



Da Sensação

*fragmentos e cromocrônicas
de uma professorartista*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
Linha de Pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação

Simone Vacaro Fogazzi

*Da Sensação:
fragmentos e crônicas de uma professorartista*

Porto Alegre

2012

CIP - Catalogação na Publicação

Fogazzi, Simone Vacaro

Da sensação: fragmentos e cromocrônicas de uma professorartista / Simone Vacaro Fogazzi. -- 2013. 281 f.

Orientador: Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. Sensação. 2. Pintura. 3. Ensino. 4. Cor. 5. Desenho. I. Zordan, Paola Basso Menna Barreto Gomes, orient. II. Título.

Simone Vacaro Fogazzi

*Da Sensação:
fragmentos e cronocrônicas de uma professorartista*

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Educação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan

Linha de Pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação

Porto Alegre

2012

Simone Vacaro Fogazzi

*Da Sensação:
fragmentos e cronocrônicas de uma professorartista*

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Educação.

Prof^ª. Dr^ª. Paola B. M. B. Gomes Zordan (Orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Susana Rangel Vieira da Cunha

Prof^ª. Dr^ª. Maria Isabel Petry Kehrwald

Prof. Dr. Cristiano Bedin da Costa

Prof^ª. Dr^ª. Marilice Villeroy Corona

Agradecimentos

À CAPES que financiou esta pesquisa por 20 meses.

À Prof^a Dr^a Paola Zordan pela amorosa orientação durante o percurso, pela atenção, confiança e cuidado zeloso.

À Prof^a Dr^a Susana Rangel Vieira da Cunha pelas sugestões e questionamentos que tanto qualificaram a presente dissertação.

Ao Prof^o Dr^o Cristiano Bedin da Costa, pelo olhar preciso, crítico e pelas indicações de autores.

À Prof^a Dr^a Marilice V. Corona pelo olhar questionador.

À Prof^a Dr^a Maria Isabel P. Kehrwald que aceitou fazer parte da banca.

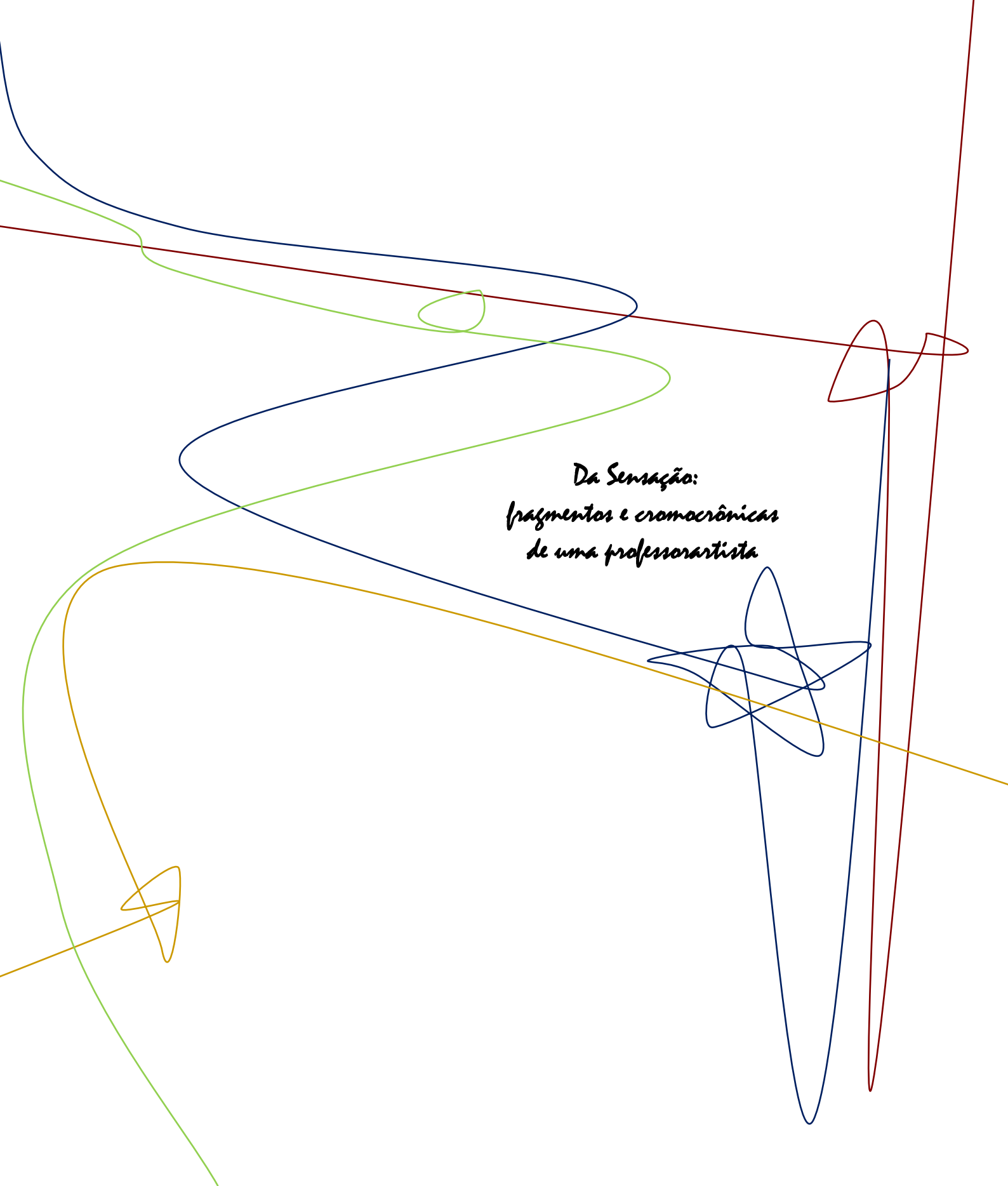
Aos professores da linha de pesquisa por partilharem sua sabedoria em todas as oportunidades.

Aos meus colegas de estudo pelas leituras atentas e sugestões e aos colegas do Observatório da Educação pelas trocas de saberes, experiências nas oficinas e pela alegria de serem professores e pesquisadores.

À minha família, meu esposo João Batista e meus filhos Felipe e Débora, pela parceria, dedicação, paciência e cuidados que dedicaram durante este precioso tempo, sem o qual não seria possível suportar as dores e alegrias da criação.

