaneamente, a gente precisa ter concentração para finalizar o trabalho. Às vezes surgem coisas simultaneamente, eu deixo elas iniciadas, esboçadas, coisas que vão habitando o mesmo território, mas que são diferentes. Na pintura, eu também demoro, elas têm etapas como na gravura, e estas etapas, eu trabalho camada por camada, deixo secar, e noutro momento a retomo. Tem um tempo de elaboração, que não é rígido, que às vezes é longo, às vezes é rápido, depende de cada trabalho. Mas também é meu tempo possível, que é um tempo também fragmentado. Às vezes chego ao ateliê e dá tempo de trabalhar um pouco e tem que sair logo, quer dizer, uma maneira de carregar o ateliê comigo são os meus cadernos de anotação. Pelas fotos, que é uma maneira de levar o trabalho comigo, saindo do ateliê.

R L: Então aqueles cadernos são como um pedacinho do ateliê...

L W: Isso mesmo.

R L: E como é que é o seu ritual, quando você chega lá no ateliê...

L W: O meu tempo é bem curto no ateliê, ele exige concentração. Por exemplo, eu sou bastante concentrada no trabalho, eu não gosto de dispersar muito. Se tenho uma hora de ateliê, me concentro nessa hora. Eu deixo algumas coisas encaminhadas, eu entro no ateliê e já começo a trabalhar. Eu deixo algumas matrizes prontas, se eu tenho tempo, vou lá e imprimo. Eu trabalho com a tinta acrílica na pintura, que uma tinta de secagem rápida, mas eu também trabalho camada sobre camada, às vezes dá tempo de fazer uma camada; que eu sei que a obra ainda não está pronta, mas eu levo esta imagem comigo... E nos próximos dias eu fico com esta imagem na cabeça tentando elaborar.

R L: E quando você volta ao ateliê esta imagem volta de imediato...

L W: Isto na verdade, são os hábitos que você desenvolve durante a vida, pelas circunstâncias, porque se você tem um tempo maior, você pode divagar mais, fazer as coisas com mais calma. Atualmente estou retomando um projeto de livros de artista, onde a gravura também faz um gancho, porque as primeiras xilos que eu fiz eram caderninhos... Eram livros, e eu estou retomando isto com material fotográfico mesmo, fazendo reproduções em xérox mesmo, é uma maneira mais prática e mais rápida. Eu poderia imprimir, ir atrás de impressões, mas por questões econômicas acaba ficando mais viável trabalhar com cópias xerox, ou então, se for o caso fazer alguma impressão com plotagem, computação gráfica...

R L: Tudo isso já exige uma outra produção, não é? Começa a fugir do seu trabalho original...

L W: É isso mesmo, não seria eu que estaria fazendo aquilo, na verdade estaria tendo que sentar junto com outra pessoa. Eu já tentei fazer isso, mas não dá para fazer isso toda hora, tem que sentar junto com a pessoa para resolver tudo. Então eu resolvo fazer com xérox, que hoje em dia tem excelente qualidade. Eu acho que a continuação deste trabalho vai ser pelos livros de arte, onde a questão da narrativa seqüencial volta, é retomada.

R L: E com relação à exposição dos trabalhos, a crítica, as pessoas que vão ver, se já teve críticas da imprensa...

L W: Já tive sim, já tive em outras épocas. Mas na verdade a gente acaba tendo mais a referência de um texto de apresentação, que você procura alguém para escrever sobre o seu trabalho, e que acaba fazendo de certa maneira uma leitura crítica. No caso desta última exposição, foi a Cláudia Valladão que escreveu sobre esse trabalho. No dia da vernissage, tem conversas com os amigos, os colegas, comentários. E tem uma coisa importante, que são pessoas que você convida para irem ao seu ateliê, observarem seu trabalho. Eu acho que esta é a maneira mais proveitosa e construtiva. Eu acho que críticas no jornal são complicadas, porque tem uma coisa de tendências – se o crítico gosta daquilo que você faz, se tem uma galeria por trás, se tem um marchand. Hoje em dia há poucos críticos de arte, quer dizer, há poucos textos críticos interessantes. Se a gente pensar bem, quem escreve hoje sobre arte, são poucas pessoas. Mas acho que a opinião do outro em relação a minha própria obra, acho

que é importante o referencial do outro; é evidente que tem pessoas que vão gostar, outras que talvez não gostem, que sintam falta de uma coisa, ou de outra. Também são os prismas pelos quais as pessoas olham; com o passar do tempo, você começa a levar isto de uma outra maneira. Você faz uma triagem das críticas, dos comentários, você tem que se situar diante do seu trabalho. Você tem uma trajetória a seguir, independente do outro, se gostaram de um trabalho; evidentemente, não se fechar completamente. Eu acho que tenho que fazer uma boa triagem, pensar de quem veio o comentário. Eu acho que no ateliê, às vezes funciona mais, porque aí a conversa vai direto sobre o trabalho, as pessoas apontam coisas, e você está numa conversa mais tranqüila do que numa vernissage. Num jornal pode vir um comentário depois, completamente diferente, de quem não conhece nada da trajetória da pessoa, um comentário qualquer. Eu convido pessoas que acompanham um pouco o meu trabalho, então elas têm referências que outros não têm. Mas eu acho importante também chamar pessoas que não conhecem seu trabalho, e que vão dar sua opinião também. De qualquer maneira, as coisas têm que estar dentro de você, para você dar um rumo no seu trabalho, porque senão você enlouquece, cada um dá sua opinião...

R L: Neste sentido o trabalho está muito ligado a sua própria vida...

L W: Sim, para mim o trabalho de arte é uma questão muito séria, eu luto muito por este trabalho, mas sem nenhuma pressa, ele tem que amadurecer o tempo que for necessário.

R L: Como é que você se atualiza, adquire seu repertório de trabalho? Você sempre carrega imagens... outros artistas...

L W: A gente acaba tendo algumas referências mais sólidas, mais fortes. É interessante que estas referências vão e voltam, e de repente voltam de novo. Então você percebe que a obra de alguns artistas são referências importantes, com as quais você acaba dialogando. Olhando e lendo, quando um artista contemporâneo você tem a possibilidade de ler entrevistas, de ver a fala dele. Quando isto é possível, eu acho importante... Eu poderia citar de repente o Bodanski, um artista mais contemporâneo. Poderia citar o Rembrandt, nesta questão do retrato, da luz. Eu posso citar os retratos de Faiul, no período egípcio tardio e romano, posso

pensar no Maketcovits, num Munch, que são referências deste universo. Claro que teria muito mais nomes para citar... Outra referência é o Guignard, artistas que criaram marcas, os retratos do Giacometti e, então você acaba se alimentando deste material, escrevem obras... Ver livros, depoimentos. E tem horas que você tem que fechar todos os livros... A gente tem que acompanhar o que acontece na medida das possibilidades, não dá para ver tudo. A gente tem alunos de pós-graduação e então você começa a ter também um contato com a produção da nova geração, e isto acaba sendo interessante, e são as questões que vão refletir nesta maneira de pensar, de ver a arte hoje. Agora, eu tenho um lado intuitivo forte, graças a Deus! Eu cultivo, porque a gente tem hoje uma quantidade imensa de leituras, de possibilidades, da contemporaneidade, e de coisas que falam sobre o pós-moderno, sobre o fim da arte... Tem uma bibliografia imensa, e tem uma hora que a gente fica meio perdida, porque é muita informação teórica. Algumas pessoas ficam em conflito, isso atrapalha um pouco, você não sabe se está fazendo a coisa certa. E você vai percebendo pela sua própria experiência, que estas influências são marcantes, mas você tem que achar seu próprio caminho. Se fechar não é a solução, tem que fazer uma triagem, não dá tempo de ver tudo. Existem expressões artísticas que eu admiro, posso achar muito interessantes, mas que talvez eu não fizesse, pois não dá para fazer tudo. Artistas que fazem instalações na natureza, ou intervenções do espaço urbano, acho muito interessante, mas não é o meu trabalho.

R L: Você pensa no lugar aonde você vai colocar seu trabalho, no espaço...

L W: Na verdade não, eu não penso nisso. Penso primeiro no meu trabalho, quer dizer, o que couber no espaço, eu vou resolvendo...

R L: Com relação à absorção do acaso, como você vê isso no seu trabalho? Porque intuição tem muito de acaso...

L W: Na verdade, é um acaso meio preparado por seu universo interior, pelas imagens que você já tem, seus projetos. Quer dizer, quando acontece de cair uma imagem nova na sua mão, ou um acaso direto no trabalho, como uma mancha que escorre e você não estava prevendo... Depende muito deste universo interior, que pode absorver isso e incorporar. Você percebe que

existe um mundo interior que está atento a isso, senão este mesmo objeto que chamou tanta atenção, para outra pessoa não quer dizer nada. Uma foto pode ter um valor para você, ser uma idéia, e para outra pessoa não significar nada. E então o acaso é muito importante, ele tem que ser trabalhado, para ser incorporado.

R L: Você quer falar mais alguma coisa, que você acha que faltou...

L W: Eu acho que você deveria ir ao meu ateliê, porque o universo do ateliê é muito interessante, na verdade é o lugar onde acontece o trabalho. A maneira como você organiza as coisas, como você deixa coisas em cima da mesa, certos objetos expostos, como você deixa material, pendurado ou na obra, tudo isto faz parte deste universo, do universo da obra. Isto é muito importante e muito interessante, como cada um organiza o seu espaço. Quando você expõe é um outro momento, pois no ateliê é o ponto de partida, é onde nascem o as obras, é muito significativo e importante.

R L: Alguns artistas que eu tenho entrevistado, alguns consideram que o ateliê não é mais importante, que isso já passou para dentro da cabeça, ou do computador. Você acha que isso algum dia pode acontecer com você, com sua obra...

L W: Não, não, jamais. Eu acho que não, porque o computador eu posso até deixar algumas imagens, escanear, ter alguns arquivos, mas é só isso. As imagens que você pode olhar para trabalhar, no meu caso, eu nem mexo muito com computador, tem imagens criadas e CDs guardados. Eu sinto muita falta do material impresso na minha frente; para mim é mais fácil pegar uma série de fotos, ou mesmo xerox, e levar este material numa pasta comigo, que eu posso elaborar lentamente. Outros artistas podem carregar isto em *laptop*. Eu não sou contra, mas eu não conseguiria, sinto falta do material em papel. Do cheiro da tinta. Vamos marcar uma visita então...

R L: Vamos sim!

Entrevista com Paulo Von Poser

Entrevista com Paulo Von Poser realizada no ateliê do artista, uma casa num bairro tranquilo a beira da represa Billings. Enquanto nos acomodávamos, Paulo Von Poser foi mostrando algumas obras espalhadas pelo seu ateliê.

Regina Lara : Você faz moldes para as rosas...

Paulo Von Poser: Não, o que eu tenho feito são estas madeiras recortadas em forma de rosa aqui (apontando estes objetos)...

O artista mostra rosas transparentes:

P V P: Num determinado momento eu fiquei com muita vontade de ter as rosas transparentes, no fundo, como se eu estivesse procurando um olhar por dentro da rosa, como se ela revelasse alguma coisa que está por trás... E outra, é a vontade da rosa ir e voltar pro jardim, ao mesmo tempo sendo um sentido de mergulho, um tema que ficou muito marcado para mim... Ela é a flor das flores, a rainha, ela representa todas as flores, no ocidente não é mesmo? No oriente eu acho que a lótus, a flor de lótus. Ela é uma tradução para o ocidente do lótus. É até estranho esta passagem, se você pensar, que a lótus é uma flor que nasce no lodo, ele brota no lodo, aí ele tem um caule bem comprido que atravessa a água e aí ele floresce e abre lá em cima, na luz, em contato com ambiente, a luz do dia. Neste sentido, ele passa essa idéia de atravessar, sair da lama, do inconsciente, atravessar toda aquela água e brotar na superfície, ela atravessa tudo e floresce lá, na superfície. A rosa, ela traduz para o ocidente todo este simbolismo, porque na verdade uma flor do deserto, uma planta que na sua origem vivia no deserto, um vegetal que vivia no deserto. Mas o interessante é que, apesar de ela viver no deserto, ela se prestou a todo este tipo de simbologia, da mandala, dessas representações. Assim como o lótus, então ela foi acumulando simbologias na história. O uso que foram dando pra ela, é uma carga de informação muito grande. Ao mesmo tempo, neste processo, ela foi acumulando pétalas! A rosa clássica tem apenas cinco pétalas, não parece a rosa de hoje; tenho um livro de rosas clássicas que eu posso mostrar para vocês...

R L: Mas clássica como? Que quer dizer uma rosa clássica?

P V P: É uma rosa original, ainda sem interferência humana.

R L: Ah! original no sentido biológico mesmo...

P V P: É isso aí. Por que a rosácea, a espécie rosácea, ela tem outros elementos, tipo por exemplo, a maçã é uma rosácea. Quando às vezes você vê as florzinhas da macieira, é até legal a gente pensar na relação entre a maçã e a rosa... Tem também os vitrais, não é, que são rosáceas...

Problemas na gravação interromperam entrevista por alguns instantes... Aproveitamos este momento para circular um pouco mais pelo ateliê, e somos convidados a entrar no quarto do artista, que passa a nos mostrar uma estante com livros e caixas.

P V P: Esta aqui é uma coleção de poesias que tem a palavra rosa...

R L: Olha só!

P V P: Que tem desenhos também. Este livro aqui é do Redouté (Pierre Joseph), um artista que foi contratado pela Josefina, mulher de Napoleão, ela tinha mania de roseiras, para retratar as roseiras do jardim dela. Então é um cara que viveu retratando as roseiras da Josefina... É o cara mais conhecido como ilustrador, na área de ilustração botânica, não é... Ele é tipo, por assim dizer como a Margaret Mee, você conhece a Margaret Mee? É uma inglesa que veio também para fazer a descrição de frutos e flores, é bem reconhecida na área...

O artista guarda este livro e pega outro:

P V P: E aí vem a rosa turca, não é? Este aqui é só de rosas turcas, do oriente; você vê que é um desenho completamente diferente, tem até um certo naturalismo, mas é mais uma estilização, bem diferente do ocidente. Eu ganho muita coisa, e tem coisas ótimas! Agora eu ganhei um livro que é a rosa na história da França! Essa é a rosa tatuada. Esse outro aqui é um poema em uma imagem, mais ou menos a mesma idéia que eu tinha tido, quando pensei no Redouté... O que aconteceu, é que com o tempo a rosa foi ficando um marco no meu trabalho,

então eu acabo ganhando muitas coisas, as pessoas me dão tudo o que tem a ver com rosa, eu já não tenho nem como guardar...

O artista guarda os livros e pega uma caixa de papelão, mostrando cartões:

P V P: Olha só, só de cartões eu tenho inúmeros... Até uma coleção de cartões de rosa, são postais, cartões... (pega outra caixa). Aí eu tenho uma coleção de guardanapos com estampas de rosas, e outra coleção de lenços de rosas, estampas, tecidos, é muita coisa... Eu só guardo as mais importantes, está aqui um amigo meu trouxe do Egito, olha só... Eu fiz rosas para ele também... Este é um lenço de seda antigo... Esta é uma rosa marroquina, daqui uns bordados, aqui uma estampa de gravata com rosas... É uma coisa que ficou meio assim, que marcou muito meu trabalho... Hoje eu acho que estou num processo de revisão, e porque hoje isso é uma devoção, quer dizer não é um tema passageiro; não é mais simplesmente um tema, é uma espécie de devoção mesmo, eu adoro...

R L: Que coisas lindas...!

P V P: É, eu tenho bastante coisa. A rosa tem esses dois lados: se por um lado ela é muito popular, muito kitsch, ela pode ser muito sofisticada, muito elegante, ela tem essa possibilidade... Ela pode aparecer numa casinha pequenininha lá no sertão da Bahia, onde ela cai muito bem, mas também pode aparecer numa refeição super sofisticada, num palácio em Mônaco... Isso é que é legal! Isto faz parte do assunto da rosa, vamos assim dizer... (Aponta quadros na parede enquanto fala) Essa é a do Dali, esta outra é do Chagall, essa é escrito rosa em hebraico, da cabala judaica, que eu acabei de conhecer, estou conhecendo um pouquinho mais... Esta é do Magritte, é uma rosa dentro de um quadro. E também ela se presta muito ao trabalho; eu gosto muito de ter um tema, e poder trabalhar com ele em vários suportes... tipo vitral, porcelana. Ela agüenta bem, agüenta tudo. Eu tenho assim a reprodução de um quadro que é uma rosa branca num fundo amarelo, que é do Mondrian. Quer dizer, até o Mondrian pintou uma rosa! Tem rosa do Van Gogh, rosa do Picasso, sei lá... Acho que não tem um poeta, um artista que não tenha escrito sobre a palavra rosa. Quer dizer, você tem o Rilke, o Rainer Maria Rilke, são poetas que se dedicaram não e? Agora, não escrever a palavra rosa, eu

acho difícil... tem até poetas como Augusto de Campos, Haroldo de Campos, que não tem nada de romântico, porque você sabe, a rosa é um símbolo romântico, né, ela se presta a isso... E ao mesmo tempo muito perigosa, porque você pode fazer um uso decorativo só, não é?... ou desmembrar ela, né? Quando a Renina (Katz) escreveu um texto no meu calendário, ela disse: – o Paulo não desmembra a rosa, não é? Tem outras pessoas trabalhando com este tema, não sei se você conhece a Valesca (Soares), ela embrulha as rosas com algodão, às vezes coloca rosas vivas no chão e faz as pessoas pisarem... Mas é um trabalho consistente, não é a toa, como pode parecer...

R L: Quais outros artistas você poderia dizer que tem um trabalho consistente sobre a rosa, numa atitude semelhante à sua...

P V P: No sentido da criação, é o que você quer dizer? Ah, eu acho que existem outros artistas que também negam. Porque este é o meu trabalho, é de negação, quer dizer o tema único, permite você negar. Você faz uma coisa que eu acho muito gostosa, você cria um trabalho e no trabalho seguinte você nega ele, tipo você pode fazer uma pintura bem densa; em seguida você faz um desenho bem transparente, você faz um objeto funcional, em seguida você faz o contrário eu acho gostosa esta conversa, porque é uma coisa elástica...

R L: É quase aquela situação de negar; ao negar você estabelece limites, você configura...

P V P: É isso mesmo... Tá certo. Bem, de artistas eu acho que eu vou lembrar aqueles que me influenciaram, o primeiro que me deu uma coisa assim, um estalo, foi o Hockney (David). Quando eu o vi na escola, no livro de um amigo, eu pensei: o que esse cara tá falando?

R L: Ele fala muito do cotidiano...

P V P: É, é lindo. E aqui, eu adoro o Baravelli, o próprio Wesley (Duke Lee), que está com uma exposição agora na Pinacoteca, é uma vida magnífica, eu acho que a obra dele é a vida dele em si, é um presente para todos os artistas. Mais recentemente tem o Dufy, um cara mais leve e divertido... Eu não sou um pintor, eu acho que tenho uma dinâmica criativa mais veloz, então eu não pinto com óleo – meu trabalho é gráfico. Mesmo quando eu mexo com a tinta,

meu trabalho está voltado para um trabalho mais gráfico, mais pontos, mais traços, mais desenhos...

R L: Você já experimentou trabalhar direto no computador?

P V P: Não, eu nem tenho e-mail. Eu já fiz alguma coisa em parceria, eu adoro trabalhar em dupla. Eu já trabalhei com um rapaz, agora mesmo, recentemente, que eu pedi para fazer uma logomarca pra mim, e estou pensando em fazer umas aplicações em camisetas, e em objetos pontos...

R L: Você disse que hoje a rosa não é mais uma fase no seu trabalho, já é uma devoção, mas você sente fases no seu trabalho, como se você passasse de uma fase para outra...

P V P: Bom, não sei bem, eu acho que sim. No caso da rosa, ela demorou pra virar uma exposição, porque a primeira a aparição dela no meu trabalho foi em 1985. Aí demorou. A primeira série é a do calendário do MAC de 1989, são telas de 1m por 1m, são as primeiras telas. E depois demorou muitos anos, porque como ela foi muito usada na decoração, muito explorada, é difícil você achar uma rosa sua. Demorou para eu fazer... Aí quando eu cheguei num recorte, que aparece a rosa sem fundo, liberta realmente do fundo, aí eu achei que eu podia expor. Mesmo assim, eu fiz aí uma exposição que eram passagens, parecia assim um círculo: na entrada tinha rosas em vitral, que eu adorei; uma outra de madeira que se abria, que estou retomando hoje, um altar para a terra, e aí tinham as rosas, uma mandala grande com rosas recortadas, umas feitas em cerâmica de alta temperatura, feitas em parceria com a Célia Cimbalista, que eram pétalas feitas como se as rosas tivessem se despetalado e voltado para a terra. Então esta exposição, refazer esse ciclo todo: ela vem da luz, ela precisa de luz, a rosa para nascer, precisa de seis horas de sol; eu não tenho roseiras aqui, pois aqui é muito arborizado, não nasce rosa. Então ela fazia essa passagem toda até voltar para a terra. Eu não sei dizer se são ciclos ou temas, mas eu vejo que eles se sobrepõem. Então numa outra exposição de 1991, já tinha rosas, mas não tinha ainda esta força... Em 1992 eu fiz uma exposição chamada Horas Bolas, que tinha mandala, rosas, mas ainda não era uma coisa forte, demorou então oito anos, pois foi em 96 (refere-se ao tempo que demorou entre a primeira

aparição da rosa em seu trabalho até o momento em que ela se torna seu principal tema). Só aí eu me senti capaz de expor um tema desses, ter coragem mesmo! Foi em 96 que eu fiz a exposição Mar de Rosas. Em 1986 eu tinha feito uma exposição só sobre modelo vivo, sobre o corpo humano, sobre a observação do corpo humano. Chamava *O Modelo e o seu Pensamento*, foi com um modelo, foi um menino que pousou para mim e eu desenhei. Quer dizer, dez anos antes dessa exposição marcante da rosa, meu tema era completamente diferente.... É que a rosa é muito relacionada também com o feminino, com as deusas, com o amor e a recepção, ela é o cálice também, está totalmente associada à idéia de cálice... Quer dizer os temas vão se sobrepondo, não é que você termina um tema, aí você abandona... Hoje, por exemplo, estou falando sobre os museus, que é uma continuação do trabalho do ano passado. Então eu fui ao Museu do Ipiranga e vi umas roseiras ali. No MASP, por exemplo, eu acho que eu vou colocar umas rosas, sei lá... Eu estou pensando cada museu, qual é a relação de cada museu com a cidade, mas a rosa está presente de duas maneiras: uma é a maneira como eu vejo estes espaços, no sentido de transformação; a rosa é no sentido da alquimia, como hoje estava falando, de regeneração e cura. E outra, é como símbolo do amor, por exemplo, dia das mães têm um buquê de rosas, dia dos namorados, o namorado manda uma rosa para a namorada, sabe, é o símbolo claro do amor... Mais eu acho que este ainda é um amor superficial para rosa, pois este amor do qual rosa vem falando, que a gente vem falando através dela, é de transformação mesmo! Do seu centro no sentido de transformação, de expansão. Então ela tem o sentido de uma mandala, ela tem essa espiral que está em todas elas, essa espiral que se revela conforme as rosas vão se abrindo, dá a ela esse sentido de transformação... A alquimia, ela tem o sentido de regeneração e cura. E além de ser uma flor, ela é uma cor, uma coisa específica que junta branco e vermelho. Isto é a cor rosa. Então o que é a cor vermelha e aí os seus opostos, não é? O que é o verde? O oposto do vermelho, sua cor complementar. Então o que é o rosa, senão um vermelho que foi iluminado? Então esta cor rosa também tem sua expressividade própria. Bom, voltando aos museus, alguns estão num processo de sofrimento, passando por uma renovação. Então acho muito legal estar agora mexendo nisso... Por outro lado, a palavra museu, e aí, se você vai no Aurélio, museu é o templo das musas! A rosa é

minha musa e também de muitos artistas e poetas... Agora estou tentando me aprofundar um pouco mais na mitologia, estou estudando mitologia. Pensando que musas são estas que estão aí na história do museu. Mas então a rosa como minha musa vai estar lá, super presente. Neste sentido não há um ciclo, porque eu nunca parei, e nunca vou parar com a rosa...

R L: Você acha então que ela pode ser uma metáfora da sua própria vida...

P V P: É, eu acho. O que eu sinto é diferente... Se você pegar o dicionário de símbolos, lá sim você vai ter o que significa cada parte da rosa em cada cultura, tipo o espinho significa isso, cada cor de rosa... Mas para mim, a rosa está muito à frente, pois o que a gente vive não tem parada... Mas além de ela falar da abertura das pétalas... Deve ter o dicionário do Chevalier lá, não é. Ali tem explicação da rosa em todas as culturas, tipo a rosa no oriente, os espinhos, mas para mim o que a rosa diz, o texto dela é muito claro, ela diz: não tem estática, não tem parada é uma constante transformação, o que a gente vive é sempre movimento. Mas além de falar desta transformação, que é o que está nesta seqüência, está vendo, esta seqüência de rosas... A dinâmica que está na abertura das pétalas é o que está neste desenho, está vendo? Esta seqüência me salvou, está vendo? Espera aí, que eu vou acender a luz atrás para você ver melhor. Foram quinze dias que eu trabalhei em 95, terminei em 28 de julho de 95. Nesta época do ano é inverno, e esta é a única época em que você consegue fazer isto, porque no inverno é muito frio e a rosa abre muito devagar.

R L: Mas está aí é a mesma rosa?

P V P: É a mesma rosa. E você está vendo que tem uma pétala colorida, esta primeira, tá vendo? É sempre a mesma pétala. Aqui, eu até marquei mais uma, está vendo? Aí eu fiz esta, que é a do próprio movimento, e aí eu fiz esta outra que é uma rosa branca está vendo? Isso porque o legal é você ficar assim num processo de contemplação, observando cada movimento, porque eu acho que você, ela não é (risos...), eu acho que foi uma coisa muito especial naquela época. Eu tinha acabado de mudar para essa casa, ela não estava pronta, ela estava em obras ainda, foi muito forte. A exposição deve ter sido em 96 ou 97. Mostra um lenço, o

que é também de rosas, tinha um vestido com as estampas, ficou bem bonito. Falta espaço. Ateliê é sempre muito cheio, não é?

R L: Eu sei como é que é, pois eu também vivo num ateliê...

P V P: Pois é, aqui é cheio de coisas. Mas tem essa vantagem, quer dizer, eu ontem fui dormir e estava quase cochilando, quando eu lembrei de anotar algumas coisas, aí eu descii e comecei a trabalhar de novo... Eu acho gostoso, é um jeito de viver assim mais integrado com o que a gente faz... Mas eu queria à noite fechar e ir dormir numa cabaninha, atravessar o jardim e ir para uma cabaninha, ainda vou fazer isso...

R L: Mas se você tirar as coisas de trabalho do quarto de dormir, já ajuda muito.

P V P: (muitos risos...) Mas é mais fácil eu sair do que tirar tudo aquilo lá...!

R L: É verdade, talvez seja mesmo...!

Entrevista com Norberto Stori

Realizada no ateliê do artista em março de 2007. Em um bate-papo informal, conversei com Norberto Stori para escolher uma aquarela, uma obra para analisarmos o processo de criação. Folheamos algumas aquarelas e começamos a entrevista.

Regina Lara: Você estava falando que as suas preferidas são justamente essas da hora da Ave Maria?

Norberto Stori: É, hora do Ângelus, né, do encontro do dia com a noite, da matéria com a espiritualidade, da terra com o céu. E eu sempre fui uma pessoa que olhou muito o céu e continuo olhando, meu mundo é nuvem, céu, estrelas... E a minha fantasia é, assim, eu viajo, pelas nuvens, faço meu vôo livre, sem saber aonde eu vou parar. Adoro os efeitos da natureza, adoro relâmpago, tempestade, chuva, adoro ver fogo apesar de saber do estrago que é, mas sempre, labaredas, queimadas, essas coisas...

R L: É uma coisa fascinante mesmo, né ?...

N S: Eu fico observando.

R L: Sei sim, sei...

N S: E não tenho só referência da luz, eu tenho também aquele estilo que me chama, desde um dia claro, uma luz bonita, o entardecer, esse pôr-do-sol. Eu tanto gosto dele com muita luz, cor, como às vezes bastante carrancudo também.

R L: Ah! É?

N S: Como nós ficamos às vezes, eu me identifico, eu falo, iche: esse pôr-do-sol 'tava bem eu, como aquele dia, como eu hoje. E as minhas viagens, sempre observando, tanto viajando pela terra, como de avião, eu tenho uma busca pela paisagem...

R L: Ah, tá!

N S: Mesmo viajando à noite, eu não consigo dormir, eu quero ficar vendo a lua, vendo as estrelas, vendo alguma luz que surge... Pela paisagem, né, pelo mato, alguns reflexos que de repente aparecem em lagoas, ou viagens beira-mar, descida da serra ao entardecer, isso é meu estilo mesmo. À noite viagem de avião, eu acho assim um dos espetáculos mais lindos... olhando...

R L: Você para? Por exemplo, como você vai daqui, como você falou que vai para Maresias, você para na estrada?

N S: Às vezes eu paro, às vezes eu paro. Eu não fotografo mais!

R L: - Ah...! Você fotografava?

N S: Eu fotografava, porque... Durante a faculdade, depois da faculdade, né, que a gente começa a trabalhar mais sozinho, eu fui convidado pelo Danúbio Gonçalves, em 1976 pra participar do “Encontro de Bagé”, né – um evento feito em Bagé pela Secretaria da Cultura. E como o Danúbio Gonçalves, o Glenio Bianchetti, o Carlos Scliar...né, o Glaucio Rodrigues, eles eram amigos em Bagé e saiam pintando pelas fazendas, dando uma de fazendeiro e noutras fazendas vizinhas, e muitos anos eles continuaram se reunindo e depois pararam.

R L: Só um pouquinho, desculpe, eu não to acertado aqui...(Problemas com a câmera, rapidamente solucionados) Mas aí, você estava contando?...

N S: Do Danúbio que me convidou... Aí eles fizeram assim esse encontro, e cada artista teve a liberdade de convidar artistas pra trabalhar lá, no encontro, Danúbio me convidou. Daqui de São Paulo foi o Darci Penteado, do Rio de Janeiro, o Scliar levou Maria Luiza Leão, Ana Letícia o Maia, né? E aí nós ficamos nas fazendas, e produzindo, e no fim de semana a gente ia pra Bagé no hotel pra apresentar os trabalhos da nossa produção em mesa redonda.

R L: Aí você fotografava pra que? Para registrar aquele céu...?

N S: Não, mas aí foi diferente, porque o meu trabalho aqui era uma interpretação da paisagem urbana e natural, uma preocupação ecológica, né? Então tem meus desenhos com grades, simbolizando também elementos geométricos como o prédio, a paisagem urbana invadindo a

paisagem natural, essa especulação imobiliária, essas coisas todas, né? Eu fiz exposições com muitas flores no chão, folhas. O coquetel não tinha nada de bebida artificial, eram licores de frutas, frutos servidos, nada desses canapezinhos, nada disso. Distribuição de sementes, coisas assim. Então minha preocupação sempre foi isso, natureza, né? E esse confronto da natureza mesmo, a paisagem, e a paisagem urbana, essa artificial criada pelo homem, não é? Essa agressão que cada vez mais a gente tá vendo. E aí, chegando lá em Bagé, eu não conseguia produzir o que eu fazia aqui, porque a paisagem era tão forte, a fazenda, o infinito tão infinito, os pampas tão enormes, né, parecia mar! Você olhava aqueles pampas e falava: é o mar...

R L: Mar longe, né...

N S: Né? E aí eu só fazia anotações de campos, desenhava os animais, as plantas... E aí o curioso é que eu levei aquarela, papel para aquarela, eu vou acumulando, não sei direito para que, um belo dia eu uso, e eu pus na bagagem. Aí numa manhã, fui lá pra mesa da cozinha, abri as janelas, montei e comecei a pintar aquarela já deste tamanho, aquarela de 50x70, sem nunca ter feito isso. Porque eu tenho um processo, todo processo é de maturação, o fazer é o final da idéia, né...?

R L: Eu também penso assim...

N S: Então eu já 'tava com esta vontade, e aí começou a pintar aquarela, essas paisagens, o céu os pampas, aquele infinito, que até te aprisiona, de tão grande que é, te dá medo. E a cor, as tempestades, as chuvas, arco-íris, aí eu comecei a pintar, assim num processo, de uma rapidez incrível, né, e uma vontade muito grande. Aí eu comecei a criar essas paisagens, ainda tinha referência de bico de pena, que o meu trabalho era muito gráfico, né...? E aí eu comecei a desenvolver, depois eu quis aprender a pintar paisagem...

R L: Ah é? E você teve algum mestre?

N S: Não, aí eu fui estudar, fui ler, mas aí desde Bagé eu comecei a ver a mutação rápida das nuvens, da luz, a transformação desses elementos – tão rápido, né? E o que eles fazem com relação à terra, os elementos da natureza, as mudanças muito rápidas. Aí eu comecei: bom,

realmente a natureza não é estática, isso a gente já sabia, já tinha estudo acadêmico e fui vendo muito mais dentro do romantismo, da paisagem dos artistas românticos... Aí comecei a estudar os que mais conhecia, o Constable (John), tal, aí... O Turner (Joseph M.W.) como você disse. Em 73 eu fui a Londres visitar a Tate Gallery, descobri o Turner – foi uma paixão, né...?

R L: Pra mim, o Turner também foi assim, na Tate...

N S: Foi uma grande descoberta, e estudando mais, e cada vez mais vendo o romantismo inglês, muito mais por causa do paisagismo, da aquarela, tudo isso. E foi, aí, nesse processo, depois que eu comecei a viajar pelo Brasil todo, tanto litoral como interior, eu fui até pra Manaus, peguei aqueles barcos que dormem em rede, parei em Santarém, fotografava, fazia anotações, mas fotografava muito... E depois chegava e pintava no ateliê.

R L: E você fotografava mais colorido?

N S: Colorido, é, mais colorido, é, paisagem. Então eu tenho muito o litoral brasileiro, norte, nordeste, sul. Aí eu queria fazer assim pesquisa de luz, a lagoa do Abaeté com a lagoa da Conceição de Santa Catarina.

R L: Olha...

N S: E comecei a ver isto, aquela região de laguna de Santa Catarina, eu passando ali o entardecer, quando ia para Porto Alegre, ou à noite de avião ou de ônibus, ou de carro, os lampiões que eles colocam dentro da lagoa pra atrair o camarão, fica aquela fantasia, parece tudo vela acesa...

R L: Ah é?...

N S: Isto tudo eu já vinha vendo, os reflexos da lagoa...

R L: ah é, os milagres da paisagem, né?

N S: E aí eu fui me identificando cada vez mais com o esses artistas; com Monet, com os impressionistas, principalmente Monet. Aí, com o tempo a gente vai vendo o Monet que tem suas luz em Turner, Whistler (James M.W.) que eu sempre adorei também... E depois, quando eu provei pra mim que sabia pintar paisagem, mas de uma maneira naturalista, quase assim

aquela figuração mesmo, eu comecei a soltar a cor pra valer, cor. E vendo cada vez mais, descendo a serra aqui de Santos, que esse preconceito, essa teoria da cor que ensinam até hoje na academia, as cores que não se deve usar, que são muito contrastantes, que absurdo! Olha esse roxo do manacá! Coisa mais linda ao lado dessa acácia, essa acácia desbundante amarela!...

R L: É amarela né, é?

N S: E o roxo com verde, com amarelo, flamboyant, depois de determinada casa, esse é o que mais quero, quero a mancha em movimento representando nuvens, cores jorrando da natureza, porque a natureza, ela é criativa demais, né? A natureza, ela não tem vergonha de se expor, quando ela tá brava, ela demonstra e nos assusta, olha esses furacões, olha esses maremotos...

R L: É ela tá mais brava, né?

N S: É, ela está se defendendo, com essa agressão que está havendo, né, esse desrespeito ecológico, cada vez mais ela devolve, é como uma pessoa, trata bem, dá carinho, dá amor, você vai receber. Se você chuta seu cachorro, você vai levar mordida, se dá afago, vem todo felizinho, com o rabinho abanando. Então, eu fico observando muito isso e fui vendo cada vez mais esses artistas. Aí, eu 'tava feliz da vida soltando as cores, muito mais por um expressionismo também, não mais o romantismo, e o Pedro Pinkalski, escultor muito amigo, a Ivani Couto também desenhista, faz litogravuras maravilhosas, um dia eles vieram em casa, fui mostrar, olha que eu tô fazendo! Aí o Pedro naquela simplicidade falou: Norberto você conhece o Emil Nolde? Eu falei não, ele falou: - vou te emprestar um livro, você vai se apaixonar; aí ele veio e me emprestou o livro. Aquilo pra mim foi uma paulada!