Aos amigos que entenderam meu afastamento social momentâneo e demonstraram interesse no trabalho.

A todos que de alguma forma ajudaram-me e que, por ventura, não tenha mencionado.

The background of the page is filled with abstract, hand-drawn lines in various colors: blue, green, red, and yellow. These lines are fluid and overlapping, creating a sense of movement and depth. Some lines form loops and swirls, while others are more linear but still have a hand-drawn, organic quality. The colors are vibrant and distinct against the white background.

*Da Sensação:
fragmentos e cromacrônicas
de uma professorartista*

Resumo

A presente dissertação apresenta a sensação na arte e no ensino. As vias escolhidas são a da pintura modernista, a da sala de aula e a da construção da casa: a vida de professora-artista-mulher. A Pintura tida como arte e filosofia, seus procedimentos, as cores e os traços, a composição. A sala de aula como espaço de aprendizagem e local de provocação de fissuras na instituição. A casa como lugar de fluxos intensos, do bando, da composição de um território. A sensação como vibração que está na obra e nos corpos. Os blocos de sensação como apresentação das forças sentidas pelo ser. Compreendendo a sensação como via da aprendizagem, este trabalho percorre seu olhar pelos caminhos da Filosofia da Diferença. Através dos autores Deleuze, Guattari, Nietzsche, Gomes, Bergson, entre outros e de pintores e suas obras, como Matisse, Klee, Kandinski, entre tantos mais. Em meio à vida, nos territórios da arte, da escola e da casa. Nos espaços do Observatório da Educação, do atelier da pintora, da casa e da sala de aula. O trabalho apresenta a ideia que aprender é pensar, e que em arte, se aprende pela sensação.

Palavras-chave: Sensação. Pintura. Cor. Desenho. Ensino.

Abstract

This dissertation aims at presenting the sensation in Arts and teaching. The means chosen were the modernist painting, the classroom and the building of the house: portraits of life of the teacher-artist-woman. The paintings regarded as art and philosophy, its proceedings, its colors and traces, the composition. The classroom considered as a learning environment and an institutional fissure provoking place. The house accounted as an area of intense flux, of the pack, of a territory composition. The sensation believed as a vibration which is in the piece and in the bodies. Blocks of sensations held as presentation of the forces sensed by the being. Regarding this sensation as a learning means, this work deals with the Philosophy of the Difference traits, Authors such as Deleuze, Guattari, Nietzsche, Gomes, Bergson, amongst others and pieces by painters like Matisse, Klee, Kandinski and several others were studied. Amongst life, artistic territories of the school and the house and in the environment of the “Observatório da Educação”, in the painter’s workshop, in the house and in the classroom, the idea that learning is thinking and that in Arts learning happens though sensation.

Key-words: Sensation. Painting. Colors. Design. Learning.

Lista de Figuras

Página 11 - **Leitura.** obra da autora. 21x13 cm. Grafite sobre papel.

Página 12 - **Alambique.** (detalhe) obra da autora. 70x90 cm. Acrílica sobre tela.

Páginas 39 a 51 - **Atmosferas Colorantes.** Grafias em nanquim sobre papel vegetal e aquarelas da autora.

Página 120 - Obra de Paul Klee.

fonte:<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/16>

Página 122 - Obra de Wassily Kandinsky.

fonte:http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2981&page_number=133&template_id=1&sort_order=1

Página 126 - Obra de Henry Matisse.

fonte:<http://www.henri-matisse.net/paintings/cfe.html>

Página 128 (acima) - Obra de Paul Cézanne.

fonte:http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78454

Página 128 (abaixo) - Obra de Francis Bacon

fonte:<http://www.ananasamiami.com/2011/06/francis-bacon-lucian-freud.html>

Sumário

PARTE 1 - FRAGMENTOS

Capítulo Zero - <i>Da Tela em Branco</i>	15
Capítulo Um - <i>Do Sentido</i>	22
Capítulo Dois - <i>Da Sensação</i>	32
Capítulo Três - <i>Da Aprendizagem</i>	60
Capítulo Quatro - <i>Das Procedimentos</i>	77
Capítulo Cinco - <i>Da Arte</i>	96
Capítulo Seis - <i>Do Desenho e da Cor</i>	108
Capítulo Sete - <i>Do Plano de Composição</i>	129
Capítulo Oito - <i>Da Pesquisa e da Vida</i>	144

PARTE 2 - CROMOCRÔNICAS

Capítulo Nove - <i>Das Cromocrônicas</i>	157
Capítulo Dez - <i>Das Referências</i>	276





*Em meio a Vida,
com Deleuze,
Nietzsche,
Spinoza,
Zordan,
Bergson,
Goethe, Matisse,
Klee, Kandinski,
Cèzanne,
e muitos outros.*

Pintar o acontecimento: força do sentido.

*Com a poética do olhar,
da escuta e do gesto.
Entre linhas, livros, cores,
obras de arte.*

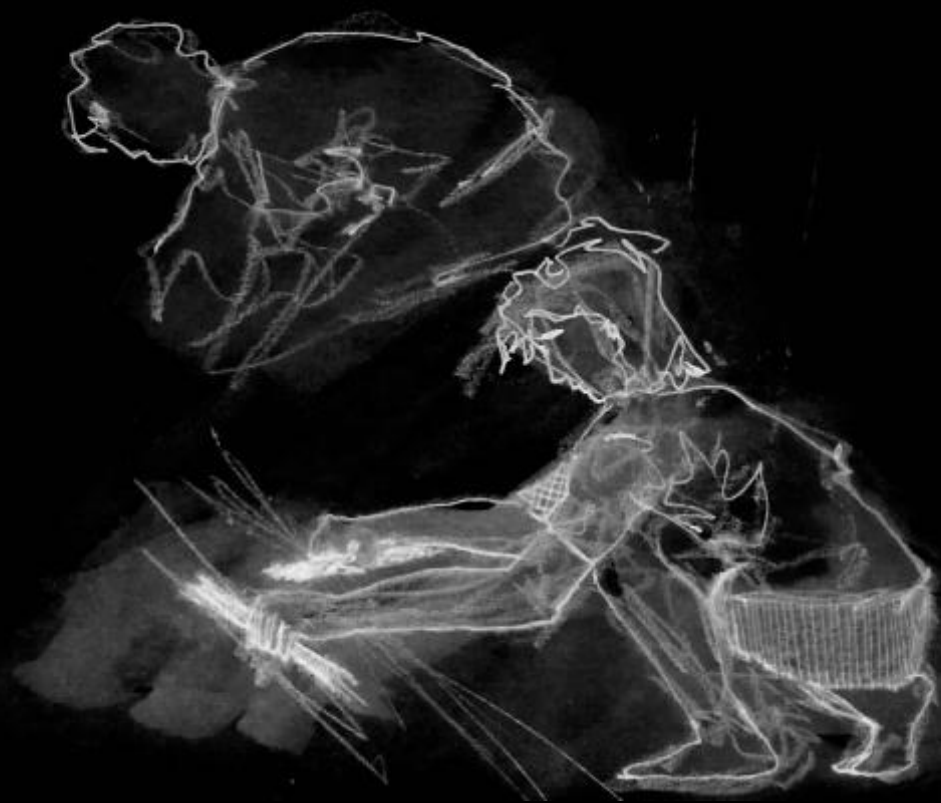
*Na superfície da tela,
do papel e da pele,
nos territórios da arte e da filosofia.*