R L: Sei, sei, é Emil Nolde?

N S: Emil Nolde, né! Um grande expressionista alemão, aquarelista mesmo e também pintor, mas ele é muito mais reconhecido como aquarelista. E tem uma história muito semelhante com Monet em termos de construção de seu espaço físico, da sua casa do seu jardim; ele também construiu seu jardim, foi proibido de pintar pelo nazismo em 1933, né? Tinha Hitler em

ascensão, fechou a Bauhaus, expulsou e perseguiu os expressionistas, expunha como arte degenerada e Emil Nolde foi um proibido. Ele então tem umas paisagens, umas marinhas lindas, ele tinha um rancho quando ele foi proibido, então ele só pintava aquarela, pra não ser denunciado, tem muitas histórias dele, muito bonito. E aí depois que acabou a Segunda Guerra, ele foi resgatado novamente, como artista e tal, e até 1956 que ele viveu, ele também comprou uma casa, criou jardim, plantas, ele tem aquarelas de flores lindíssimas né...? Então aí eu vi, mas quando eu vi estas paisagens do Nolde, eu pensei: gente, que era isso que eu estava vislumbrando no fim do túnel! Acabou comigo! Eu liguei pro ateliê do Pedro e disse: você quer me destruir, já está tudo feito, o que é que eu vou fazer agora? Acho que preciso estudar melhor estes expressionistas, e fui atrás. Esse foi um outro grande estímulo do meu trabalho, tenho estas referências, que são: o Turner, o Whistler, o Monet e o Nolde, bem colocados. Aí eu comecei a pintar mais e a desenvolver a série de paisagens interiores, no meu interior e dos interiores que viajei coletando anotações, gravando mentalmente e com isso, fui soltando e fui deixando de fotografar, fui criando paisagens; a série sírios, quando começaram estes reflexos, a série noturnos... Então eu não fotografo mais, quer dizer, eu fico horas fotografando um meu olhar, fico viajando nestas aquarelas que estou pintando mentalmente, muitas eu coloco no papel ou tento colocar, e muitas eu fico guardando para mim. Pelo prazer de só eu tê-las, sabe?

R L: Quer dizer que isto fica dentro da sua cabeça, em seu arquivo mental particular...

N S: É isso mesmo, na hora que eu começo a pintar, eu já vou praticamente como que concretizando estas aquarelas, materializando. E outras eu começo e vou vendo conforme aparecem as manchas, como elas vão indo, eu vou viajando com elas. Por exemplo: pôr-do-sol, céu, mar, você não sabe a definição (aponta para as aquarelas escolhidas para o nosso papo): começa com uma nuvem aqui, outra ali, de repente aquela nuvem já não está mais com o mesmo formato, de repente uma cor aqui, aparece outra ali, e de repente aquela cor já não há mais... Um rosa já foi mais para um lilás, o mais próximo de um outro avermelhado, as nuvens que não tinham cor atrás aparecem tão coloridas quanto as da frente, é um momento muito

rápido, não é? O pôr-do-sol é muito rápido! Isso eu fui percebendo, fui vendo, e fui pensando que a pintura deveria ser o mais rápida possível...

R L: Ah sei, quer dizer que isto acelerou seu processo de fazer, quer dizer, o fazer no papel...

N S: Então, não ficar só tentando pintar com aquilo que eu tenho mentalizado, mas também deixar o acaso acontecer: eu espectador, vendo o pôr-do-sol, ou um amanhecer, ou mesmo a noite, eu fico curtindo o movimento das nuvens cobrindo estrelas, aviões passando, às vezes de aviões encobertos pelas nuvens, e depois aparecendo. Eu sento e ficou olhando isso daí, vou à beira-mar... Eu gosto de ficar dentro da água no verão até às dez horas da noite, fico vendo luzes de lanchas, um navio que está distante, aí eu viajo com aquele navio, sabe... E isso tudo ficou coletado...

R L: Você vai formando um repertório...

N S: É isso mesmo, aí eu chego e trabalho.

R L: Então tem duas formas: tem a natureza que você pensa e aí você chega e trabalha, e a segunda forma seria isto acrescentado do que vem no momento, quer dizer, depois que você começa a fazer, surgem outras coisas...

N S: Mas está tão forte assim, que às vezes eu penso que isto é uma compulsão, um trabalho de compulsão, coisa muito forte. E depois eu não tenho consciência de que eu fiz bem aquele. Eu começo a olhar, é com distanciamento, e então, dias depois eu abro a minha mapoteca e começo a olhar, eu penso: gente, fui eu que fiz isso?

R L: É, dá uma esfriada no olhar...

N S: É tão forte o processo de trabalhar, é um trabalho nervoso! Eu não tenho este negócio que dizem: ah, você é artista, você faz o que gosta, você pinta o que quer, faz o que gosta... Mas é um processo sofrido, um processo desgastante; tem dia que eu produzo muito e me dá vontade de deitar no chão do ateliê, de cansaço, estou esgotado e sem energia... É porque é muito forte, é tão rápido o processo que eu vou me esvaindo, deste jeito... Como um transe. Porque eu sou assim, esta é minha maneira de ser, eu sou uma pessoa muito intuitiva, muito

emotiva; se é para chorar eu choro como um desgraçado, se é para rir eu rio também, se é para falar besteira, eu falo à vontade, quer dizer, eu não consigo racionalizar muito... Eu sou muito seletivo, o que me interessa, eu presto atenção e vou, o que não me interessa passa batido... Isso às vezes é prejudicial, porque o que eu já vi na vida, se eu guardasse um pouco talvez fosse melhor; mas o que passou, não vou sofrer por isso...

R L: Em termos de ritual de trabalho...

N S: eu tenho um processo quase como de que arrumar o meu ninho...

R L: Que é ótimo! Como aqui é bem alto (22º andar), parece mesmo um ninho sobre a cidade...

N S: Eu começo a produzir e a mesa começa a ficar bagunçada, aquarela presa num suporte por todo canto, o chão vai para aquela mesa, vai indo, eu vou vendo, trabalhando e retirando, os pincéis presos em suportes espalhados pelo ateliê, vai indo eu vou desarrumando. Aí eu falo, o trabalho está bom, mas agora eu tenho que arrumar; aí eu limpo tudo, arrumo o godês de tinta e começo a arrumar, limpo tudo, venho no outro dia e olho os pincéis, vejo se ficaram bem lavados, lavo um ou outro de novo... E aí eu preparo a tinta. Como o meu processo é em aguadas, é muito rápido, não dá para ficar misturando tinta, para não ficar marca. Eu fico horas misturando as tintas. Eu trabalho com dois ou três godês, que é um processo que não quebra, eu quero sempre a mancha em continuidade, degradê, sem marca nenhuma de pincel. É um processo muito rápido, até o processo é um processo emocional, subjetivo. Na aquarela, tradicionalmente tem mais o processo de trabalhar um papel seco, que são as veladuras: você trabalha com manchas menores e transparências como se fosse um papel celofane. Como o Cézanne, a Renina Katz... O processo de aguada, não é um processo tão pensado, tão racionalizado, planejado com antecedência. Cézanne era altamente intelectualizado, ele pensou suas aquarelas. A Renina também, é uma pessoa com quem você conversa e sente que ela tem pensamento, com início, meio e fim. Uma clareza como as aquarelas delas, aquela coisa maravilhosa. São os artistas que eu vejo assim, pode não ser uma verdade, mas a minha vivência me disse isto: os artistas mais passionais, intuitivos, subjetivos, com os quais eu me

identifico em termos de realização, não somente trabalhando. Quer dizer, eu adoro os trabalhos de veladuras desses artistas que eu citei, mas é uma diferença de processo. Para mim, tem que ser emoção jorrando, transbordando naquele momento, é uma atitude mais expressionista, de captação do movimento, que veio do romantismo. Então eu me identifico mais com a aguada: é o ato de fazer, aonde você vai pondo água, pondo água e se envolvendo nestas águas da aquarela, e mergulhando, nadando. É um diálogo, um processo que não é passivo, aquarela não é um processo passivo, o papel participa, não é como numa tela.

R L: Que você quer dizer um processo passivo...?

N S: quero dizer que não é daquele jeito, você coloca a tinta e ela fica no lugar, na aquarela o papel é um elemento que participa, o branco do papel participa como um elemento também. Você vê pontos claros na aquarela, o que vem a ser? E ainda mais neste processo que eu faço; depois da aquarela pronta eu venho com este estilete fazer pequenos cortes, raspando a superfície. Como eu também trabalho com uma gravura em metal, esta é uma forma de gravar a superfície da aquarela. É uma técnica que não é nada tradicional, algumas pessoas se incomodam, acham que a aquarela está sendo maculada, que isso não pode ser feito, é como se fosse um respeito que existe inclusive em quem não faz aquarela, mas já vem com aqueles cânones rígidos... Mas, freqüentam tanto exposições e vendo os artistas, eu também me senti no direito de fazer o que eu queria, de fazer este processo.

R L: Você está falando destes pequenos brancos, são pedacinhos do papel que são arrancados...

N S: É isso mesmo. Posso lhe mostrar? (pega um estilete e começa a arranhar o papel). Depois de pronta, a hora que a aquarela está seca eu vou arranhando com a ponta do estilete, abrindo mais ou menos, para dar mais ou menos reflexo, porque na minha cabeça isso são reflexos de luz. Para que também estes pontos amarelados, alaranjados, azuis, junto com o branco signifiquem uma luz artificial, pois a gente já tem a luz natural, para que esta representação de cidade a beira-mar, lagos, rios com reflexos, para poder pegar a cor mais pura. Porque se eu vier com uma tinta amarela um pouco clarinha em cima deste escuro, ela não vai dar à luz

que eu gostaria, ela vai somar e dar escuro, por isso que eu preciso abrir estes brancos, certo? Com relação ao processo, eu trabalho com vários godês, e uso uma quantidade de tinta grande, sem preocupação de desperdício...

R L: Você faz todas as tintas de uma vez, ou você volta a misturar tintas depois que já começou a aquarela...

N S: Não, não. Faço tudo de uma vez; se quando eu terminar (a aquarela) alguma tinta não ficou como eu queria, eu fico olhando bastante. Guardo a aquarela e espero que ela volte a me chamar, para eu trabalhar de novo sobre ela.

R L: Quer dizer que às vezes você volta para o mesmo trabalho...

N S: Às vezes, eu volto, sim. Mas dificilmente eu abandono um trabalho ou eu rasgo. Eu sou meio "piolhento", eu gosto de lutar. Enquanto o que o Nolde, por exemplo, ele destruía as aquarelas dele e depois entrava em depressão profunda. Existe até um texto dizendo que cada aquarela que destruía era uma felicidade perdida. Era um romântico sofredor... Como eu disse que a aquarela não é uma técnica passiva, o papel participa como elemento-cor ou como elemento-luz, não dá para a gente colocar tinta e ficar tirando como numa tela, numa pintura a óleo. Se a tela é branca, ela serve de suporte para você colocar a tinta que vai cobrindo aquele branco. Enquanto que o branco do papel da aquarela é necessário, está entendendo? Então eu não considero ele um suporte. Às vezes não é assim, pois você pega uma aquarela do Nolde, é quase um guache, não aparece nada de papel; mas às vezes você pega algumas com uma zona bem grande de papel aparecendo, aquele branco que tem de fundo...

R L: E ele trabalhava mais com a técnica da veladura ou da aguada?

N S: ele fazia mais aguadas, que são esses artistas com os quais eu me identifico, Turner, Nolde: aguadas e cores complementares, grandes espaços em branco, uso de pigmentos pretos, o que tradicionalmente na aquarela é proibido. O Nolde contorna as figuras, o que é uma transgressão em aquarela. Eu tenho uma identificação com estes artistas, aquarelistas que trabalham com aguadas, justamente pela expressividade de vida deles. Por que o Turner é uma

personalidade impressionante, em termos de vivência, de modernidade, um sujeito que viajava muito...

R L: E você acha então que foi mais autodidata em seu trabalho...

N S: Ah, sim, porque Regina, as faculdades não ensinam estes processos de aquarela para nós. Mesmo aquela que você fez, e que eu achava que era mais contemporânea; ainda mais a que eu fiz... Quando comecei com aquarela, eu visitei as galerias ao voltar de Bagé, cheio de aquarelas que tinha pintado, eu ouvi cada coisa dos marchands, tipo: mas Norberto, seu trabalho era tão bom, agora você vai pintar paisagem? Paisagem é coisa antiga! Aquarela é técnica "demodé"... Foi uma coisa impressionante ouvir isto em plena década de 70. Eu fiquei chateado, mas eu pensei: eu não vou por aí, vou fazer o que eu desejo. Com relação à venda, depois que eu passei este processo, eu percebi que o preconceito da arte sobre papel no Brasil é muito grande. Se você "desenhar" sobre tela, isto é aceito até como uma pintura, pois é o suporte que importa, não é a linguagem. Então você vê que poucas galerias trabalham com gravura, com desenho, ou com aquarela. E aí eu fui investindo muito na aquarela, estudando, puxando como você falou... Aqui no Brasil, arte é só pintura e escultura, e no início ainda havia galerias com pessoas que não entendiam nada destes processos; então, eu não vendia bem, mas colocava o meu trabalho em muitos salões, fazia exposições individuais, eu mesmo investindo; a minha parte acadêmica sempre sustentando a minha parte artística, e fazendo o que eu queria sem preocupação com mercado, como faço até hoje. Aí foi mudando, muitas coisas foram acontecendo, como o núcleo de aquarelistas aqui de São Paulo; no Santa Marcelina tem uma atividade muito intensa, e começaram a abrir cursos no MAM, eu foi convidado para dar cursos, fiz isto durante quatro anos... Dei cursos de aquarela em Porto Alegre, logo que o Festival de Inverno começou, sempre fui convidado, dei muito curso no sudeste do Brasil. Eu fui lutando, fui transgredindo, até conseguir fazer exposições individuais só de aquarelas em grandes galerias, como a Documenta, a Alberto Buonfiglioli que só expunha telas, eu fiz ali a primeira exposição de aquarelas. Consegui espaço, mesmo sem vender muito.

R L: Com relação à crítica...

N S: Eu sempre consegui um bom espaço, saiu até na "Veja" uma fotografia minha por ocasião da exposição na Documenta, que foi simultânea aqui e em Curitiba. Bienais nacionais e internacionais como a do México, fui convidado para expor no Museu da Aquarela do México. Este ano, em Portugal, na exposição Brasil-Portugal de aquarelas... Se você for ver, tem ano que eu participo de até 18 exposições, é muito trabalho! Mas em termos de venda é muito pouco, até mesmo porque eu não tenho mais trabalhos em galerias, com o tempo fui tirando, fui deixando de levar, o meu prazer é pintar... Mas vem gente que compra, inclusive gente de galeria, mas não é mais aquele processo que você tem que ir lá marcar ponto, trocar trabalhos, o que é muito cansativo. Eu acho que já passei desta fase, mas tenho sempre convites para exposições.

R L: Mas você teve assim alguma crítica sobre o seu trabalho, não só no sentido promocional, mas comentando a sua linguagem...

N S: Não, eu acho que não. Talvez porque houvesse muito poucos críticos que conhecessem a técnica da aquarela, ninguém dava palpite... Até quando houve no MASP uma exposição de aquarelas inglesas, a jornalista tinha que fazer uma crítica, comentar as aquarelas e não sabia como. Ela veio me procurar e eu conversei muito, emprestei livros... Mas por isso mesmo eu continuo na aquarela. Se meu interesse principal fosse vender, e estaria pintando telas, que é o que vende até hoje. Em termos de crítica acho que a mídia hoje dá mais espaço para arte conceitual, é o que está nos jornais. Mas quando eu encontro os críticos, sempre perguntam como vai meu trabalho, temos uma relação muito amistosa, eles sabem que a gente está aí, mas nós não fazemos parte deste mercado de arte nacional, até mesmo das bienais. Eu tenho consciência disto, até mesmo quando o a bienal era mais aberta, que aceitava inscrições, eu nunca participei porque nunca achei que meu trabalho se enquadra em uma bienal; eu tenho muitos amigos que mudavam seus trabalhos e adaptavam para ganhar espaço na bienal, mas eu nunca quis fazer isso. Como sempre fui contra a corrente... Mas tem um outro lado, Regina, como eu sempre me dediquei à academia, eu tenho este privilégio, de fazer o que eu quero, e o que eu gosto; é muito triste você ser desmerecido tentando vender seu trabalho. Cai o mito, é desrespeitoso, é curioso isto o que acontece com a arte. Vou te contar uma história, um caso

que me fez voltar definitivamente para a o universidade. Na década de 80, 90, acho que foi em 89, por aí, eu quis viver de arte somente, como vários amigos meus da mesma faixa etária. Era quase uma afirmação. Um crítico em uma exposição minha falou: Norberto, você continua dando aula na universidade? Continuo, respondi. Não, você tem que parar imediatamente, você sabe muito bem que um cachorro não obedece a dois donos. Aquilo me incomodou...

R L: Uma coisa meio grosseira...

N S: Pois é, ao mesmo tempo em que ele está me elogiando ali como artista, está acabando com meu lado de professor. Eu pensei bem e disse –Não, eu tenho estes dois lados e um vai alimentar o outro: para ser um bom professor, tem que continuar trabalhando, tendo vivência na área artística, até para poder transmitir aos meus alunos. E para dar um respaldo conceitual a minha prática artística, eu tenho que estudar, estudar para dar melhores aulas. E foi indo, antes de eu começar o mestrado, em 92, aquilo era uma obrigação que me irritou, depois eu achei maravilhoso! Mas voltando à história dos cachorros, num primeiro momento eu achei que ele tivesse razão e pedi licença da universidade, e fiquei só trabalhando. Chegou uma hora que eu precisava vender. Eu estava cheio de gravuras impressas, coloquei numa pasta e subi a Rua Augusta andando, pensando em vender meu trabalho. Ali havia uma série de moldurarias que já tinham vendido meu trabalho, eu pensei, vou oferecer pessoalmente (ao invés do marchand oferecer), mas e a coragem? Eu sou péssimo para vender! Vender o trabalho de um amigo é mais fácil, mas o meu próprio trabalho é muito difícil. Já foi constrangedor subir a Rua Augusta com a minha pasta e muito medo de ouvir um não. E foi o que aconteceu, eu não ouvi um não, mas ouvi um espanto: quando o dono da loja veio me atender, ele já conhecia o meu trabalho, por ter visto numa galeria famosa, exclamou na hora: –Você Norberto, vendendo seu próprio trabalho? Na hora eu senti que caiu um manto, como um mito derrubado. Parece que ele admirava muito meu trabalho exposto numa galeria, ele não conseguia me ver como um mortal tendo que vender seu próprio trabalho para viver. Esta sensação foi terrível para mim, eu desci, vim embora. Pensei: deixa eles construírem a áurea que quiserem sobre o meu trabalho, mas meu caminho não é por aí. Aí eu voltei a dar aulas, daqui para frente eu vou pertencer tranquilamente a dois donos, e assim mesmo... O prazer de

fazer, a busca, pessoas que a gente conhece e respeita... Engraçado, mas às vezes até um parente, uma pessoa bem próxima, vai na casa de alguém de *status* social alto, na diretoria de um banco importante, e vê um trabalho meu, vem me contar com espanto, com surpresa! Para mim não é surpresa, meu trabalho é bem colocado, eu sou conhecido e respeitado, mas não corro mais atrás...

R L: Uma última questão: você faz rascunhos...?

N S: Atualmente não. Engraçado que tenho muitos cadernos de anotação, que às vezes eu ganho, para anotar; mas eu esqueço de carregar comigo e acabo não anotando nada. Eu continuo carregando os papéis originais onde vou pintar as aquarelas. Ali por exemplo, eu já estou com a caixa cheia, a mala pronta para ir para Maresias, eu tenho uma casa lá, onde trabalho bastante. Às vezes a caixa vai e volta intacta, os papéis intocados, mas eu tenho que levá-los... Se vou ficar bastante tempo, levo muitos papéis. Se eu quero produzir bastante, quero trabalhar muito, eu não convido nenhum hóspede, vou sozinho e pinto o tempo inteiro. Gosto de ver aquele pôr-do-sol maravilhoso, aquela cortina de água caindo a qualquer momento... Eu fico admirando todos estes efeitos da natureza, mas ao mesmo tempo, eu entro um pouco em pensamentos filosóficos: é mais um dia que se vai, a morte de um dia e o nascimento de uma noite, igual às pessoas, a natureza... Para um ocupar o espaço tem que assumir o outro, eu fico dando umas viajadas nisto, mas não entro em depressão! Eu sou muito para cima... Tem dias que a natureza está brava demais, tem dias em que está mais mansa, eu fico olhando isto e pondo no papel.

R L: E ela nunca te contraria? Você vai como ela quer? Quer dizer, um dia você está super bem, quer fazer uma coisa bem alegre e encontra a natureza triste, o tempo está feio...

N S: Não, eu convivo muito bem com as estações, com a natureza. Se é período de inverno tem que fazer frio mesmo, se é tempo de chuva, tem que chover. Eu não fico reclamando...

R L: Mas aí você pinta o que você está vendo ou que está na sua memória...

N S: Às vezes eu pinto mais o que está na minha memória, na verdade não depende tanto do tempo, quer dizer se o meu dia interior estiver feio, vai sair um trabalho mais triste, menos

colorido. Não é mais de observação, é uma memória arquivada. De tanto ver, eu registro, algumas eu deleteo, algumas somem, esqueço, pois são muitas, e como eu não registro em cadernos... Meu processo é meio sofrido, eu faço aquarelas enormes, às vezes de 1m e meio por um, maior que essa mesa. Eu já fiz aquarelas sobre tecido de 2m e meio por 1,60m, foi quando eu tomei consciência do meu corpo, tenho perna curta e braço pequeno, eu pintava com baldes de tinta, andando em volta da aquarela, muitas vezes pintando o céu de cabeça para baixo, amarrando um pano na cabeça para o suor não escorrer... E as outras dificuldades que o papel oferece, se for um dia quente, a tinta seca rápido demais, é uma aeróbica! Para quebrar realmente cânones oficiais, eu expus aquarelas gigantes junto com minúsculas, de 2 cm por 2 cm e meio, quase um selo. Depois eu voltei a tamanhos mais normais. Assim está muito bom, eu vou trabalhar muito mais ainda...

R L: Ok, obrigada.

Entrevista com Eliane Zaroni

Entrevista realizada em 23 de março de 2007 no ateliê do artista.

Regina Lara: Fale um pouco do seu dia-a-dia aqui no ateliê, como é o seu ritual...

Eliana Zaroni: Então é, meu dia-a-dia no ateliê, neste momento está um pouco reflexivo, porque eu estava num período de muita produção, eu terminei o doutorado e resolvi repensar a minha criação. No final do trabalho foram as grandes telas, gigantes, uma grande produção, com a história da linha.

R L: Conta para gente como é que foi isto...

E Z: Eu comecei a ler muito sobre arte, sobre as formações, as elaborações da pintura, que vão assumindo conforme você desenha. Então eu comecei a pesquisar muito Cézanne, Giacometti e, Van Gogh. Comecei a pesquisar muito o tracejado, sair daquele desenho renascentista, eu comecei a tentar entender, por que era tão importante a definição do traço. Principalmente no período do impressionismo, comecei a olhar o trabalho de Cézanne, quando ele começa a pensar a figura no espaço não como peças separadas, mas sim um objeto e o espaço, fazendo um conjunto.

R L: Sem uma separação figura e fundo, por que você acha que essa união já estava estabelecida...

E Z: Eu acho que ela começou separada e depois ela se juntou, esta questão do espaço permaneceu assim durante um longo período da história. Eu acho que é uma questão do pensamento humano mesmo, é mais uma coisa na vida para a gente refletir sobre elas. Aí eu comecei a refletir sobre isso, sobre a linha da figura, dos objetos e, pensar a linha sobre as figuras e os objetos e aí no início comecei com uma representação fiel dos objetos, quer dizer fotográfica, com *esfumatto*; por que eu admirava muito nas figuras do renascimento. *Esfumatto* é uma forma de diluir o traço para conseguir muitas tonalidades, de maneira uniforme; mas mesmo dentro do Renascimento, quando você observa um desenho do Leonardo

da Vinci, você vai ver um monte de tracinhos. Começa mesmo a se manifestar com Velásquez, e depois com Goya. Com Velásquez você já vê uma forma de demarcar uma personalidade própria. Quando eu comecei a observar a pintura de Goya, eu fiquei impressionada. A teoria da história foi muito importante a para eu começar a ter este tipo de conhecimento. Pensar como a questão do elaborar pictórico em função da imagem. A maneira como você se coloca desta elaboração, como é o seu fazer. Eu comecei pelo desenho e depois fui direto para o espaço, comecei a fazer esculturas.

R L: Além destas referências na área da arte, você teve pessoas que ajudaram, que opinaram sobre o seu trabalho.

E Z: Tive sim. Eu fiz desenho industrial, e depois eu freqüentei durante dez anos as aulas com modelo vivo na Pinacoteca do Estado. Quem coordenava eram Gregório Gruber, na direção da Aracy Amaral. E esta constância na busca pelo desenho acabou me levando para a gravura. A representação da escultura foi uma coisa própria minha, eu tinha uma tia, que tinha ateliê de cerâmica, eu ia à casa dela fazer estas coisas. Daí eu conheci o Sérgio Fingermann, um mestre, um artista que foi muito importante para mim, no aprendizado da gravura. E eu ia ao ateliê do Sérgio toda semana, foram seis anos de dedicação a gravuras. Foram quatro anos de aprendizado e depois dois anos mais de conversas. O no final das gravuras eu já estava começando a fazer esculturas, trabalhar com outras manifestações, sair também da figura para o trabalho abstrato. Deixa eu lhe mostrar algumas obras (mostra desenhos sobre a mesa). Este desenho aqui já mais para frente, até 85 eu 'tava fazendo mais gravuras. Eu acho importante colocar esta aqui, por exemplo, é uma das primeiras gravuras. Já tinha a questão da linha com as figuras, ainda num espaço renascentista, mas com a representação gráfica da linha, com a luz, a figura ainda aparecia bastante. Neste outro aqui, ela já aparece mais solta, mais separada, parece que linha em figura estão juntas, mas imbricando uma com a outra. Nesta época eu ainda estava ao fazer o modelo nu, e acho que um pouquinho anterior à gravura, mas é o que resultou lá. Este também, alguns estão mais leves, então esta questão das massas era feita pela sobreposição de linhas. Ela começou doces parentes a linha, começou com uma representação muito clara do que ela poderia ser. Ali no meio de um pianista tocando

parênteses mostram desenho. Eu toquei muito tempo piano e depois violino que eu acho que tem muito a ver com esse desenho. Porque a minha linha é como o arco do violino tocando nas cordas. Olha, aqui é o pianista, e aqui estou eu.

R L: Onde é que você está?

E Z: Aqui, olha... Este aqui tem muito a ver com Botticelli e, com o Renascimento, principalmente na questão do espaço. As figuras femininas espalhadas, as modelos todas pousando em nosso ateliê. Esta outra aqui também, mas já eu acho que já não tem mais a ver com Botticelli e, esta aqui é mais Rembrandt. Você coloca luz central, ela é captada aqui no centro da imagem...

R L: E por que você falou de uma linha mais doce...

E Z: Esta aqui, no desenho de linha eu acho que existe uma doçura na representação, depois eu acho que a linha assumiu uma coisa mais psicológica minha, mais emotivas, nervosa até... Quer dizer, ela tenta ir para tudo quanto é lado, está entendendo? Sem concentração, quer dizer sem estar em um ponto só. Tem aspectos de delicadeza, quer dizer, ela vai desde o traço mais suave, até o mais forte, porque é feita numa chapa de metal, numa ponta seca, é uma gravura em metal, sem um processo de oxidação do metal. Então, criar um desenho mais tencionado, desde uma linha bem fininha suave, até uma mais forte e que você tem que usar uma força na mão. Alguma coisa para poder representar.

R L: Entre este que está na sua mão e o que está na parede, há trinta anos de distância, não é mesmo?

E Z: Deixa eu pensar, de 84 para 2004 tem vinte anos, é isso aí, vinte anos. A diferença é a forma como você entra no espaço, antes era uma coisa muito manual. Com a gravura houve uma outra relação com a matéria, com a superfície. Antes à superfície era porosa, era papel, era algodão. E no metal ela tem mais precisão, mas você tem que tencionar mais o seu corpo para fazer um traço. Você tem que usar todo o seu físico para fazer um traço, dominar este traço, porque é outro material. Aqui ainda é o algodão, mas ela precisa muito da água (mostra um desenho enorme na parede). São vários papéis colados, então esta linha precisa da água

para ela se colocar, pois a aquarela é uma técnica que exige muita água. Eu comecei numa busca de entender o traço primeiro, eu molhava todo papel, eu ia procurando achar... Às vezes eu colocava a linha primeiro e depois eu aguava. Esta aqui não, ela foi primeiro totalmente molhada; é uma superfície que tem papel e água, depois eu entro com a tinta no pincel. É um tingimento, ela vai entrar nesta água, a tinta vai entrar na água. Aí eu fui experimentando passo a passo, para ver como este traço ia e se comportando. Linhas horizontais, linhas verticais, têm muito a ver com a linha do violino, quando você pega o arco e aí você toca as cordas de uma maneira ritmada, o arco corre na corda para produzir um som. Neste caso o pincel virou um arco, que vai tocando a superfície da matéria, com a intensidade do pigmento. Este aqui seria mais um *stacatto*, eu pincelei com o pincel, e depois eu fui batendo na superfície com o pincel mesmo, com mais pigmento, e aí ela foi se misturando. São diversas interpretações destas linhas...

R L: Parece um tom de ferrugem...

E Z: Talvez por causa da gravura, eu fui eliminando a cor, e usei muito branco e preto, fiquei num monocromatismo. Só agora, recentemente, eu comecei novamente a introduzir a cor. Este aqui também tem aquela pincelada cruzada, então dá para fazer uma leitura nítida do processo de usar o pincel, é como elaborar um texto, com um pincel...

R L: Mas tem uma diferença para a gravura, quer dizer, o processo da gravura, você deixa ela pronta, depois entinta, e depois passa na prensa e aí sai. Ela não tem a mesma espontaneidade...

E Z: O processo na verdade acabou virando o contrário, porque na gravura eu entinto o traço, é o contrário deste, é o positivo, enquanto que este seria negativo. Quando eu passo a ponta seca no metal, eu abro um veio, que vou encher de tinta e depois imprimir, quer dizer ele vai ficar negro. Na aquarela, no processo de descobrir como fazer com a água, com os pigmentos, eu acabei em muitas áreas usando a tinta negra e depois usando o pincel seco, com pouca umidade e aí eu ia tirando a tinta, quer dizer, acabou virando uma inversão do processo da gravura, foi o contrário.

R L: Quer dizer que aqui você pensava positivo e na gravura você pensava negativo, quer dizer que o que você faz aqui é mais próximo do real, o que você fizer é o que vai ficar visível...

E Z: Exatamente. Então aqui é mais de subtração do que de adição; porque antes eu ia adicionando tinta para poder obter a representação. Aqui não, eu subtraio, eu tenho uma massa de tinta e aí eu vou subtraindo para poder obter a representação.

R L: Mas você falou que começava com a água...

E Z: É verdade, mas depois de várias tentativas de contenção da linha, das peripécias do pincel, aí eu descobri que se eu passasse o pincel seco na área negra, ele retirava tinta, entendeu. Como se eu estivesse usando um buril, um raspador. Primeiro eu escureci, depois eu comecei a buscar a luz, a clarear. A linha virou um elemento de luz na área escura. Aí começaram a nascer estas aquarelas. Os traços cresceram, ficaram mais largos, porque eu comecei a aumentar o tamanho dos pincéis. São pincéis chineses, tem uns bem grandes... Esta técnica é toda de uma singularidade muito grande, parece com a técnica do Sumiê, oriental. O pincel de pelo de coelho, que eu ia trabalhando a retirada de tinta das áreas negras. Na gravura é mais uma composição, entra mais a questão da composição, porque depois que está pronto, é só imprimir. Neste caso eu tenho que trabalhar rapidamente enquanto o papel está molhado, o que aconteceu aqui, aconteceu até o processo de ressecamento do papel. Eu o molhei inteiro, eu escureci, aí eu fui retirando o pigmento...

R L: E você faz isto várias vezes...

E Z: É só uma vez. Você tem que ter um domínio do tempo e da aquosidade do papel, da capacidade do seu corpo, da lei da leveza da pincelada, do tamanho que você vai querer que esta linha fique e todas as propriedades e qualidades, conforme você usa o pincel, aparecem. Então você vai aprendendo esse tempo, você tem que dominar o pincel, o seu pensamento em relação àquilo. Quando descobri isso, eu fiquei encantada, foi muito bacana. Eu tinha feito um trabalho com instalação na Avenida Paulista, com fitas crepe, onde eu fui esticando em cima do espaço, e então este trabalho com as linhas acabou nascendo disso. Desta exposição. É aqui dá para ver muito bem, que esta linha está na tridimensional. Muita gente olha meu trabalho e

pensa que é fotografia. O comportamento dela, na verdade é uma linha que se comporta em três dimensões, conforme você vai retirando pincel, vai sobrando pigmento para o lado, que dá esta sensação de tridimensionalidade. Cada trabalho desses é um tempo único, não se pode fazer vai e volta: tem que acreditar no traço. Tem que ter o domínio do traço. Quando você aprende a lutar esgrima, você entende que tem que ir de uma vez só. Uma outra coisa que acho importante falar, é que quando eu comecei a fazer este tipo de trabalho, eu quis ampliar, o papel foi crescendo. Eu tive que aprender uma técnica japonesa para colar papel, pois não achava mais papel do tamanho que eu queria. Pois aquarela é danada para aparecer qualquer tipo de emenda; eu aprendi com a Maria da Glória Motta, aquela aquarelista, como colar. E aí eu ia fazendo como um *patchwork*, eu ia fazendo e emendando, fazia, colava mais uma folha, eu não sabia que tamanho o trabalho ia ficar. Este aqui, por exemplo, eu devo ter começado por esta matriz, depois fui subindo... Este outro ficou enorme, foi indo para as laterais...

R L: E como é que você sabe que acabou, que ficou pronta...

E Z: Na verdade tem um desenho aí, que diz quando acabou...

R L: Um desenho anterior, prévio, que você já sabe o que vai fazer?

E Z: Não, não. Um desenho que vai surgindo na medida em que a gente trabalha.

R L: Você faz algum rascunho...

E Z: Não, eu sinto como um momento de transe, depende muito da luz, de como ela vai se compondo, de como é o movimento da tinta. Por exemplo, você pode ver nesse espaço aqui, havia uma mancha branca, ao lado de muita tinta preta. Provavelmente ela se movimentou e ocupou a mancha branca. Ela anda, quer dizer, cria manchas, estas manchas eram linhas que se movimentaram para lá e para cá. É como fazer uma teia, vai surgindo e você vai compondo as áreas negras e claras de luz. Na verdade é uma procura de obter uma uniformidade de novo, antes era uma massa feita de *sfumatto* e agora ela está sendo construída, é uma busca de uma composição equilibrada, de uma matéria única, preencher espaço com dois pesos, sombra e luz, tentar desvendar como me manifestar neste equilíbrio...

R L: Então nestas obras especificamente, você começa e vai até o fim...

E Z: Exatamente. Eu começo e vou até o fim. Agora há uma coisa que eu acho super interessante, em se tratando deste trabalho, e que eu não estou focando, não estou buscando o seu olhar. Em cada ponto do trabalho que você olha, se você foca aqui o seu olho, você vai ver uma massa neste sentido. Se você foca neste outro local, você vai ver outra massa de linhas indo para lá; se você enfoca ali, você verá várias linhas se cruzando. Quer dizer que conforme você olha dentro do campo, você forma um desenho. Foi aí que eu achei que tinha alguma coisa muito similar à pintura do movimento *Action Painting*, pois conforme você olha a obra, você também se perde naquela imagem; na medida que você escolhe um ponto, o desenho aparece, se forma. Aí que eu acho que rompe um pouco com o trabalho perspectivado, não que eu ache que ele não tem perspectiva. É tratar por camadas, são linhas que vão se sobrepondo, e como elas são transparentes, as camadas não ficam apagadas, elas continuam presentes desde a primeira até a última, o que permite você penetrar neste espaço perspectivado. Então vai desde o primeiro plano até o último, é mais superficial, seu olho viaja...