No encontro, o pensamento.

Criação.

*Maneira,
procedimento de uma
professora-artista-mulher
percorrer o território
delimitado
pelas bordas,
através das linhas
e dos espaços.*

Na carne.





Da Tela em Branco

Longe de um percurso retilíneo, os caminhos da sensação e da aprendizagem, como os da vida e da arte, são labirínticos, cheios de vida e morte, potências efetuadas ou não, e escolhas, que fazem deste trabalho um espaço de similitudes e de analogias, onde os lugares do pensamento operam de maneira misteriosa, mas sempre permeados pela sensação, pelos corpos, encontros, intensidades e acontecimentos.

Para tanto, esta obra que é dissertação de mestrado, com o pensamento de Nietzsche, Deleuze, Guattari, Gomes, Corazza, Barthes, Lishtenstein, Klee, Kandinsky e outros, tem por estratégias:

1 – A adoção de **fragmentos** como potência de texto;

2 – A **simulação** como forma de apresentação de imagens de pensamento, tais como o Rizoma, como simulação do pensamento, e os fazeres da pesquisadora (artista-professora-mulher), como simulações do ato criativo.

3 – A **antropofagia** como economia ou política de devoração dos autores para extrair a potência do pensamento gerado pela afecção dos encontros.

4 – o **perspectivismo** a serviço da criação, com a prevalência da multiplicidade de sentidos, como movimento infinito, que se faz, fazendo-se.

5 – a **indução** e a **intuição**, onde o texto, das imagens e das palavras, é apresentação e não representação das noções presentes na obra.

6 – a **analogia** onde a lógica é da ordem da proporção.

7 – o **diagrama**, onde a estrutura sustém o movimento. Um método geométrico, de condução.

8 – a **mistura de corpos**, onde a fenomenologia é transcendida em acontecimentos e, com os estóicos, alarga seus horizontes até a filosofia do extra-ser, num empirismo transcendental.

9 – a **expressão**, onde o sentido é primeiro e os três elementos da representação - significação, identidade, organismo - sempre provisórios.

10 – a **biografemática**, como possibilidade de “descolar” da representação, em direção ao sentido.

11 – a criação de **procedimentos**, como possibilidade de reinvenção da docência, que circule entre a apreciação crítica e o fazer responsável, e fazer da vida mesma (de professora, de artista, de mulher) uma obra de arte.

Uma obra que não é para servir, ser útil, mas que opera na expressão de um sentido para uma vida de professora, de artista e de mulher, com entremeios e similitudes.

Afirmção do non-sense, sem senso nenhum, nem bom nem mau, mas com a noção que tudo é efêmero, que as certezas são sempre provisórias e que a moral, incluindo a científica, escraviza.



Deleuze afirma, numa crítica à moral em Nietzsche, no texto sobre O Pensamento Nômade de 1973, hoje no livro A Ilha Deserta e Outros Textos¹ que um aforismo é um estilo, mas um estilo como política, portanto estilo que movimenta o pensamento. Uma relação com o texto que é mais um convite a

¹ Um compêndio de entrevistas e textos, reunidos pelo autor David Lapoujade, e organizado e revisado no Brasil por Luiz Orlandi.

partilhar um pensamento, um “estar no mesmo barco”, nas palavras de Deleuze. Para conseguir isso, um aforismo carrega em si algumas potências:

1º. uma relação com o acaso, com o fora, uma relação imediata, sem mediações, sem interiorizações. Um aforismo deixa passar partículas do Caos, que o pensamento assimila. É um pensar junto, sem respostas diretas, prontas. Um texto aforístico é atravessado por movimentos de fora, é um estado de forças. É, diz Deleuze, um fenômeno a espera de novas forças que venham fazê-lo funcionar, ou explodir, ou subjugar. Um texto como uma engrenagem, que funciona ao impulsionar outros pensamentos.

2º. uma relação com o intensivo. Fazer do texto, fluxos. Nem fantasmas, nem representações, mas estados vividos. Deslocamentos perpétuos de intensidades, que só podem ser vividas em relação com sua inscrição sobre uma máscara – o nome “próprio”: a pintora, a professora, a mulher.

3º. uma relação com o humor e a ironia. O riso que remete, diz Deleuze, “ao movimento exterior dos humores e ironias, que é o movimento das intensidades”. São as distribuições destes humores, suas subidas e quedas, que manifestam a consistência do vivido.

4º. uma relação nômade com o discurso soberano, ora combatendo, ora deixando-se dominar. Um tipo de discurso de contra-cultura, uma potência,

que ora escapa dos códigos, ora deixa-se codificar. Mas que sempre deixa passar algo novo.

O uso de fragmentos textuais busca trazer partículas de força aforísticas, no momento que, sem seguir o estilo em si, faz ecoar suas potências.



A simulação contém a potência dos simulacros estoicos, da repetição de noções, conceitos, ideias, processos, formas ou outra coisa qualquer, para a criação de novos sentidos. Espaço para que o pensamento opere, se movimente, inspire, respire, um novo ar, novas formas, novos saberes. Fabulação, a partir da repetição, de novas formas de proceder perante novos sentidos. Fábulas do viver.