R L: Um trabalho grande como este deve ter levado mais de um dia para fazer...

E Z: Este aí levou três meses. Pois é, aí que está, à medida que você vai construindo, vai aumentando o tamanho, as dificuldades vão aumentando. As questões de sombra e luz, então eu tive que entrar novamente com a água, como nas aquarelas clássicas, algumas áreas eu tive que molhar novamente, para retocar algumas coisas. Pois é uma coisa que envolve mais área, e detalhes são muito importantes, fazem parte do campo total, quer dizer você muda uma nota você muda a música. Uma obra grande é quase como mexer com orquestra, não é só um violino. Eu tive que tirar tinta, acrescentar algumas áreas, tomando muito cuidado para não perder a espontaneidade do traço, foi difícil. Eu não diria tirar a potência do tracejado da aquarela, que num espaço pequeno, já está mais garantido, eu nem penso nisso.

R L: E mesmo neste trabalho que você levou três meses, você começou e foi até o fim, ou fez obras de menor dimensão no meio...

E Z: Não, eu comecei e fui até o fim, uma atrás da outra. Eu tive sorte de encontrar este papel aqui, que é um papel feito à mão da Fabriano. Tinha um cara que era importador de papéis e estava se desfazendo da última resma dele; tinha 300 folhas. E aí que eu comecei a trabalhar, você está vendo, e estes primeiros ainda têm um pouco de cor, às vezes aparece um quadrado... No começo eu era mais construtivista, depois veio a linha como busca, querendo definição. Estes aqui são os mais recentes, agora já estou procurando outras coisas além da linha, alguma com alguma figura.

R L: E as figuras tinham se afastado...

E Z: Tinham sim, mas agora estão voltando... Eu estou trabalhando um pouco com resina, linha de plástico, manchas. Esta é a idéia - trabalhar com a sobreposição em camadas, de sobreposição da linha, tem a ver com o designer.

R L: E fala um pouquinho do seu ritual de trabalho, você sente necessidade de se afastar um pouco, ou vai fazendo de impulso...

E Z: Isto é fundamental, você observar que você está criando, meditar um pouco sobre o que aconteceu. Eu punha tudo no chão para analisar a seqüência, ver o que está bom e o que não está bom. Eu acho que isso que faz a gente fazer outro. Eu sou muito formiga, gosto de produzir bastante, mas tem hora que eu preciso parar, sou impulsiva no trabalho, mas eu preciso de um tempo para refletir. São fases, ligadas à vida pessoal, a música que estou ouvindo naquele momento, a chuva, o seu estado de espírito...

R L: Em relação ao seu trabalho, em relação à crítica...

E Z: Eu tive uma pessoa muito especial, que me incentivou, no sentido de falar continua com este trabalho, que foi o professor Flávio Motta. Ele foi muito bacana comigo, me ensinou coisas. Do contato com um professor Rodrigo Naves nas aulas dele. Ele falou sobre um trabalho numa escultura que está na Penha, mas eu acho que aqui no Brasil a gente tem muita dificuldade de ter um bom contato com a crítica. Parece tudo muito fútil, né. Mesmo nos jornais, não tem uma constância de arte, um crítico como Ferreira Gullar, não existe mais. Eu

tenho exposto mais em instituições, porque para expor em galerias você precisa ter uma vida social intensa. Precisa freqüentar vernissage.

R L: E este trabalho, você já expôs...

E Z: Já, eu fiz mestrado e doutorado, como uma necessidade que surgiu pelo fato de eu dar aulas na Universidade Presbiteriana Mackenzie. No doutorado, eu fiz uma reflexão sobre este trabalho, e expus. Quando apresentei este trabalho para o Flávio Motta, ele falou que eram pictogramas, que na programação visual é uma sinalização, mas no sentido etimológico do termo, que é *picto* = pintar e *grama* = tecer o linho, quer dizer, cruzar linhas. E na leitura destes pictogramas, eu acabei juntando uma idéia do construtivismo, onde o raciocínio vem da junção das partes: você vai juntando uma com outra, e nesta somatória de construtos, você vai determinando o raciocínio. Apesar de eu não ser uma construtivista radical, eu acabei fazendo uma construção aí, através das linhas, por repetição. Aí eu comecei a ver o pensamento oriental.

R L: Mas este trabalho você expôs aonde?

E Z: No Museu de Arte Contemporânea da USP, e depois de uma exposição em 2006, chamada Territórios. Muita gente viu esta exposição, na época da bienal, teve alguns espanhóis que me escreveram e-mails, e eu achei este contato super interessante, muito bacana, quando é espontâneo... Eu sinto que algumas pessoas vêem isso como se fosse entrar dentro de um transe, como se fosse uma viagem. Mas as emoções são muito diferentes, tem gente que se assusta, acha que é um ambiente muito carregado. Engraçado como arte mexe com a emoção, então para cada um é estado de espírito diferente. É emocionante isso, você ver uma pessoa que está emocionada diante do seu trabalho. Eu queria mesmo fazer uma coisa grande, para a pessoa ter um arrebatamento, uma coisa que tomasse o público. Quando eu estava próxima à obra, vinham pessoas me abraçar, e tem uma troca legal, um diálogo.

R L: Diálogo por que você sente que faz coisas a partir do que as pessoas colocam...

E Z: Eu acho que sim. Não importa se a emoção é feita por um traço, ou por milhares de pontos, é fazer; quando você faz você se expõe. Tem a naturalidade das coisas que você faz no

cotidiano, como você faz a coisa. Para mim foi natural, foi espontâneo. Uma coisa que eu queria de fato fazer, e quando você faz com vontade, fica claro para as pessoas, elas sentem. Eu não acho que todos estes trabalhos têm este potencial; você consegue isso em um ou outro trabalho, este tipo de contato com as outras pessoas. E se eu pudesse, teria um ateliê gigante com todos os meus trabalhos expostos, para poder circular entre eles, mas como não dá, a gente tem que guardar na mente, tem de deixar espaços vazios, não pode ficar só lembrando o que já foi... O ateliê tem que ter uma parede branca, às vezes todas as paredes brancas... As imagens ficam fixadas na mente; às vezes saio daqui, vou para casa e elas ficam dando aquele efeito pós imagem, eu fecho o olho e vejo estas linhas. O pensamento da gente é por estruturas, uma coisa inata à nossa visão. Quando eu fiz aquele trabalho da fita crepe, eu fiz de maneira radiada, ao mesmo tempo para fazer movimentos concêntricos, com linhas em relevos. E o engraçado é que um dia eu fui lá e olhei para ele, dei mais uns três passos e olhei novamente. E senti que o desenho se moveu. Aí eu comecei a dar voltas e a trama se mexia, na verdade era a minha visão, através da pregnância da imagem, conforme eu andava e caminhava, ela parecia que se mexia. E aí tinha uns estrangeiros passando pela rua, que ficaram brincando e fazendo a mesma coisa que eu, uma característica da Op Arte, ela tem esta característica da movimentação...

R L: Você sente que tem alguma coisa que é guardada, idéias maturando para depois...

E Z: Ah, isso tem muito, eu queria é ter tempo para fazer tudo, mas a gente esquece, eu tenho cadernos de anotações cheios de propostas, se eu pudesse, eu faria todas e eu tenho vontade de executar todas. O ruim é que quando você acorda de manhã cedo, com uma bruta idéia, se você não anotar, ela se perde. Sai fora. Deve ser a mesma coisa que acontece com um músico, quando pensa numa melodia: se ele não tocar, ela some. São coisas que aparecem, que você se sintoniza com elas e tem que colocar para tomarem um sentido na sua vida, senão elas vão embora... Mas se você não começa a criar uma marca, uma presença sua, registrando estas coisas que acontecem com você, você fica vagando sem rumo. Tudo o que está aqui é uma seleção de idéias, de escolhas. Me lembrando um pouco da questão do Mondrian, do sim e do não, quer dizer a gente pensa uma coisa e depois a gente descarta, a gente procura fazer isso,

na hora que uma linha cruza a outra, cada vez que uma linha cruza outra, eu retiro o que tinha naquele ponto que ela cruzou, então cada linha é construída com todos os cruzamentos que ela captou, branco e preto, como se fosse a detecção da história daquela linha. É isso que é fundamental: na hora que você olha, você pensa que é uma alucinação, mas depois vai perceber que cada detalhe tem importância. Eu acho que a arte tem a possibilidade de nos aproximar destes registros, estas coisas que estão presentes na vida da gente, isso é que a forte, que fica no trabalho...

R L: Legal! Tem mais alguma coisa que você gostaria de falar?

E Z: Eu queria dizer que vale a pena fazer arte, mesmo com todas as dificuldades...

R L: Ok, obrigada.

Entrevista com Arnaldo Battaglini

Entrevista realizada no ateliê do artista, em janeiro de 2007. O artista mostra seu trabalho de criação de jóias, caminhamos pelo ateliê observando, até nos acomodarmos para a entrevista.

Regina Lara: Bem, aí já tem dois caminhos não é, porque seu trabalho de joalheria é bem diferente do trabalho que você fez para o Memorial...

Arnaldo Battaglini: É sim, é bem diferente...

R L: É engraçado porque tem um parentesco visível...

A B: Uma vez eu mostrei as minhas jóias para o pessoal que é do mundo das jóias, e alguém fez um comentário que eu fiquei até meio incomodado, mas que depois eu reconheci que era verdade: vocês artistas, vocês fazem umas coisas bacanas, mas é tudo pizza...

R L: Como assim pizza?

A B: Assim (mostrando com as mãos) tudo chapado feito uma pizza...

R L: Nossa, mas este comentário é sério, é um comentário para fazer na aula de design, de design de jóias...

A B: Eu também achei, e fiquei com aquele comentário assim mal digerido... Mais foi bom, assim... mexeu comigo.

R L: E como é que você recebe isso, quer dizer, é um bom momento para perguntar como é que você recebe a crítica ao seu trabalho? Os observadores especializados...

A B: Esse comentário foi de um cara que não é crítico oficial, é um cara da Casa Castro, aquela tradicional de jóias. Como ele já acompanhou alguns artistas fazendo jóias, ele entende disso... Agora, as críticas que eu tive sobre meu trabalho foram sempre sobre detalhes. Nunca teve nada que eu tenha sentido como algo contundente, que te instiga a uma reflexão. Me importa mais um comentário de amigo, uma coisa falada pessoalmente, me importa mais, do que uma coisa escrita. São coisas interessantes, que podem deflagrar coisas importantes. Do

que foi publicado, pensaram aspectos que eu considero importante no trabalho, mas a favor, não foi um contraponto. Então esta coisa do tridimensional do espaço, ou do entorno, ou do sair do plano...

Pausa rápida para nos servimos de café...

R L: Retomando, você estava falando desta questão de sair do plano...

A B: durante um tempo, eu trabalhei com o tema das escadas, não sei bem como elas surgiram, ainda estava naquela coisa da gravura em metal ou, com formas orgânicas, era tudo muito flutuante, de uma flutuação. Você poderia ver aquelas gravuras de qualquer lado, não tinha uma base, uma sinalização para a base, para chão. Aí eu comecei a sentir falta de um dos eixos, e aí essas matrizes começaram a entrar no meio desta pulverização de formas, como uma espécie de eixo vertical... e eu comecei a fazer toda uma série de escadas, e com o tempo elas foram se compensando: foram virando buracos negros, diminuindo de tamanho, e as escadas foram aumentando, crescendo, como uma das ordenações neste campo circular. Então isto empunha também uma noção de base, de chão. E aí eu comecei a pensar nesta coisa simbólica, esta coisa de chão, de você ficar mexendo com os planos... A escada com modelo, como ponte, como comunicação entre planos...

R L: Mas quando você fez aquela sua exposição no British Council, já tinha este tema das escadas...

A B: Já, tinha sim, ele aparece em vários trabalhos por lá...

R L: Agora, este trabalho da escada, parece que tem alguma coisa a ver com a perspectiva...

A B: é isso aí, é isso que eu ia falar. É uma forma de pensar um pouco a arquitetura, de pensar a experiência do espaço. Tem as coisas, tem o corpo nele, e a representação do espaço que é um construto. Tem uma representação do espaço, a gente tem isso impregnado. Nesse trabalho comecei a lidar com esses dois níveis, que é o nível da representação e o nível do espaço de fato, então dá uma coisa curiosa, porque você tem uma experiência corporal física e ao mesmo tempo uma experiência mental da força da representação, e elas ficam conversando de uma

forma curiosa, por que rola um diálogo. Outra hora você está vendo outra e você quer também resolver...

R L: A gente sente necessidade de completar a linha, né? Como aquela coisa da Gestalt...

A B: É isso mesmo, então ficou uma coisa desta linha, não quis ficar com a linha física, elas ficam se conversando...

R L: Mas as coisas que pendem no espaço (apontando as obras no ateliê), nas suas obras, a maioria são retas, quase não tem a presença curva...

A B: É verdade, é só naquela ali (aponta uma escultura na parede de seu ateliê).

R L: Essa aí é a que eu mais gosto, eu adoro curvas. Mas como é que você relaciona esta questão, com seu trabalho no Memorial.

A B: O que acontece ali no Memorial é que eu tinha um ponto de partida, que era um logotipo, foi passado um *briefing*, ali tinha uma aceitação, eu tive que me reportar àquele logotipo, de uma maneira muito livre, mas tinha que me reportar, quer dizer, não podia fugir daquele conceito.

R L: Era uma encomenda...

A B: Exatamente, era uma encomenda...

R L: Mas você já tinha trabalhado antes assim, por encomenda temática?

A B: Não, não, com a escultura, não. Eu já tinha trabalhado sob encomenda com gravura, para a BVMF, a Bolsa de Valores e Mercadorias do Futuro. Naquele caso, a sugestão era a seguinte: nós precisamos de alguma coisa relativa ao prédio, pode ser qualquer coisa, mas tem que ter alguma referência ao prédio da BVMF. Então vários artistas fizeram trabalho lá, era uma edição de gravuras e uma pintura. E foram entregues como presentes aos clientes, e a pintura ficou para o acervo deles.

R L: Mas cada artista fazia uma pintura e uma edição de gravuras?

A B: É, é isso mesmo. E aí eu fiquei pensando como é que eu ia abordar aquilo, eu fiz um trabalho interessante, embora se fosse fazer hoje em dia, eu faria completamente diferente. É

uma vista de São Paulo, ali do terraço Itália, de onde você consegue enxergar o prédio da BVMF. É um prédio baixinho de três andares, que está completamente soterrado por monstruosidades, você tem que chegar bem perto para enxergar. A aí eu pensei: eu vou ter que fazer uma transparência aqui, para poder mostrar a fachada deste prédio. Aí eu brinquei com isso, como se os prédios fossem de vidro e aparecesse aquele prédio. Até teve umas conversas bem engraçadas com o diretor da BVMF, que perguntava assim: mas como você conseguiu ver assim, é impossível, tem um monte de prédios na frente (risos)... Foi um trabalho bacana; eu fiz outros trabalhos de encomenda, enfim...

Problemas na gravação, rapidamente resolvidos...

A B: Agora este trabalho, do Memorial, eu acho que tem uma proposta bem mais interessante, eu parto de uma forma, mas eu vou trabalhar aquilo de uma maneira interessante. Tanto é que fiquei umas duas semanas pensando naquilo, pensando em vôo, em fazer em duas partes...

R L: E estas experiências você fez como? Você usou papel e lápis?

A B: É, eu usei um pouco sim, fiz alguns desenhos, mas daí eu resolvi partir direto para superfície curva, tencionada...

R L: Mas por que é que surgiu essa coisa de superfície tencionada?

A B: Aquilo para mim sugeriu um pássaro, ou asa, ou montanhas, e o assunto também é plantações, pensando pelo lado da paisagem, da montanha e pensei na tridimensionalização... Tem sentido de abrigo, de proteção ao mesmo tempo, e eu fui explorando, comecei a pensar como é que isto vai estar no chão, como era pousar... Ele tem quase um vôo virtual, ele é preso só por três pontos...

R L: Você chegou a pensar em fazer alguma coisa alta?

A B: Eu fiz duas propostas, uma sustentada por estes postes e outra que toca o chão em três pontos, que foi escolhida. Foi interessante comparar as duas... E aí eu fiquei pensando numa superfície, como eu posso obter? É preciso achar uma superfície, para fazer a maquete, para poder ter este campo de experimentação mais ágil. Pensei: o que teria isso? E aí, sabe aonde

eu fui parar? Na 25 de Março, procurando uma tigelas de plástico coloridas, semi-flexíveis... Achei umas altamente lisas, que eu fiz recortes, eu fui procurando as curvas que mais me interessavam. Foi legal, eu me diverti muito fazendo isso (risos)!

R L: Quer dizer que você entrava nas lojas da 25 procurando uma superfície tencionada, e o que as pessoas diziam?

A B: Diziam: olha aí, vê se tem alguma coisa, como é que é isso aí que você está procurando? Eu falava: não sei exatamente, é uma curva... Era bem engraçado, as pessoas não imaginavam qual é a finalidade disto. É que você sabe que ali tem, você não achou ainda, mas ali tem. Aí eu comecei a brincar com estes recortes, fiz vários destes em vários formatos, comecei a pensar nos pontos de fixação, ficar mais sintônico com essa idéia do vôo, uma coisa de ir experimentando. Esta coisa de dois módulos, quando eu levo ele pro espaço, ele fica mais livre; no logotipo estão mais juntos, no espaço ficam mais soltos. É uma idéia meio de uma forma seguindo na outra, que este deslocamento é que começou propor umas questões interessantes, desde a primeira proposta, aquela que era mais alta, que foi uma maneira de se estabelecer uma relação e aquele outro que tem um deslocamento diferente, outra composição. Foi interessante o Paulo (o arquiteto da praça onde está a escultura) atentar para algumas coisas, chamar a atenção para o posicionamento da escultura na praça, no relacionamento com as pessoas, foi legal trabalhar com um arquiteto, porque ele me trouxe informações arquitetônicas fundamentais...

R L: Como assim, de que tipo?

A B: Tipo qual a distância que esta peça vai ter da outra, ou do limite da praça, vai dar para uma pessoa passar? Eu nem estava pensando nisso, isto é importante! Como eu tinha interesse que esta obra tivesse uma relação com o corpo, como você se engaja com ele, em relação à altura, quer dizer, ele tem 1,50m, isto diz respeito à escala humana... Então eu também estava interessado em saber qual era a distância entre esses estes dois módulos, para uma pessoa passar confortavelmente... E tem uma questão interessante que o Paulo trouxe, que são estes espaços mínimos, considerados como espaços de passagem, isso traz um desafio...

R L: Interessante, esta distância entre as coisas é também um dado cultural, pode ser um convite à passagem, pode ser um desafio...

A B: É isto mesmo, e isto para mim é informação nova, eu não sabia, nem tinha pensado nisso.

R L: Foi o seu primeiro tamanho nesta escala? Como você definiu as medidas?

A B: Foi sim, foi o primeiro. Eu pensei nesta relação da altura, aproximadamente entre 1,50 e 1,80, e tomei isto como referência. Isto mais ou menos condicionou a extensão dela, pois a idéia da curva, eu já tinha; eu sabia que queria uma curva suave, bem suave. Tem ao mesmo tempo este pouso, parece ter o tencionamento de uma vela (de barco), e ao mesmo tempo é feita de material rígido, metal, ferro.

R L: Isso tem contraste, entre a leveza da forma de rigidez do material...

A B: É isso que eu queria...

R L: E você já sabia de que tamanho ia ser a praça?

A B: Não, estas relações todas que eu pensei, eram do corpo com a escultura, das pessoas no entorno da escultura, eu não pensei na colocação da escultura na praça, em que lugar ela iria ficar, isso foi com Paulo, isso é parte da arquitetura. Foi muito interessante a hora que nós começamos a pensar juntos, e decidir como seria. Paulo, com toda razão sugeriu que a gente não colocasse a escultura no meio, no centro da praça. Para mim interessava pensar os acessos da praça, a circulação, que ângulos que você tem de escultura, quando está acessando a praça. Isto condicionou um pouco o posicionamento...

R L: E você consegue imaginar, visualizar a escultura na praça? Pergunto isso, porque é uma coisa muito grande...

A B: Acho que não, por mais que haja representações, simulações daquela situação, só na hora que está pronto, você entende mesmo... É que eu acho que este pensamento não é do artista, é do arquiteto, é outro raciocínio, outra escala, é mais cartesiano. É que eu sinto que a partir de um certo ponto, você está lidando com um outro saber, com uma prática do outro... Eu fiquei muito contente porque este trabalho lida com a questão do plano e do espaço com a

passagem do bidimensional para o tridimensional. Estou tentando trabalhar esta fronteira. Este trabalho não tem uma única reta...

R L: E aquele adesivo que tem na parte de cima da escultura, você chegou a pensar em fazer aquilo como recorte no metal?

A B: Aquilo como recorte ia roubar o olhar, e a chamar muita atenção. O assunto seria o recorte, além da absoluta complexidade que seria resolver isto tecnicamente. Mas eu também estava querendo minimizar... Eu acho que num logotipo este detalhe é muito importante. Eu tentei interpretar este detalhe mais como uma sinalização de grafismo, eu quis fazer do meu jeito. É uma obra inspirada no logotipo, mas não é uma representação literal do logotipo...

R L: Entendo...

A B: O que eu fiquei muito contente naquela obra, muito satisfeito, é de ver a possibilidade que as pessoas têm de andar em volta dela, de passar a mão... É a possibilidade de ver a coisa de muitos ângulos diferentes...

R L: Até porque, no logotipo, que é uma coisa bidimensional, a gente tem um ângulo pequeno de visão, no extremo da situação a gente pode dizer que são 180 graus. Mas uma escultura como esta, que você anda ao redor, você tem pelo menos 360 graus...

A B: Dobra as possibilidades, né... É porque ali é uma experiência, onde você é convidado a andar em volta, e de repente passar por baixo, deitar em cima; uma criança podia fazer de escorregador... faz tempo que eu queria fazer uma coisa assim...

R L: Tem também uma forte relação com a gravidade, não é? Com o fato de ela parecer uma vela de barco estufada...

A B: Ela tem uma relação bem forte com isso. Além de ter sido uma grande dificuldade técnica, trabalhar com ferro, uma dificuldade ferrenha!

R L: Você chegou a pensar em trabalhar com outro material?

A B: Você sabe que não! Eu já fui direto no metal, talvez pela minha grande familiaridade, talvez pela permanência, solidez, resistência... Mas eu poderia ter feito com outros materiais,

tipo resina plástica, que hoje em dia é tão resistente quanto metal, estas coisas que existem... Mas este ferro me exigiu um desafio técnico, precisou fazer uma estrutura, que ficou muito bonita, e que no final eu revelei. Quer dizer, era para ser uma chapa de metal em cima, uma chapa em baixo, e uma estrutura no meio, mas eu preferi tirar a chapa de baixo e deixar a estrutura aparecendo... Criou um outro interesse para quem olha a escultura por baixo, abre uma outra janela no trabalho...

R L: Ok, obrigada.

Entrevista com Fanny Feigenson

Realizada no ateliê de vidro, metal e plástico da UPM, em abril de 2007.

Fanny Feigenson: Você quer que eu rememore...?

R L: Eu gostaria que você falasse sobre o tema do seu trabalho. O tema do seu trabalho vai sempre mudando, não é mesmo?

F F: Mudando sim, mas fazendo espirais.

R L: Hoje o seu trabalho não está na mesma espiral daquela época, da exposição Sexshop, quando fizemos a primeira entrevista (visita feita à exposição Sexshop com os alunos de iniciação científica da PUC-Campinas, que participavam da pesquisa sobre processos criativos).

F F: Hoje eu estou desenvolvendo um projeto de doces eróticos. Nesta exposição da Reserva Cultural, são obras relacionadas com um filme que mostra prostitutas que vem e seduzem, depois elas começam a viver com os caras, e eles ficam abandonados no meio do nada... Aí que eu peguei novamente, aquilo que era uma idéia minha, de trabalhar com doces, Afrodite, e o livro da Isabel Allende, e dos temperos, e das formas também. Então é isso, é uma coisa que eu estou vendo como é que se faz, é como uma espiral, de repente este trabalho aqui eu desenvolvi em 2005, que teve também o lençol... Acho que foi em 2005 e de repente ele vai voltando, né.

R L: Eu me lembro o que você tinha comentado, que tinha feito um ciclo, com aquele trabalho da capela, que na verdade era uma referência à sua questão familiar, da origem...

F F: ...A memória judaica. Na verdade, o meu trabalho como artista, quando eu comecei a fazer minhas instalações, eu pintei muito até a década de 90, fiz exposições e depois eu comecei a trabalhar com instalações. De 1992 até 2000, sendo que 96 teve o meu mestrado, quando eu fiz uma instalação aqui na Biblioteca Central da Universidade Presbiteriana Mackenzie, baseada num ritual de sacrifício muito primitivo, quando você reza com uma galinha na cabeça no ano novo, e você mata para zerar seus pecados e começar o ano limpo.

Então eu trabalhei muito de 92 a 2000 a questão de rituais e símbolos judaicos serem transformados em arte contemporânea. Em 2000, depois de uma última viagem à Alemanha, onde eu levei um vídeo de olhos costurados, que vão se fechando devagar. Eu levei a morte para ser discutida na Alemanha, que é o lugar onde toda a minha família foi morta, foi levar a morte para discutir a morte dos meus familiares. E parece que eu terminei um ciclo, eu fui quatro vezes, fiz uma série de exposições, inclusive esta exposição da capela do Morumbi, eu repeti em Berlim, numa igreja de padres franciscanos, porque a idéia era misturar crenças diversas e mostrar a união; e aí eu comecei a fazer os trabalhos relacionados ao feminino. Veio-me a exposição Casa Blindada com aquele vestido de plaquinhas, com as imagens de fragmentos do corpo feminino, e então foi assim como pensar que corpo é esse que eu tenho hoje, relacionado com esse (ênfase na fala) mundo que está aí. Então eu fiz o vestido, fiz o sutiã vermelho, com as bocas eróticas costuradas no sutiã vermelho, e aí depois eu fiz a calcinha de renda, com a aranha, e que acabou culminando nessa exposição do Sexshop.

R L: E este trabalho são sete toalhinhas...

F F: São sete toalhinhas feitas de linho branco bordadas em branco, onde o desenho, eu tomei como base uma história do Carlos Zéfiro, que é um cartunista da década de 50 que fazia a história em quadrinho erótica, uma fase antes de playboy, antes de internet, e aí eu peguei na “História da Titia”, tinha sete dias onde o casal se encontrava e aí ele desenhava para cada dia uma posição diferente...

R L: Ah, então ele já tinha escolhido uma posição para cada dia...

F F: Então era segunda, terça, a quarta, quinta, a sexta, o sábado e o domingo, e na história em quadrinho tinham o desenho de segunda, o desenho de terça... Aí eu peguei sete toalhinhas de lavabo, e nessas toalhinhas de linho eu bordei o dia da semana e o desenho correspondente ao desenho do Carlos Zéfiro. Agora qual é a grande diferença: o Carlos Zéfiro desenhava com tinta preta no papel branco e o meu é bordado em branco no branco, então ele fica sutil. Se você olhar esse trabalho a distância, você pensa: olha que lindo este bordado Richelieu, imagina num lavabo que coisa bonita, e de repente você se aproxima e você vê um casal...

R L: Algo que se revela...

F F: Isso mesmo, se revela... Isso é muito a característica do meu trabalho. O vestido com as plaquinhas, que eu fiz azul, fiz vermelho, fiz preto. Se você olhar de longe, você pensa: nossa que vestido bonito, meio sereia, talvez meio anos 70 ou 80, lembrando a Paco Rabanne, mas quando você chega perto, você vê seios, vê umbigos, vê o sexo, vê o pé, então ele se revela. Isso faz parte do meu jeito de criar, talvez uma estrutura, uma natureza em que as pessoas se revelam.

R L: E esta questão foi, de certa forma, sempre ligada a um objeto industrializado...

F F: Ao design...

R L: Por que as toalhas são objetos que têm uma função de enxugar as mãos...

F F: Pois é, são objetos industrializados, é de repente um design que eu pego, e isto pode remeter a um Duchamp, com os *ready-made*, mas eu utilizo o mesmo conceito e recoloco uma questão única da obra de arte. Então é um mix, neste sentido. O vestido da Casa Blindada tem milhares de plaquinhas, tem essa coisa da seriação, que me interessa muito. Me interessa como é a caixa (mostra a caixa de acrílico com a toalhinha dentro), você pode pendurar na parede. Ou você pode tirar a toalhinha e falar assim: hoje eu quero uma noite diferente, e você vai no banheiro, e você coloca isso, e aí você se encontra com o seu amado, e sutilmente você recria situações diferentes. Você não vê de um jeito só, uma função só.

R L: De uma certa forma, a gente também sente uma viagem pela história da arte, se a gente comparar este trabalho com aquele do vestido. Para mim o vestido tem uma linguagem cubista...

F F: De fragmentação...

R L: Uma coisa que foi recortada e reconstruída...

F F: Que interessante essa tua visão...

R L: Pois cada plaquinha do vestido é um pedaço, enquanto cada toalhinha se sustenta como um objeto...

F F: Eu acho que é o próprio conceito de design, o conceito de um objeto que você faz em seriação, a toalhinha é em seriação, mas com um elemento único... Nem tão único assim, por que você sabe, este bordado é feito à máquina. Ele também é uma coisa feita em série. Eu peguei os desenhos do Carlos Zéfiro, mandei escanear no computador, do computador é feito um programa numa máquina de bordar, e saiu isso. Inclusive é um desenho que, se você fizer cem, vão sair cem idênticos. O que você pode é mudar a cor; eu fiz uma vez com a linha preta, quer dizer na toalha branca o desenho em preto. Ficou muito interessante, ali ficou um Carlos Zéfiro total. É interessante como são as coisas, quando você fala esta questão do objeto, pois quando eu vim dar aulas aqui no design, eu intuitivamente sabia que era o meu lugar, em função do meu trabalho como artista. Eu fiz um outro trabalho, não sei se você lembra da caixa com imagens do Kama Sutra, era uma série de plaquinhas...

R L: Lembro sim, na exposição Sexshop...

F F: Então, é trazer uma história da arte, uma história em quadrinho e trazer de um outro jeito, numa outra conversa, mas trazer o próprio elemento pesquisado.

R L: Eu lembro que você tinha comentado, antes você tinha ateliê, um lugar para o seu trabalho e que hoje em dia isso está totalmente dentro da sua cabeça...

F F: Exatamente, quem falou isso foi o Tunga e eu apoio isto. Porque isso me interessa, eu acho legal esta coisa da terceirização. Sabe, se eu tenho uma idéia, eu mando fazer esta idéia, mando na bordadeira. Hoje em dia você tem várias possibilidades, você está no computador, você pega os disquetes, e manda para um outro fazer, a coisa está terceirizada. Pode ser que eu ainda volte a ter um ateliê; eu já pensei em ter uma mesa no meu apartamento, um pequeno ateliê. Mas eu gosto desta idéia, esta coisa nômade, terceirizar tem alguma coisa de nomadismo, de desapego. Se eu tenho uma idéia eu procuro um cara que faz e pergunto: como é isso, como se faz, e vou aprendendo. Agora, por exemplo, eu estou desenvolvendo doces eróticos, baseados no filme "O Meteoro", aí eu quero fazer seios, fazer bundas; eu quero aquela maçã caramelizada, eu quero chocolates com papéis vermelhos, aí eu vou conhecer

uma pessoa de uma fábrica de doces. E então eu estou levando a minha idéia para um lugar, para produzir a minha idéia.

R L: E você aceita sugestões dessas pessoas...?

F F: É lógico, tem uma troca... Ela vai falar, a gente vai se encontrar para ver o que é possível fazer, talvez fazer um seio com forma de Nhá Benta. Você vai encontrar uma pessoa que é especialista no assunto, e você faz um *mix* com ela para criar um novo produto. E essa exposição que eu concebi, vai ser uma série de artistas, cada um com seu espaço, no mesmo conceito. Mas esta mistura está relacionada com a minha história até agora, de 32 anos como educadora, que eu acho que é a questão da troca. E para mim é importante você trocar. Trocar com o aluno, trocar com o colega professor, trocar com artistas, trocar com profissionais de outra área. Neste trabalho, eu fui na bordadeira, eu fui na loja e escolhi a toalha, eu expliquei, aí nós escolhemos este acabamento, deixando um espaço para escrever o dia da semana; de repente ela não tem a toalha ideal naquele momento, encomenda em Curitiba e eu espero chegar, quer dizer, forma-se uma cadeia. Uma rede de interesses e de desenvolvimento. E eu tenho certeza de que as pessoas que eu encontro, e com quem eu troco, eu vou levar para a vida essas experiências. Não é o objeto só em si.

R L: Sua relação com o material...

F F: Então vamos pensar como é o processo de criação destas toalhas. Eu acho que começa dentro de mim, eu já tinha essa ficha dentro dos meus pensamentos, da toalha de linho como uma coisa íntima, que é uma coisa do lavabo. Mas como é que eu juntei a toalhinha com um desenho erótico do Carlos Zéfiro? Porque no fim é um casamento! Então eu acho que tem toda uma bagagem, minhas referências, do que é a sexualidade, esta coisa não explícita, por que branco no branco? Algo que tem uma coisa recatada, mas ao mesmo tempo o desenho é super ousado... Se você prestar atenção, ele é totalmente explícito, mas a pessoa tem de querer ver, e tem a questão do linho, que é um material nobre, bonito, ele deixa a luz passar, ele tem uma trama, um fio... Para mim tudo é fundamental desde a escolha do material. Não é

qualquer material: - ah, se não tem toalhinha de linho, eu faço de algodão... Não é assim, tinha que ser de linho. Eu experimentei um monte de toalhas, até resolver qual ia ser.

R L: Então você diria que o rascunho foi à própria obra...

F F: Sim, eu fiz várias toalhas...

R L: E você tem algum rascunho, anotações paralelas?

F F: Não, eu prefiro experimentar no próprio material; às vezes eu tenho um caderninho para anotar endereços, não é um diário. Eu penso as idéias, mas na medida em que eu começo, é pela própria materialidade que eu decido. Se deu certo, se não deu, assim ficou muito claro, ou se deu bolhas... É uma releitura. Tive que fazer adaptações no desenho para ficar compatível com o bordado. Eu percebo também que gosto muito do Pop, eu acho muito interessante esta cultura do mundo, o Pop. É um Andy Warhol, um Zefiro, o Guido Krepax, daqui mesmo o próprio Luiz Gê, pois uma vez, eu vi ele falando que fez uma mulher tridimensional, uma escultura. Eu acho que eu gosto porque o pop está relacionado com gente, com o cotidiano, é uma coisa que eu gosto muito... Me sinto bem neste universo...

R L: E você começa uma obra e vai até o fim ou faz várias obras ao mesmo tempo?

F F: Quando eu fiz a exposição do Sexshop, eu tinha algumas obras prontas, outras foram se encaminhando, como eu te falei, a calcinha de renda com a aranha, as primeiras produções destas toalhas, eu vou acoplando com outros trabalhos. Mas eu acho que é mais por blocos de interesse.

R L: Mas você pode trabalhar vários blocos ao mesmo tempo.

F F: Sim, eu desenvolvo várias idéias ao mesmo tempo. Sou como uma antena parabólica. Então você vê uma exposição, vai viajar, e acha que esqueceu tudo. Mas está tudo dentro de você, você acha que esqueceu, e de repente quando vem uma idéia, ela pode ser uma resposta a um artista que você viu um dia em Barcelona, ou na Bienal de Veneza...

R L: E que já está no seu repertório...

F F: Já tá no repertório, está nas minhas referências e que eu nem sei onde. Na hora que vem uma idéia, ela vai se acoplando. Por exemplo, eu nem pensei em fazer os doces, primeiro eu pensei só de fazer a curadoria (na Reserva Cultural), mas aí não resisti. Aí eu pensei: o que é que eu vou fazer? De repente eu vi aquela geladeira maravilhosa e pensei em fazer os doces, que podem ficar um ou dois dias nesta geladeira. E era engraçado, pois a geladeira está relacionada com um outro projeto meu, que eu desenvolvi com a Leila Reinert, que minha idéia inicial era colocar uma Barbie com pedaços de carne girando no meio na geladeira, que era uma crítica às cirurgias plásticas. E eu consegui uma geladeira num açougue da Cardeal Arcoverde e deixei a Barbie pendurada lá no meio das carnes por uma semana e pronto. São elementos que vão se repetindo na minha trajetória.