Um método geométrico (com Deleuze/Guattari e Couto), que opera com vetores cardinais e ordinais, verticais e horizontais, buscando modelar o conceito, dando-lhe corpo, encarnando a ideia. O método diagramático movimenta-se entre o *Cardinal*, procurando o ponto, o *topo*, e o *Ordinal*, numa sequência infinita, num quadro topológico de relações.

Um modelo indutivo, pois o modelo é o próprio texto (imagem e palavra) em curso. Um método modal, uma teorização e produção que se auto-forja, uma produtividade a partir de si mesmo. Um método intuitivo, à maneira de

Bergson, potencializando intensidades. Evitando o dogmatismo do último significado, com Nietzsche e os estoicos.



Apresentando as forças que conduzem os fluxos de pensamento através de palavras e imagens, que são sentidas através das sensações. Forças que movimentam corpos e pensamentos, sejam de ordem física ou psicológica e que atuam nos saberes, nas relações individuais e coletivas, na arte, na educação, na vida mesma. Forças que estão aí, nem sempre percebidas, muitas vezes invisíveis, que movimentam os seres, existências que não estão no ser, mas que nele agem. O Tempo, o Espaço, a Sensação, entre outras forças.



Perspectivismo como movimento, como construção de uma superfície de pensamento na pintura, onde a apreensão do mundo pelos artistas é apresentação dos sentidos construídos sob esta prática. Como construção de uma superfície de pensamento filosófico, na diferença em si, onde o mundo é criação, onde hábito e natureza se confundem nas práticas. Como composição de fluxos, de ritmos, com a vontade de potência, fazendo da vida uma obra de arte, com Nietzsche.

É uma investigação a serviço da criação, um perspectivismo ótico de atravessamento de linhas que conduzem ao alargamento da paisagem. É prevalência da multiplicidade de sentidos sobre a unidade do sentido.



As *Cromocrônicas* são crônicas biografemáticas, apresentadas como tessituras de vidas possíveis, ficcionais a partir de detalhes insignificantes de uma vida, do sentido de uma vida de professora, de artista, de mulher, de apresentação das forças que operam nestas. Que dá o que pensar. Da cor como atmosfera. Do descolamento do imperativo da pesquisa como linguagem para pesquisa como expressão. O “ponto Gris” de Klee, o “punctum” de Barthes, do pensamento por imagem. Cromocrônicas, palavra que brinca compondo com os sentidos de *cromo* = cor e *crônica* = escrita de Cronos (tempo mensurável), apresentação das intensidades vividas durante o tempo dedicado aos estudos dos conceitos, da construção da casa, das pinturas e desenhos, das oficinas do Observatório da Educação e das ações do Programa Arte na Escola UFRGS, para além disso. Cores, traços, imagens, texto, tudo operando num fluxo de pensamento onde busquei trazer a sensação colorante para a superfície do papel, tocando a superfície do corpo do leitor, com o fluxo da sensação presente em diversos níveis, no ritmo.





O sentido do termo diferença, na filosofia da diferença, não é o sentido comumente ligado à palavra, mas o que está ligado à noção de multiplicidade²: cada um, um novo, em constante movimento, de maneira que somos múltiplos em nós mesmos. A cada instante sou um novo, sou muitos. Atrelada a uma reversão do platonismo – em que a ideia do Uno é recusada - o mundo é pensado como multiplicidade. Sendo o mundo múltiplo, sendo nós múltiplos, o sentido de uma Verdade, de um verdadeiro conhecimento desaparece. Não havendo mais um conhecimento único a buscar, uma Verdade a descobrir, busca-se outra alternativa. A apresentada por Nietzsche é o devir. Vida. Transformação.

² Em toda a obra de Deleuze, especialmente em sua tese *Diferença e Repetição*, 2006, p.260.

Com Platão³, fundou-se um modo de pensar a vida, uma filosofia, uma trama de conceitos, que nos condicionou a pensarmos os corpos como que separados da mente – corpo e alma – duas realidades temporariamente unidas, mas com existências separadas. Conforme Ulpiano, no mito da criação platônico o Demiurgo (artesão divino) modela o mundo a partir do Caos e produz o ser humano dividido entre sensível e inteligível e os outros seres apenas com o sensível. Neste mito, as almas, dotadas destas duas matérias, são levadas a conhecer o mundo das essências e as vislumbram por um instante apenas antes de incorporarem na terra. O ser humano que tende para o inteligível, portanto guiado pela virtude, é aquele quem vislumbrou mais estas essências (filósofos) e os que tendem para o sensível, portanto guiados pela sensualidade, são aqueles que não as vislumbraram suficientemente (artistas) e, por isso, apenas podem copiar grosseiramente as essências (simulacros). Para esta filosofia⁴ as estruturas de percepção e de apreensão habitam a alma, sendo elas a razão, a sensibilidade, a memória, a imaginação, etc. Os corpos possuem apenas uma sensualidade que os arrasta para o animal, para o irracional, por isso devem ser “domados”. Mas não é somente isso, Platão⁵ ainda dividiu a parte sensível do ser em cópia e simulacro, ou seja, em sua concepção a parte sensível tem um lado nobre, virtuoso, que

³ ULPIANO, 2010.

DELEUZE, 2006, p. 207-211.

⁴ ULPIANO, 2010.

⁵ DELEUZE, 2007, p.261-262.

consegue aproximar suas produções às essências e outro lado irracional, monstruoso, que desvirtua as cópias, a ponto de perderem qualquer semelhança e tornarem-se monstruosidades. Então há filósofos e artistas, virtuosos e sem virtude, os que conseguem mensurar as coisas, construir conhecimentos e os que conseguem apenas produzir coisas imensuráveis, ilimitadas. Foi a criação filosófica platônica que determinou nossa concepção de conhecimento como algo que tem limite. E expulsou de nossa cultura a concepção do ilimitado como sabedoria. Definir quer dizer dar limites, medir, mensurar – e é inconcebível para nossa cultura pensar o conhecimento como ilimitado, insondável, inimaginável. Temos necessidade de limites para nossa segurança, o Caos é um monstro assustador e a vida é trágica. Para Platão o universo se divide entre Uno e Múltiplo⁶. Sendo o múltiplo uma fragmentação, as inúmeras partes (cópias) divididas da essência (Uno). E as partes tendem para o todo, as partes virtuosas, as outras são monstros e não são partes das essências, são animalescas⁷.