R L: Nesta exposição que você está fazendo agora, tem uma geladeira lá na Reserva Cultural...

F F: Exatamente, é a geladeira onde fica um café. Mas já pensou que legal, se a pessoa vai tomar café, e vê um casal de chocolate, uma bunda ou um pão de mel desenhado? Agora você faz desenhos super detalhados... É uma coisa muito interessante. A comida é uma coisa muito especial. De qualquer forma, se você olhar de longe, você não percebe o formato dos doces, você só vê um monte de chocolate. Quando eu me aproximar, eu vou perceber, eles vão se revelar... Faz parte também do meu trabalho, a vontade de tirar as pessoas da anestesia geral, daquele olhar comum. Isso está relacionado com um trabalho que eu venho sempre chamando: um olhar de lagartixa. Eu faço isso com os alunos do primeiro ano, fotografar coisas no campus do Mackenzie, como se eles tivessem o olhar de uma lagartixa; aparece um buraco estranho na parede, no chão, uma mancha... O aluno está saindo do estado de anestesia. Mas você precisa provocar de algum jeito para ele se ver em outro estado, é uma provocação.

R L: Mas como é que você vê, no caso do artista que trabalha com a materialidade, a presença do acaso pode ser mais evidente... E no seu trabalho?

F F: Você deve lembrar daquela minha exposição que tinha uns vestidinhos de boneca mentalizados; eu mandava fazer um vestidinho de boneca todo tricotado e mandava mentalizar. Como eram vários banhos, você não sabia como o metal ia entrar no fio e que

dobras ele iria fazer. É um cara que pega o vestido e dá o banho... Às vezes ele parece que está amassado, sofrido... Outro parece que está saindo para bailar... Então tem um acaso, eu recebo este acaso e se eu acho legal, eu uso, senão descarto. Mas o acaso é extremamente bem recebido, transformado e recolocado na minha obra.

R L: Quanto ao seu ritual de trabalho, você trabalha todos os dias, todos os dias você se propõe a fazer alguma coisa...

F F: Não, não. Eu vou levando de uma forma meio caótica, o que a vida vai me dando... Eu faço muita coisa ao mesmo tempo. Eu estou agora cuidando da minha filha, que está se restabelecendo de saúde... Eu faço coisas com ela, mas no meio do caminho também faço essas coisas: eu fico pela manhã com minha filha, depois do almoço eu vou à fábrica de doces, depois posso ir ao advogado, pois depois de dez anos de briga, eu estou me relacionando novamente com a minha irmã, e assim vai... É um *mix* de várias coisas, onde a arte fica no meio. Este é o meu momento agora, é um acaso. O que vai acontecer depois, se eu vou ter tempo, o dia todo, não sei, cada momento eu estruturo de um jeito, eu reorganizo.

R L: Como você sente que uma obra está pronta?

F F: No caso de um evento como agora na Reserva Cultural, tem uma estréia. Hoje eu vivo com pouco tempo; quando eu tenho um tempo, minha cabeça imediatamente começa a criar. Daí eu vou atrás para viabilizar a criação. Eu tenho um contrato com a galeria Valu Oria, um espaço para experimentar, se funciona o que eu criei ou não, em termos de comercialização, de aceitação, é bem interessante este lugar.

R L: como é que começou este relacionamento?

F F: Uma amiga em comum nos apresentou, ela foi no meu ateliê, viu meu trabalho, gostou. Sempre que eu crio alguma coisa, eu levo para a Valu, que pode aceitar ou não o meu trabalho.

R L: Como é o seu relacionamento com a crítica?

F F: Eu acho que crítica é um negócio muito complicado. Infelizmente, está muitas vezes relacionada a grupos. Se você é aceita em determinado grupo, o crítico que é deste grupo escreve bem de você. Eu tenho críticas das pessoas mais diversas, que pensam, como Daniela Busso, Laimert Garcia, muitos... E tem gente que não me chama para participar de uma exposição, mesmo sabendo que meu trabalho tem a ver com aquele tema. Isto é normal. Muito importante é você ser coerente com seu trabalho, eu acho que eu já fui muito mais grilada sobre esse assunto... Hoje em dia, eu tenho mais quilometragem e mais trabalho. Eu sei que meu trabalho é bem feito, que tenho um conceito, que é apoiado na história da arte, ele não veio do nada... Então eu vou fazer na minha caminhada...

R L: Existe a crítica positiva?

F F: Ah assim, claro. As pessoas me dão toques, eu vou fazendo cursos. Uma vez eu fiz um curso com Nelson Leirner, que se mostrou brilhante como educador, além de ser um excelente artista plástico. Agora, ele é destruidor, te destrói para ver como você vai se reconstruir. O Carlos Fajado, que foi o meu orientador no doutorado e acompanha há quinze anos meu trabalho, é muito crítico, ele sabe de onde eu vim e para onde estou indo. Não é um crítico, é um artista plástico. Mas não é fácil este diálogo, é uma briga muito grande: como encontrar pessoas que estejam abertas ao diálogo, com o tempo e espaço em para este diálogo.

R L: Quando você vai expor um trabalho, você pensa no local, pensando no público que vai ver...

F F: Na Reserva Cultural, a minha lâmpada acendeu, quando eu fui lá assistir um filme. Eu achei o espaço muito interessante, pela arquitetura que é como uma passagem, que tem livreria, restaurante e cinemas. E o público jovem, médio e velho. Têm caras boas, pois são filmes *cult*, mais abertos. E é um caos de poluição visual. Mas a minha idéia outra vez é uma idéia pop, em um site específico, você entra com um elemento novo no caos, mas se a pessoa o focar, ela vai descobrir. É novamente a idéia de revelação. O local é muito importante para mim. Já trabalhei muitas vezes assim, em local específico. Estar em contato com lugares diferentes e propor a troca nestes lugares.

R L: Você já fez algum trabalho por encomenda?

F F: Já, aquele vestido sereia, da exposição Casa Blindada era azul. Alguém viu na exposição e quis que eu fizesse um vermelho. Eu fiz e entreguei o vestido. Foi legal. E já fiz um painel na frente de um prédio, também sob encomenda... Que era uma coisa bem sutil, um relevo em concreto cinza, que novamente você precisa prestar bastante atenção para ver, e já era o conceito da revelação. É uma coisa de lúdico, de brincadeira. Como uma brincadeira de esconde-esconde, a Fanny criança, artista. Já me disseram em terapia, como eu fui a última filha, toda a minha família era mais velha, eu me refugiava no mundo da arte. Uma filha pós-guerra de uma família de sobreviventes do Holocausto. Na hora em que eu juntava coisas como brincar na areia, pôr uma florzinha no vaso, e aí já começou a minha veia artística, de material, de materialidade. Mas é engraçado, pois eu me formei professora de piano, fiz o piano inteiro, terminei com 18 anos. A minha mãe tentou dar uma educação bem cultural para todos os filhos, mas eu fui a única que vinguei. Eu tive aulas de piano, de balé e de pintura. De certa forma, minha mãe sabia que arte para mim era um refúgio. Eu era muito magrinha, muito sensível, muito porosa, de uma família muito neurótica. Ela achou que eu fosse me tornar pianista. Mas eu teria que estudar pelo menos quatro horas por dia, e também queria fazer arquitetura. Desisti do piano. Depois eu mudei para artes plásticas. Eu tinha pavor de esquecer uma música no meio de uma apresentação.

R L: Numa exposição de artes plásticas, a distância com o público já está colocada...

F F: É verdade. Mas eu fui procurar a instalação, o espaço específico, para ficar mais próxima do público, eu tenho esta necessidade. A pintura, quando você coloca um quadro na parede, já está estabelecida uma distância dada pela bi-dimensionalidade, e isto me incomodava. A instalação não é tão explícita, as pessoas vêem, perguntam, você explica, é uma coisa que me faz bem... Um diálogo com outro ser humano.

R L: Ok, obrigada.

Entrevista com Daniela Kutschat

Em entrevista realizada na casa da artista, em 11 de maio de 2007.

Daniela Kutschat: Vou te falar um pouquinho do meu processo de trabalho. Estou procurando meu caderninho de anotações... Eu trabalho com uns caderninhos de anotações que tem três partes: folhas em branco, uma outra parte quadriculada e outra parte pautada. É um pouco assim que eu um funciono. Tem a parte do desenho (mostra folhas em branco), a parte da matemática, da precisão, a parte da reflexão, que tem que pesquisar e repensar. É um pouco análogo a isso. Só que este caderninho é meio grande... Eu tenho um menor, como hoje eu vou escrevendo tópicos... Basicamente, eu queria lhe falar uma coisa sobre isso: outro dia eu fui numa palestra, de um colega meu, que falou uma coisa que eu achei muito bacana. Os trabalhos se dividem em três tipos: os trabalhos mais contemplativos, e aí a imagem que ele criou, e eu achei maravilhosa, pois eu trabalho bastante com esta imagem também. Você está diante de um lago e joga uma pedra que entra na água. Ele colocou três estados: o estado da contemplação, onde você faz um trabalho e o contacto que você tem com o outro é através desta contemplação. O segundo seria lançar a pedra, quer dizer, lançar a pedra para que a água do outro entre em movimento e mude de estado. E o terceiro estado é imersão, você mergulhar na água. Então são três estados, estágios de construção de trabalho, que ele citou. São análogos ao meu percurso. Porque a minha subjetividade está em constante ebulição. E para mim, muito claramente eu trabalho com recursos matemáticos, racionais e científicos, justamente para fazer um contraponto nesta subjetividade. É como se eu fosse uma ferida viva, o meu estar no mundo é uma ferida viva, e para eu trabalhar com essa ferida viva eu preciso de elementos muito, muito precisos. Que são, na verdade, estabelecidos pela ciência ou pelo outro, que se contrapõe um pouco, e eu gosto de trabalhar. A questão principal para mim é a relação do corpo com o espaço. Não o corpo meu, de artista, mas o corpo-a-corpo, mas o corpo do sistema que rege a obra. A obra nada mais é do que um grande fluxo, um sistema vivo. É assim que eu vejo a produção artística, eu acho que as obras que se mantêm ao

longo das épocas, são aquelas que estão em estado vivo mesmo, que se conectam aos homens da posteridade com tanto vigor, que se mantêm vivas. E que o sistema se mantém vivo, se atualiza e tal. Conceitualmente é ali que eu estou transitando. Bom, a questão do espaço é uma coisa que me interessa muito. Esta pesquisa que eu fiz, e que você queria que eu retomasse hoje, é um trabalho feito com a Regiane Cantoni, é um dos trabalhos do op-era, que chama *Hiper Views*. *Hiper Views* quer dizer hiper vistas. E ele é baseado na geometria da quarta dimensão. É baseado em concepções teóricas do início do século 20, e a fórmula, o espaço teórico do que a gente fez, parte do cubo, o volume no espaço ideal, ideal até no sentido histórico mesmo de construção do espaço, para três dimensões, o x, o y, o z, e tudo isso. O que a gente quer construir ali? A gente quer trabalhar uma relação... Primeiro eu vou lhe contar como a gente trabalha com essas superfícies, estes modelos de espaço que não são os convencionais que a gente vive. Tudo bem? Posso continuar?

R L: Ok, está tranquilo...

D K: A idéia central é a gente, a partir do cubo, e as imagens que você tem normalmente do cubo, na quarta dimensão, são imagens como as que eu vou lhe mostrar aqui (mostra imagens no computador), tudo é super matemático. Eu trabalhei com computação gráfica; o modelo é matemático, existem fórmulas, mas eu não sou matemática. Eu entendo parte disso, tenho muita dificuldade, mas converso com pessoas da área; e parcialmente eu consigo me aproximar destes modelos. Este é um modelo bastante comum, que a gente vê, de hiper-cubo. O hiper-cubo nada mais é do que um cubo na quarta dimensão. É como se você estivesse numa sala como essa, e ao mesmo tempo em que a sala se comprime, ela se amplia. Ou seja, você ao mesmo tempo vê este espaço de dentro e de fora, ampliado e reduzido, esta dinâmica é muito importante. É um espaço em fluxo, não é um espaço rígido como a gente vive, mas é um espaço em fluxo; é como se as paredes estivessem em constante movimento. Este é o modelo tradicional que a gente vê do hiper-cubo. No entanto, qual foi a nossa idéia aqui? Normalmente os modelos são apresentados em fórmulas matemáticas para explicar para o leigo um modelo. Mas o que a gente quis fazer: a gente queria colocar a pessoa no centro do modelo, ela experimenta este espaço do lado de dentro.

R L: Ela tem a sensação de estar neste espaço...

D K: Exatamente. Ela tem a sensação de estar do lado de dentro. Então é este ponto de vista que seria do lado de dentro, do observador que a gente tem aqui, por isso eu vou lhe mostrar como é que a gente fez. A gente trabalhou com modelagem 3D, de animação; porque eu trabalho com animação há mais de vinte anos. Então a gente trabalhou com o modelo do hiper-cubo e dinamização do hiper-cubo, só que a gente colocou o ponto de vista do lado de dentro, ou seja, a subjetivação do modelo, digamos assim. Então como é que a gente vai experimentar este espaço?

R L: Você sempre trabalhou com a animação?

D K: Não, na verdade eu estudei artes plásticas. A fotografia, a máquina de xerox e o Malcolm McLaren são três referências daquela época que mudaram o material com o qual eu queria trabalhar. Eu queria trabalhar com esta virtualidade (mostra algumas imagens no computador e explica): aqui a gente usou cinco *frames* e eu vou te explicar por que. A gente trabalha o espaço cúbico mesmo, a sala vai se distorcendo desta forma, este é o modelo que vai se transformar na sala (mostra os caderninhos de anotações com desenhos e fórmulas). Este é o modelo completo de deformação, mas não do ponto de vista central. Aí é que é a questão, olha só, a gente trabalha na virtualidade. Quando a gente consegue colocar este desenho, este modelo, e coloca este espectador, a pessoa que vai experimentar este espaço, dentro da caixinha que é a nossa sala, que é um cubo. Para esta pessoa experimentar a deformação, a gente trabalha com a persistência visual. Retomo o conceito mesmo de animação, tem uma imagem aqui, outra imagem aqui, e o olho faz a passagem intermediária; apesar da imagem real não estar aí, mas a persistência visual, do seu aparato visual, receptivo perceptivo, que junto com a luz vai gerar esta transformação espacial.

R L: É a teoria da Gestalt...

D K: Exatamente. Na verdade o grande desafio é você criar um espaço; você está trabalhando com espaço físico, em que você vai conseguir construir estas transformações do espaço. Então este primeiro *frame*, seria o espaço um pouco deformado, momento um, daí o momento 2 é

esta passagem do um para dois é o seu olho que faz; daí é o momento três, o momento 4 e o momento 5 que de novo se articula com o momento um. A gente cria um *loop*, onde você compreende o que está acontecendo. A gente partiu disto, ok? A minha formação é em artes plásticas, eu não sou arquiteta, acho que um arquiteto teria uma outra visão sobre isso, sobre essa estrutura e provavelmente ele trabalha com outros softwares, diferentes do meu. Eu trabalho com software de modelagem 3D, de modelagem, mesmo. Em algum momento a gente teve que implementar isto no CAD. Como a gente fez esse trabalho para o Itaú Cultural... aqui está o projeto. Veja só, o nosso projeto é isto (mostra desenhos de uma pequena planta baixa). Aqui tem todos os esquemas de luz, porque se a gente vai trabalhar com a persistência visual, trabalhar com espaço, uma sala de 3 m X 3 m X 3 m, quer dizer cúbica, as paredes são pretas, e a gente embuti nestas paredes linhas de luz. E estas linhas de luz vão construir estas deformações – este segundo momento este terceiro momento, quarto, quinto e sexto, desta sala – e a gente tem que automatizar o disparo destas luzes, numa dinâmica em que a persistência visual funcione, e completando imagens neste espaço se distorcendo...

R L: O cálculo do tempo que essas luzes devem ficar acesas, como foi feito...?

D K: Então, Malcolm McLaren quando fala (problemas na gravação). O pessoal do Itaú cultural fez o detalhamento do projeto de luz. É o pessoal que monta as exposições, eles trabalharam com a gente, e a gente chegou neste resultado. Para você ver como isto é no dia-a-dia, o tipo de construção do espaço, eu vou te mostrar algumas fotos.

R L: E a questão do tamanho, 3 m, vocês que definiram?

D K: A gente definiu, mas na verdade é um formato que a gente tem bastante experiência. No trabalho anterior, a gente trabalhou na caverna digital da POLI-USP, que é uma sala de 5 paredes projetivas sincronizadas, quer dizer, é um espaço mesmo de realidade virtual. As cinco paredes são: as quatro laterais e o piso; o que é muito interessante, pois a continuidade se dá pelo chão. Então nós já tínhamos experiência com este tamanho, e também é viável de ser colocado nos espaços expositivos. Na verdade, nós acabamos reduzindo as dimensões de 3 m para 2,70 m, para nos adaptarmos ao material disponível no mercado. Trabalhamos com os

compensados que são vendidos por aí, para facilitar a fabricação. Veja só, aqui já é a montagem das luzes, este esquema daqui é transposto para cada uma destas cinco faces (mostra um desenho que sistematizado das ligações elétricas). Aqui cada momento corresponde a uma destas cores, por exemplo, o cor-de-rosa é o momento um, nas cinco faces, o azul é o momento dois, etc. No nosso caso também temos cinco faces, mas aqui não tem é a da entrada; quer dizer, a pessoa chega à frente do cubo e entra um pouquinho, como se estivesse dentro; só a parede que estaria na suas costas não existe. A pessoa não fica exatamente no centro, mas ela fica com o campo visual periférico tomado. Veja, aqui já é a conexão dos cabos. O piso teve que ser reforçado por que as pessoas iam ficar em cima, com lâmpadas embaixo. Mostra fotos: aqui é a Regiane, e também é o Eduardo que fez o disparo sonoro, porque a cada mudança de luz havia um som. Aqui a montagem da parede e de toda a fiação que estava por trás; havia duas camadas de parede: a parede do espaço e a parede interna que escondia todo o maquinário e para automatizar o sistema.

R L: Com a Regiane você trabalha faz tempo...

D K: A gestão de um projeto conjunto que chama Op-era, este projeto existe desde 1999. Agora, a questão das superfícies singulares, e da geometria do espaço faz parte deste projeto, mas também da minha pesquisa anterior, não é exclusiva a ele. Eu vou lhe mostrar outros desdobramentos desta pesquisa, tá vendo, aqui já é a montagem... Fotografar este trabalho, gravar este trabalho é muito difícil, pois este é um trabalho que só funciona na persistência visual, então é muito difícil documentar, por esse registro nunca vai dar conta da realidade. E incrível, é muito triste, mas é realidade.

R L: E este pontilhado...

D K: Como as luzes são muito fortes, quando você está na sala, ela dá continuidade, não fica assim pontilhado como na foto. Você perde totalmente a referência do octogonal...

R L: Esta obra exige um envolvimento cenográfico...

D K: É isto, é sempre se repetindo. Então você vê que ela passa por todos estes processos...

R L: E como é que fica guardada esta obra...

D K: Este trabalho pesa praticamente uma tonelada e ele está guardado num guarda móveis e, na verdade o Itaú Cultural cedeu um espaço para a gente. Nós tivemos que confeccionar caixas para embalar a obra para guardar na reserva técnica do Itaú. Na verdade, o trabalho é nosso, mas eles estão cedendo este espaço. Este trabalho na verdade foi feito para ficar sempre montado. O projeto Op-era tem vários desafios; agora a gente está num momento em que o nosso desafio é exatamente o oposto: é fazer um trabalho totalmente portátil. Foi uma solicitação, na verdade um convite que fizeram a nos, de uma exposição que vai ser na Espanha, agora, itinerante durante dois anos e meio. Chama *Emergentes*, tem a participação de 12 artistas do mundo, e o trabalho vai ser portátil. Então ele é *plug and play*, qualquer pessoa liga e o negócio começa a funcionar.

R L: Na verdade aqui é o seu ateliê, quer dizer o seu ateliê é no seu computador...

D K: Mais ou menos, na realidade, sim. Eu acho que aqui é a parte do pensar um pouco, contextualizar, ver quem já pensou isso, buscar referências e uma parte do cálculo também. Agora tem a parte da montagem que não é aqui que se faz; a gente faz testes, por exemplo, a Rejane tem trabalhado num estúdio fotográfico, que tem um espaço grande, e a gente faz testes de trabalhos grandes, de projeções e tal, a gente faz neste estúdio. E tem uma outra parte que se faz em trânsito no dia-a-dia. Mas o que eu acho curioso, é que apesar de eu trabalhar muito no computador, demais mesmo, você pode ver que as minhas mãos estão deformadas por causa disso, a questão do lápis e do caderninho de anotações para mim é fundamental. Eu não deixo de usar, até eu queria te mostrar um trabalho anterior que a gente fez. Todo o histórico deste trabalho está no caderninho de anotações, eu vou pegar para você ver. Está aqui, é uma abstração do sonoro...

R L: Você toca piano? Eu estava vendo aqui este órgão eletrônico...

D K: Eu tenho uma formação musical, mas eu nunca atingi um grau, para mim, satisfatório de construção, porque eu nunca quis ser intérprete na música, eu sempre queria compor. Isto aqui para mim é super importante (mostra os caderninhos de anotação), tudo bem que o grau de precisão disto aqui está no computador, não está no caderninho. Mas o pensamento, a

concepção mesmo, está neste caderno. Então olha aqui, como que a gente vai fazer a caixa de som, olha os desenhos, os esquemas no caderno; ou por exemplo, como a gente vai fazer as zonas sonoras neste espaço circular, cilíndrico que a gente construiu aqui no caso desta outra obra. Então eu guardo estes registros, este desenho aqui já não é meu, é da minha filha (risos...).

R L: Mas você faz vários trabalhos ao mesmo tempo ou você começa uma e vai até o fim...

D K: Não, eu trabalho na verdade em camadas. Eu trabalho bem como se estivesse num fluxo, para eu me organizar, eu preciso de trabalhos de curto tempo, de médio prazo e de longo prazo. Simultaneamente. Se eu tenho um trabalho de longo prazo, eu não fico muito confortável com isso. Eu sou muito metódica, mas eu não consigo, eu começo a entrar em crises existenciais... Então, de certa forma, na verdade, apesar de eu ter estudado artes plásticas e também ter estudado música, eu sempre tive um certo desconforto em todas estas zonas. Eu adoro as artes, mas eu nunca me encontrei em uma delas, estou sempre entre, e isto para mim é muito importante. Então por exemplo, agora ver o teclado é recente de novo (mostra um teclado na sala) porque eu tinha abandonado, eu disse não quero; é o meu universo de paixão e de admiração, mas eu jamais vou conseguir transitar criativamente nele. Eu vou ter sempre que conversar com pessoas que transitam neste universo, como co-autoria, o co-participações mesmo. Eu sinto que um certo grau de virtualidade eu encontro ali, não é só no espaço. Eu não tenho nenhuma pretensão com este teclado aqui, mas é também um instrumental de investigação neste momento. O que eu estou investigando agora com relação à superfície e a apologia disso têm muito a ver de como a gente se sente no mundo. Para mim, a questão do espaço, o espaço não é cúbico. O espaço não é organizado conicamente. O meu espaço interior com certeza não é. Então o que me interessa mesmo são estas formas topológicas. O que eu estou fazendo no momento, agora, isto aqui o caráter totalmente investigativo, é totalmente novo ou dentro do meu percurso é novo; eu estou tentando começar a trabalhar a questão das superfícies, que superfícies são essas? Na verdade, estou com a câmera aqui mapeando o nosso espaço, você vê que ele não está perfeito, porque isto aqui tinha que estar tudo colado, eu não consigo fechar a elipse (mostra imagens no

computador), mas eu estou trabalhando com algumas formas que são fórmulas matemáticas no espaço. E aí o que eu estou discutindo comigo mesma, esta distorção espacial, estes espaços onde a gente não consegue transitar porque o nosso aparato sensorial físico não está preparado. O espaço desta dobra, desta distorção, o que seria isto em termos de corpo, é só um problema conceitual. Eu quero que você entenda isso como um problema conceitual, não como uma obra de arte. Se eu for pensar nesta superfície como a minha superfície de corpo, num momento a minha parte de dentro, as minhas entranhas, teriam que estar na minha parte externa. Isto é uma articulação visual. Mas como é que funciona isso, esta coisa de dentro e fora, é o imaginário e o real. É isto que estou discutindo, agora como é que eu vou discutir esta superfície? Aqui eu estou mapeando neste momento. Você conheceu o Victor agora, ele é um programador que começou a trabalhar com Regiane e comigo no Op-era, e que tem trabalhado comigo nestes outros desenvolvimentos, e como ela em outros desenvolvimentos, que são coisas de cada uma. E ele fez esta interface para mim, para eu visualizar o que eu quero trabalhar. Eu pedi para ele desenvolver o programa para mim, porque na verdade eu trabalho com as fórmulas matemáticas. Porque, na verdade, eu não consigo entender os espaços que eles propõem nos livros, os matemáticos. Então eu faço uma tradução do que eles propõem nos livros para a visualidade e a sonoridade. Agora, por exemplo, qual é o som destes espaços?

R L: Você está criando seu repertório...

D K: Exatamente, é um programa de investigação que eu estou articulando.

R L: Mas tem uma decisão sua nesta relação...

D K: O som é relacionado à fórmula matemática, então os parâmetros sonoros, e isto é o que é o mais difícil. Tudo bem que de vez em quando existe uma arbitrariedade, quando você escolhe o parâmetro x, y ou z para o timbres em tal nota. Mas a configuração sonora deste e espaço sonoro é dada pela fórmula. Agora, o que eu vou fazer com isso, como eu vou usar isso? Eu tenho algumas suposições. Eu tenho uma colaboradora que é coreógrafa e trabalha em Minas Gerais. Mas ela também tem uma conexão na Universidade Federal da Bahia. E a gente

tem que trabalhar à distância, pois o que ela está investigando é o corpo em espaços alternativos. Espaços que não são ditados pela gravidade, por exemplo. A gente quer conectar na verdade, a minha pesquisa com o que ela está pesquisando; ela quer desenvolver uma coreografia para uma bailarina se articular nestes espaços. Assim, estas são algumas suposições. Uma outra coisa que eu gostaria de fazer, pensando um pouco os espaços que a Louise Bourgeois construiu, é trabalhar estas superfícies não mediadas arquitetonicamente. Então, trabalhar com molde mesmo, trabalhar com espaço. É construir espaço; mas eu ainda estou vendo por onde eu quero ir, por onde vou...

R L: Se existe uma determinação exata da fórmula, como é que fica a absorção do acaso...

D K: Para mim, a fórmula é uma das regras do jogo, não é a única. Existe uma certa arbitrariedade quando eu escolho; em algum momento, a gente trabalha com simulação e emulação destes espaços sonoros aqui. Mas eu vou falar mais do som, pois para mim, o som é a parte mais difícil. Ele ativa memórias, então você está trabalhando num espaço com camadas de memória, e no momento eu o quero puro. Puristas, eu quero o espaço meramente sonoro, sem a camada de memória que você ativa no outro e um pouco em si mesmo. Ou seja, se eu escolher certos sons, certos timbres, eu vou escolher toda uma história da música junto. E para mim isto é um grande desafio, começar a criar relações sonoras que talvez não sejam tão óbvias. Mas existem estes conteúdos arbitrários, isto é uma questão da arbitrariedade. A outra é o circular na cidade e você olhar uma coisa e dizer: – puxa, eu nunca tinha visto isto deste jeito. Ou eu nunca tinha percebido que o reflexo da janela que bate no seu olho desta forma, etc e tal. Como é que isso funciona? Como é que eu vou fazer o *zoom in* para dentro. O que são estes conteúdos, talvez não aleatórios, mas estes conteúdos para os quais a gente tem que estar aberto, de antena ligada. Mas eu nunca estaria olhando para o canto do seu olho onde reflete esta vidraça para investigar qual é o reverso disso, se isso já não tivesse incorporado em mim. Eu estivesse preparada para isto. Em um certo nível, eu acredito que o reverso de interesses que a gente tem, eu particularmente, com certeza, a relação mesmo dos sentidos, tem muito a ver com experiências ancestrais, no começo de vida, tipo relação com a infância, relação com aquilo que vai demarcando, por exemplo, a questão de você mergulhar, e

emergir, colocar a pessoa num ambiente e tem muito a ver com experiências que tive na minha infância que me deram a possibilidade de andar e ir me entranhado em florestas, o estar circundados por um universo natural forte, e olhar para cima e ver a luz passando pelas folhas, não é? E acho que estas relações sensórias e receptivas visuais tem uma relação com o que eu escolhi como caminho. De busca e de investigação artística, não sei se como um caminho estético só, pelo lado da vivência mesmo, pela experiência.

R L: De interiorização desta paisagem que você via...

D K: E não só isto, o ver, mas esta coisa do escutar, dar ouvidos, de transitar nestes pedaços de realidade. Daquilo que você compreende e entende como realidade. Eu acho que esta questão do aleatório, existe com certeza, existem momentos que, eu não sei se os outros artistas têm isso, mas existem momentos operacionais do meu processo, em que eu tenho que ficar cega a isso. Eu sou apenas uma e isto às vezes me faz sofrer muito, porque eu sei que estou perdendo. E realmente eu tenho que seguir, para isto sair daqui (mostra o computador) e virar obra, eu tenho que (faz o gesto de cortar com o tesoura).

R L: E como você sabe quando acabou os trabalhos?

D K: Ele nunca acaba. No começo eu ficava muito desesperada, mas eu acho que era a falta de experiência também; hoje em dia eu consigo ver que isto faz parte de um grande cosmos do fazer. Que as relações existem como constelações. As relações entre os trabalhos existem, então quando este chega aqui, ele coloca alguma outra coisa, por exemplo. É este aqui, eu estou no escuro, absolutamente no escuro. Eu não sei para onde ele vai e no que ele vai dar. Eu tenho algumas pistas.

R L: Mas que se este trabalho para o qual vocês receberam um convite, não é exatamente uma encomenda, mas tem um convite. Pronto.

D K: É verdade, tem as condições. A Regiane gosta de responder a essas perguntas, mas eu... A solicitação foi: vocês vão apresentar um projeto, mas este projeto tem que ser viável. Ele tem que ser *plug and play*. Tem que ser portátil. Esta era a condição. A gente já está na investigação do op-era, que tem sempre assim, o nome é a op-era, mas você vai ver que depois

dos dois pontos, sempre tem um subtítulo. Tenho que é que está sendo investigado naquele momento, e isto está no nome. E a gente já está, desde 2005, nesta investigação dos espaços sonoros. Então a nossa proposta foi em cima deste próximo passo que a gente queria dar. Nós perguntamos: a gente não vai fazer um espaço visual, a gente precisa de uma sala, esta sala precisa ser completamente escura, e a gente vai criar topologias sonoras. E a investigação que a gente tá fazendo tem uma relação com a física quântica, com as partículas. Ou seja, existe toda uma gramática que a gente aplica, e uma artística, porque uma se encerra na verdade que já está estabelecida, e da qual a gente vai partir para criar este universo; então a intenção da gente é criar este espaço sonoro deste universo, destas partículas que, na verdade, podem se constituir de inúmeras formas. É um grande desafio, porque em termos técnicos e tecnológicos, isto é muito complexo. Para a pessoa ter uma sensação mesmo de espaço, todo o espaço sonoro tem que ser espacializado; então esta coisa de você ter o canal direito, o canal esquerdo, o estéreo, não é nada disso, não é estereofônico, é espacial. Mas a pessoa não vê nada, não vê caixas acústicas no espaço, nem nada daquilo. Mas ela sente no corpo. Ela tem que transitar livremente no espaço, ou seja ela não pode estar cabeada... São várias pessoas que estão ao mesmo tempo neste espaço, o que também pode criar turbulências que modificaram estas partículas, por que a analogia que a gente está fazendo é com partículas e estas variáveis todas. Você está entrando num espaço, e também estou entrando num espaço, nossas partículas se articulam no espaço de maneira diferente. Então o que você está experimentando é sempre diferente do que eu estou experimentando naquele mesmo espaço. Esta proposta cria graus de dificuldade técnicas e tecnológicas, mas obviamente nós estamos vivendo num universo onde cada dia tem uma tecnologia nova, e isto faz parte do nosso trabalho. Pensar e desenvolver estas tecnologias, por isso a gente desenvolve *softwares*. A gente desenvolveu uma sala que não existe, um cinema que não é um cinema de tela, é um cinema de espaço, se você quiser fazer esta analogia. Por isto que esta pesquisa nasceu em 99 e perdura até hoje, e vai perdurar enquanto a gente tiver questões.

R L: E com relação à recepção deste trabalho?

D K: No começo, no pop, era um trabalho caríssimo, porque as tecnologias que a gente estava investigando e queria desenvolver, não eram tão acessíveis. A montagem desses trabalhos não é fácil como você deve ter percebido. Mas nem todas as versões do pop eram são tão complexas, porque às vezes o trabalho exige uma coisa simples e a gente vai usar uma coisa simples. Às vezes o trabalho exige alguma coisa que não tem nada de digital, e a gente vai para esta solução, porque é o próprio problema que propõe as interfaces, então esta relação está dada. A gente teve que pegar dinheiro da bolsa de doutorado. No começo, a gente se inscreveu em prêmios, mandou projetos para vários lugares, alguns foram aceitos, outros não. A gente teve sorte também e ganhou prêmios, pois o projeto já estava num nível, em que a gente conseguia fazer uma documentação, e mostrar que era um trabalho sério. Então nós ganhamos um prêmio que mudou a nossa vida em termos de projeto. Hoje o projeto Op-era é reconhecido, e pode ser montado em versões mais caras ou mais baratas, porque exige telas específicas construção de espaços específicos, mas agora estamos recebendo convites, e recebendo o dinheiro de patrocínio nesses convites. Nos últimos quatro anos, eu posso dizer que está pelo menos no zero. Às vezes sobra um dinheirinho, então tem uma certa receptividade. No Brasil e fora do Brasil. É um campo de informação que está se estabelecendo, mas isto não significa, e eu acho que outros artistas devem ter falado isso para você, às vezes o artista se lança numa investigação que ele não sabe para onde está indo, que o discurso dele não está pronto ainda, e ter uma antena de um crítico, de uma massa crítica externa a ele, que esteja antenada nisso, é difícil. Então acho que é sempre se lançar no escuro em algum nível, principalmente quando você já não tem um percurso consolidado. No caso do Op-era, o projeto já tem um percurso consolidado, então toda vez que a gente vem com uma nova proposta, ele já traz consigo tudo o que aconteceu com ele. Ele já tem o lastro como projeto, mas eu não sei se isso acontece com o artista em si. Se isto acontece com um total da obra dele, eu acho que não. Porque tem artistas que trabalham entre artes plásticas e vídeo, e cinema, a fotografia e aí em algum circuito o tipo de trabalho dele é mais aceito do que outros, então a vida interna pessoal do artista é sempre um não saber.

R L: Com referência a pessoas externas que possam ajudar a entender isto, quer dizer você já recebeu opiniões...

D K: Ah, com certeza. Primeiro que, você ganhar um prêmio já é um reconhecimento. Depois a gente mesmo, você que a professora também, a gente acaba fomentando um pensar o campo, então isto ajuda. Em sala de aula, eu não falo do meu trabalho, mas eu falo de questões que estão presentes no meu contemporâneo e que de repente não sinto meu trabalho, mas eu sinto no trabalho de colegas que estão pensando essas questões. Então, este circuito vai começando a formar uma massa crítica. Uma outra coisa, textos críticos que alguém vai ler sobre esse trabalho, não falo de jornal porque o jornal é aquela mídia efêmera que às vezes parece muito cruel com alguns e muito generosa com outros. Mas na essência é difícil você medir por ali. Textos críticos ou convites para exposições em museus, eu acho este espaço o espaço do público mesmo muito interessante, pois ela aqui tem que se articular com o trabalho: na rua. No ambiente da educação, na escola, na universidade, é o pensar que nós estamos discutindo. A arte é uma forma de pensar.

Você acha que já deu ?

R L: Claro! Obrigada!