Com os Estoicos, contemporâneos de Platão, a criação de um modo de ver o mundo foi diferente. Os filósofos da diferença aderiram a esta concepção como ponto de partida para a criação de outros modos de ver o mundo, uma vez que o infundável é aceito nesta concepção – questão não mais de

⁶ DELEUZE, 2006, p. 260.

⁷ DELEUZE, 2007, p. 259-271.

“aprofundamento” de uma verdade, mas de “alargamento” de uma superfície, de um campo de saber, de um território. Crisipo foi um destes pensadores estoicistas, que fizeram uma filosofia do ser e do extra-ser, ou seja, dos corpos e dos incorporais. No ser estão a alma e o corpo, inseparáveis, são os (múltiplos) indivíduos. O extra-ser é o tempo puro, o vazio, os (múltiplos) afetos, não existindo nesta concepção um Uno e Múltiplos, mas apenas Multiplicidades (ser e extra-ser). Duas realidades, uma extensa, dos corpos, das formas, e outra intensa, dos afetos, das intensidades e do vazio, das singularidades (aformais).

Podemos perceber que vai haver uma divisão que não se dá por oposição. Há uma filosofia, uma arte e uma ciência – ou seja, um pensamento do Uno (essência) e outro da singularidade (diferença)⁸. Então, a repetição, na filosofia platônica, era mal vista. Sendo as cópias das essências (representações) eram limitadas, o ilimitado era considerado monstruoso. Já na filosofia da diferença só há repetição, multiplicidades, simulacros (apresentações). Numa, as faculdades cooperam para a apreensão de uma forma ideal da matéria – o aluno - uma representação da essência aluno, há a idealização do aluno, enquanto que noutra, cada aluno é um, uma singularidade, há um sentido de aluno.

▣

⁸ ULPIANO, 2010.

Estes modos de pensar, platônico e estoicista, animaram diversos pensamentos e possibilitaram a construção de saberes em diversas áreas. Basicamente pode-se dizer, com Ulpiano⁹, que as noções construídas ligadas ao platonismo são regidas por uma filosofia do poder e, por outro lado, as noções construídas ligadas ao estoicismo são regidas por uma filosofia da potência. Desta forma, o pensamento guiado pelo poder está ligado à noção do Uno (e do múltiplo como sua fragmentação) enquanto o pensamento guiado pela potência está ligado à noção de singularidade, de multiplicidade, da diferença em si. Há, na primeira, a noção de uma linguagem articulada com o poder, com o significado das palavras, uma preocupação em conceituar, medir, delimitar. Já na filosofia da diferença há uma linguagem fundamentada no sentido, nos signos, na potência das palavras, há uma preocupação, citando Deleuze, com o “quanto”, o “como” e o “em que caso”¹⁰. E, similarmente, uma terapia do poder (psicanálise) e outra da potência (esquizoanálise). Importante salientar que na filosofia da diferença, a platônica também está inserida uma vez que é *uma* singularidade produzida, o que diferencia é o sentido.



É o sentido que permite escolhas de atitudes perante a vida. Dependendo do sentido, da situação, você escolhe ter um ou outro

⁹ ULPIANO, 2010.

¹⁰ DELEUZE, 2006, p. 260

comportamento, realizar uma ou outra ação. O sentido, como entidade não existente, também mantém relações com o não-senso, relações de paradoxos que compõem a teoria dos sentidos de Gilles Deleuze¹¹. De modo que importa perceber os inúmeros sentidos, as nuances de significados possíveis. A ideia é que a educação possa abrir as portas da percepção, dando novos sentidos para a vida, dando a possibilidade de escolha de atitudes, de construção de “uma vida como obra de arte”, com Nietzsche. A vida contemporânea está em contato permanente, através das redes sociais e da internet, com outros valores e outras culturas. Descobre-se que não há um valor, ou conjunto de valores, válidos para toda a humanidade. Porém impõem-se um valor absoluto na sociedade: o valor do rebanho, fundado na noção do corpo dividido e visando a contenção da parte sensual, vista como monstro que precisa ser domado, contido, somando-se a esta concepção a noção de dívida infinita da vida como dádiva impagável, advinda das religiões cristãs, submetendo a carne à expiação dos pecados.



Segundo Nietzsche¹², o comportamento de rebanho é um instinto dos fracos, dos medíocres, que precisa ser combatido para fortalecimento da vontade. Este comportamento funda-se, como nos diz Deleuze, nas concepções da

¹¹ DELEUZE, 2007, prólogo, p. XV.

¹² 2008, p. 161.

“doutrina do julgamento”¹³ onde o trágico é mais o juízo que a ação. O juízo pressupõe uma dívida com os deuses (e mais tarde com o deus único), uma dívida que se torna infinita, impagável mesmo, fundando uma relação que “condena a uma escravidão”¹⁴, sob uma pretensa “doação” de vida, de talentos, etc. Por ser uma dívida com os deuses e não entre homens, a medida do juízo é expressa em valores superiores, de forma que se julga a vida em nome destes. Julga-se e se é julgado, ao infinito, ao ponto de julgar-se e punir-se a si mesmo. Na tragédia moderna há somente juízo¹⁵. Difere da justiça, que comporta um sistema ligado à crueza da vida (por isso limitado a ela), por levar as dívidas ao infinito. Além do que, na doutrina do julgamento, as dívidas são registradas sem que as percebamos, são acumuladas e cobradas na vida e além dela. Combater o sistema de julgamento é combater o comportamento de rebanho e a lógica do julgamento, que tudo organiza e limita, incluindo os corpos, pois “o combate substitui o juízo”¹⁶. Um combate, não uma guerra, que visa o exercício de nossa potência (infinita), no sentido de um poder pessoal. Um instinto vital ligado ao corpo, à alegria, uma intensidade de vida, de fluxo de energias, que impelem para a vida, que dá o suporte para a trágica existência, frente à fragilidade da vida, aos perigos iminentes de existência imersa no caos. Para suportar o sentido trágico é que

¹³ DELEUZE, 1997, p. 143.

¹⁴ Idem, p. 145.

¹⁵ DELEUZE, 1997, p. 146.

¹⁶ Idem, p. 149.

construímos um plano, uma superfície de estruturas, que nos deem a segurança necessária, mesmo que provisória, para que a Vida prossiga. Para isso a Arte nos é apresentada como saúde, na sua profícua construção de sentidos, sempre afirmando a Vida, de variedades de formas, de diferenças, de multiplicidades estéticas. Nunca renegando o que já foi criado, mas sempre criando outras formas. Apresentando a Vida com suas potências, seus sentidos, abrindo a percepção para as variedades existentes. Porque a percepção precisa ser educada para que possa perceber mais.



O pensamento de Nietzsche nos apresenta outra possibilidade - ao invés de uma procura pela Verdade, a consciência que esta Verdade não existe¹⁷. Então, não existindo, não há um modelo a ser seguido ou uma forma ideal, nem mesmo um método ideal para alcançá-la. O que pode ser pensado, nesta perspectiva, são maneiras, procedimentos, que seduzam para a experimentação do novo, que criem situações de encontro de diversidades¹⁸. Pensar maneiras implica em abandonar qualquer método, técnica ou ideal. E adotar o procedimento de criação¹⁹. Procedimentos sedutores, ligados à ideia do feminino como expressão

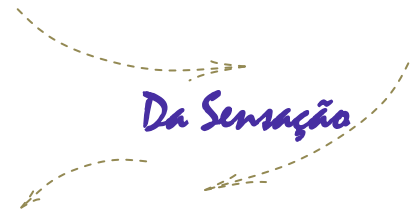
¹⁷ DELEUZE, 2008, p. 264.

¹⁸ FEIL, 2009, p. 125.

¹⁹ GOMES/ZORDAN, 2008, C3-C9 e C12.

da natureza do ser humano. Pensar a Vida como obra de arte. Um devir feminino, de criação, de geração de vida.





Da Sensação

As sensações percorrem o corpo durante a vida. Percebemos o mundo porque as sensações, provocadas nos encontros entre os corpos, movimentam o pensamento. Sentimos as forças no corpo, vibramos neste encontro e somos até arrebatados, dependendo da intensidade da sensação e do que ela provoca. Desta forma, as sensações compõem a paisagem existencial que vislumbramos do ponto de vista singular, porque único, de nosso corpo. Uma visão de mundo sempre em movimento, pois a experiência da sensação, repetidamente, nos obriga a deslocamentos, às vezes sutis, outras vezes intensos, em muitos níveis, provocando o surgimento de outras perspectivas, múltiplos pontos de vista. Desta forma, através de sensações de todos os tipos, em muitos níveis, a carne sente, o corpo vibra e constrói suas percepções.

A sensação, quando nos dá prazer, nos seduz. Ficamos horas apreciando um céu, admirando suas cores, envolvidos em uma afecção que faz

parar o tempo ou ficamos envolvidos por uma música que nos emocione. Da mesma forma, não resistimos a olhar o que nos repugna, a estar atentos em um ambiente com um “clima” pesado, a um olhar ou uma palavra que nos atinja. São as sensações que nos conduzem nestes fluxos do sentido. A sensação seduz a carne e conduz à percepção. A sensação produz formas e organiza os tempos e espaços.²⁰



A sensação não pode ser medida, nem representada. É potência, instante do movimento, espasmo, fulguração, uma realidade intensiva. Possui variações alotrópicas, pois se apresenta de diferentes formas e com diversas propriedades. A sensação sentida é proporcional à sua amplitude (nível), conforme a sua ordem (tátil, visual, psicológica, etc) e seu domínio (pintura, música, etc). Os níveis de sensação exigem um verdadeiro atletismo afetivo do corpo, quando a onda que percorre o mesmo desenha a sensação que o afetou. A sensação é real, é crueza da vida. Desligada da representação, ela produz sentidos e não significados. A sensação não significa, não produz signos.

As ordens de sensação não operam por oposição, mas por tendência, de forma que sentimos estas misturadas tendendo ora para uma sensação ligada à

²⁰ COUTO, 2001, p. 117. O autor refere-se à imaginação, como faculdade sintética e analítica, no entanto a imaginação opera através da sensação.

carne: sensação vibrante, desorganizada, intensa, acidentada e problemática; ora para uma sensação ligada à razão: sensação neutra, organizada, constricta, extensa, ordenada. Quando se apresenta num movimento violento, dionisíaco, há uma indiscernibilidade de formas, uma precisão não-orgânica. Quando se apresenta num movimento compassado, apolíneo, há formas precisas.



As forças exteriores fazem o corpo vibrar com a sensação. A vibração sentida ecoa por todo o corpo, percorre fluxos e funda lembranças. Reminiscências, memórias evocadas pelo corpo que experimenta sensações semelhantes, trazendo à tona experimentações vividas e tornando-as presentes, transformando-as na atualidade do instante²¹. Cada sensação experimentada é sempre nova, um novo encontro e gera mudanças imperceptíveis. Na pintura, as sensações presentes na obra de arte nos afetam através de traços e cores, formas e fundos, estilos, tendências, manchas, linhas, composições da matéria e da vida.



As sensações são de ordens sensoriais e psicológicas, são sentidas pelo corpo em diversos níveis, ou seja, uma sensação visual pode ser mais intensa inicialmente e, como que através de uma queda, passar para um nível mais alto ou

²¹ BERGSON, 2010, p. 279-280. Sobre a atualização do passado pela memória.

mais baixo. O mesmo com sensações psicológicas, no fenômeno da *autoscopia*, por exemplo, quando temos a impressão que estamos fora do corpo – estamos como que no reflexo do espelho e olhamos nosso corpo vivo ou estando sobre a cama, olhando-nos dormindo. Experiências psicológicas, corpóreas, produzidas pelo corpo. A sensação aparece no encontro de uma força exterior com uma força interior, onde ocorre uma determinação do próprio corpo: criar um órgão provisório para experimentar este instante. Uma organização provisória que dura enquanto durar a ação da força e a passagem desta no corpo, na forma de uma onda.

A mudança dos níveis da sensação é modulada, é regida, pelo ritmo. Quando o ritmo se apropria da audição, ouvimos música e quando o ritmo se apropria da visão, vemos pintura. Às vezes o ritmo nos dá sensações que passam de uma ordem a outra e, deste modo, vemos cores na música ou ouvimos o som das pinturas.

A sensação é o “entre” que atua entre a carne e a figura. Ou seja, a sensação está presente na carne que sente e na figura que expressa. Há diversas ordens de sensação, em diversos níveis, de modo que está presente na vida em todos os momentos.

▣

A sensação, quando se refere à cor, não é colorida, é colorante²². A cor dá o “tom”. A ponto de recorrermos a ela para expressar certos sentidos – uma tarde “cinzenta” é um exemplo recorrente. Goethe, literato e filósofo alemão, em sua pesquisa sobre o efeito cromático, nos apresenta uma compreensão da cor como fenômeno não apenas físico, mas fisiológico e com efeitos psicológicos. Wassily Kandinsky, pintor russo, em sua teoria sobre a cor, entre outras coisas, apresenta os movimentos que a cor engendra. Pietro Mondrian, pintor austríaco, utilizou a cor como apropriação espacial na pintura, além de ser veículo de emoções.²³ Enfim, na arte e na filosofia, a cor está ligada à sensação, de forma que podemos dizer que a cor também é sensação. Procedendo-se por analogia, podemos chegar a uma espécie de tipologia das sensações, que creio ser mais adequado chamar de *atmosferas* ligadas à cor. Desta forma, pode-se pensar em atmosferas de sensações em relação a humores, temperamentos, movimentos, percorrendo superfícies sensoriais e psicológicas, pelo corpo, em fluxo contínuo, de limites imprecisos e superfícies comunicantes. Habitadas pelos humores da medicina, pelos temperamentos humanos, pelos elementos do corpo da terra e pelas cores do espectro solar²⁴.

A paisagem que estas perspectivas nos concedem, permite que possamos pensar em atmosferas de cor, atmosferas colorantes. Desta forma

²² DELEUZE, 2007, p. 113.

²³ BARROS, 2009, ao longo de toda obra.

²⁴ Ibidem.

haveriam superfícies, territórios de determinada cor, onde habitariam sensações ligadas a movimentos, emanções de humores, ações de forças e cujas combinações (as mais diferentes) nos dariam as atmosferas da sensação. Superfícies mais ou menos abrangentes, conforme a sensibilidade dos corpos, territórios às vezes imprecisos, ilimitados, cujas fronteiras são constantemente testadas. Níveis de sensação que são sentidos por quedas e modulados pelo ritmo.

De modo que, conforme as qualidades das cores, podemos, com Goethe, estabelecer uma tipologia de atmosferas regidas pela sensação colorante de uma cor e suas análogas.

Como sensação, as atmosferas de cor saturam o olho e produzem atmosferas complementares no cérebro.

São as polaridades da sensação, que neste movimento de equilíbrio, se tornam satisfatórias.

Sensações vivazes, inspiradoras, brandas, nostálgicas ou ordinárias — na potência, na suavidade ou no esplendor da cor — nos envolvem redutivamente.

1ª Atmosfera

Melancholisches

magenta

violeta

carmin



2ª Atmosfera

Phlegmatisches

azul

anil

esmeralda



3ª Atmosfera

Sanguinisches

amarelo

verde amarelado

verde

Az Primavera mente
atiro quente úmido
luz clara proximidade movimento
excêntrica
temperamento
sanguíneo
ação amantes
poetas luz
intelecto razão
pensamento fala
comunicação nobreza
serenidade simpatia
civilidade ouro
afinidade com ácidos
reconfortante repouso
repulsa



4ª Atmosfera

Cholericas

dourado

laranja

vermelha

Fogo verão vontade
ativa
quente seco
intensidade luz
temperamento clara
colérico déspotas
heróis
aventureiros
brutalidade magnetismo
alegria energia
maleabilidade
direcionamento brilho
criatividade
exuberância paixão
impulso saúde
drama vida
fantasia fé
orgulho vaidade
egocêntrico
espírito intuição
ambição
antipatia solidão
inspiração
condução apoio inteligência



Todas as atmosferas tendem para o branco e o preto, numa relação de dessaturação, ou seja, diminuindo sua intensidade para o branco ou para o preto, sendo que próximas do centro tendem para sua saturação máxima, ou seja, sua vibração mais intensa.

Quando tendem para o cinza obtido pelas suas complementares, as cores entram em relação com o fora, ou seja, estabelecem um ponto indeterminado onde partículas caóticas surgem. Podemos relacionar com o “ponto gris” de Klee, onde as atmosferas se mesclam a tal ponto que o Caos encontra espaço para interferir na sensação: espaço onde há confusão, desorganização, onde há criação de cores inexistentes; onde há vida, tempo puro, potência vital, possibilidades do novo, do imperceptível, do imensurável – onde há loucura (um exemplo é aquele cinza indefinido que as crianças produzem com o resto das tintas escolares na paleta).



Na carne, a sensação atinge diretamente os nervos, os ossos e o cérebro. Presentificada na pintura, através da figura, dos traços e das cores, afeta seu sistema nervoso, seu temperamento e seu instinto e, através da forma abstrata, age em seu cérebro. A figura e a forma revelam as forças que afetam a carne e a movimentam. A figura é o que vibra no objeto e a forma é o contorno deste. Os corpos são percebidos, pela e para além da visão, em sua vibração, nas sensações que evocam. No desenho, que participa também de muitas formas de arte, a

forma é abstração, linha que percorre o contorno da matéria que se dá a ver, dando-lhe corpo, tornando-o visível. Enquanto a cor o corporifica, concede-lhe carne, volume, espaço.

A sensação está na figura, nos materiais que a compõe. A sensação está no ser, no sentido²⁵. Tato, visão, paladar, olfato, audição e pensamento – através do corpo vibramos com as sensações da matéria. Texturas, volumes, temperaturas, cores, formas, traços, sabores diversos, cheiros diferentes, forças das palavras, dos gestos, dos espaços e dos corpos. Timbres, sons e ritmos, tempos e espaços, intensidades, vontades e desejos. Afectos que levam a perceptos²⁶. A carne vibra através da sensação, pois reconhece em si o que sente nos corpos. Reverberação percorrida através do ritmo, em diversos níveis da sensação.

Algo diferente do fácil e do lugar comum, a sensação tem dois lados: sou carne e figura ao mesmo tempo. Da sensação devém a aprendizagem, alguma coisa acontece pela sensação no mundo e eu me torno pela sensação algo

²⁵ DELEUZE, 2007, p. 42.

²⁶ Percepto e afecto são os termos cunhados por Deleuze e Guattari para designar as sensações produzidas pela arte. Perceptos são percepções intensificadas, é a tinta que percebemos como carne, planta ou pedra, na pintura. Afectos são as forças sentidas e capturadas pelo pintor: a força de uma pedra: seu peso, sua dureza, seu volume, etc. Um conjunto ou bloco de perceptos e afectos devem ser firmes o bastante para que se sustentem por si só e durem enquanto o material de que são feitos durar.

diferente. A sensação movimenta o corpo, deforma-o mesmo²⁷. Percepção, aprendizagem e devir.



Em *O que é a Filosofia?* Deleuze e Guattari mostram que conservar a sensação na obra de arte, enquanto durar o material, é o objetivo da arte que busca capturar a força da Vida²⁸. Conservar a vida no sorriso capturado pela pintura, conservar a potência do sorriso, da carne, do corpo, da paisagem. Capturar as forças e conservar os conjuntos de sensações (seu corpo, suas atmosferas) são as ações necessárias para sustentar a obra sem a presença do artista, para que dure. Um corpo de sensações é uma composição de afectos e perceptos, que valem por si mesmos, que estouram a percepção e a afecção, de forma que ganham vida própria. Estouram por que não cabem no ser, transbordam, excedem o vivido, valem por si só. Os blocos de sensação são *seres* de sensação, uma vez que conservam a vida, as forças, no material²⁹. As cores são os afectos da pintura, assim como os traços, a luz, a sombra e os materiais. E os “motivos” são os perfectos, que escapam da percepção comum, que a estouram, dando-nos uma singular visão de mundo, uma nova perspectiva³⁰. Compor um bloco estável,

²⁷ DELEUZE, 2007, p. 43.

²⁸ DELEUZE E GUATTARI, 1997, p.213.

²⁹ Ibidem.

³⁰ DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 222.

firme, de afectos e perceptos é criar um ser de sensação, é criar uma obra de arte³¹. Na pintura toda a matéria se torna expressiva, na medida que a cor não é mais colorida, mas colorante, que a linha não delimita, mas projeta. A vida como obra de arte exige uma composição da matéria expressiva que lhe compõe. Pensando em aulas, da mesma maneira, planejamento é composição com a matéria da escola – corpos, tempos, espaços, temperamentos, enunciados, sentidos, matéria, materiais, fluxos e mais.



A arte é uma linguagem que escapa da codificação do signo, criadora de signos próprios, imateriais, por que não remetem à memória, não tem explicação³². É a linguagem das sensações, que não tem opinião, que não comunica, que expressa³³.



Desviar da memória e da opinião. Ir ao encontro do esquecimento e da sensação³⁴. Trajetos necessários aos que querem traduzir criadoramente as forças que percebem, mesmo que intuitivamente. Tradução, “como um processo

³¹ DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 213-214.

³² DELEUZE, 2010, p. 37-38.

³³ DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 228.

³⁴ Idem, p. 218-221.

criador”³⁵, que é “obra de gigantes”³⁶ – criação de monumentos de sensações. Deleuze e Guattari falam que toda obra de arte é um monumento, um composto de sensações, que não comemora o passado. O ato do monumento é a fabulação³⁷. Ato visionário, diferente da imaginação, a fabulação é a criação de deuses e mitos, segundo Bergson, que está presente na arte, sendo, também, exercida na religião. Ao procurar expressar a vida que excede a percepção e os estados afetivos, o homem fabula, cria mitos e deuses. E guarda nestes “a saturação que nos dá o percepto”. Ao pintar a infância está presente, no pintor e na obra, um devir-criança e não a reminiscência da infância. Da mesma forma a opinião: é um engano tentar unir o todo da obra de arte com a opinião comum. É preciso uma “fabulação criadora”³⁸ que ultrapasse as percepções e afecções, que não seja lembrança, nem fantasma, mas uma “visão” acima do tempo e do espaço. A fabulação criadora vem a ser uma fábrica de gigantes: paisagens e personagens, construídos como monumentos, plenos de vida. Um movimento de saturação do vivido para que a vida, em si, seja sentida. Porém operar fora da memória leva à loucura, ao caos – então se faz necessária a têmpera, a exata medida. O trabalho do artista se foca exatamente em achar este ponto em que a obra se sustenta sozinha e a pessoa do artista desaparece, no sentido de não estar presente na obra

³⁵ CORAZZA in HEUSER, 2011, p.59.

³⁶ DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 223.

³⁷ Ibidem. Referindo-se à Bergson.

³⁸ DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 222.

em si. Surge um ser de sensação. O ser de sensação é a figura estética, o personagem conceitual, que existe em um plano possível. A obra adquire vida própria, o bloco de sensação está firme o suficiente para mantê-la erguida, firme, eterna, mesmo que seja enquanto o material durar.



Esta unidade, esta sensação viva, liberta a carne do tempo vivido, do mundo percebido e da intencionalidade de ambos. A carne não é o ser da sensação, mas participa de sua revelação. A sensação é o devir, mas a carne é o termômetro da sensação³⁹.

O devir não é o ser nem o estar, devir é o vir a ser eterno, nunca localizado, em eterno movimento, o devir evoca as forças das possibilidades do porvir.

A carne sente os níveis de sensação, vibra com o devir que a movimenta. O devir é algo na obra, da obra, em maior ou menor grau, sentido nos níveis de sensação que passam de um a outro, fazem a carne vibrar.



A obra de arte, operando com as sensações, contagia, movimenta e permite mostrar outros pontos de vista da paisagem e insere o ser em outro ponto

³⁹ DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 232.

territorial. E o território se amplia: minha vista não é mais a mesma, vejo algo a mais na paisagem.



A sensação é o “percepto e o afecto do material”⁴⁰. Na pintura, afectos são os acordes de tons ou cores, os “devires não humanos no homem”⁴¹, e perceptos são o motivo da pintura, o que estoura a percepção, a “paisagem não humana da natureza”⁴². Os artistas pintam a sensação, com a sensação. Criam blocos de sensações, que são compostos “de afectos e perceptos”⁴³. Que deve “ficar de pé sozinho”⁴⁴. E sustentam-se também pelos sublimes erros, encontrados através de um procedimento de criação de imperfeições, defeitos que se tornam efeitos. Pintar consiste em trabalhar os dados figurativos presentes na tela em branco, na cabeça do pintor, no sentido de desmanchá-los, desfazê-los, estabelecer uma verdadeira catástrofe através deste procedimento⁴⁵. Pedços caóticos da matéria, recolhidos ao acaso, através da experimentação da matéria. E não há erro na experimentação, o que há são adequações e inadequações para determinada obra que ao comporem sublimemente, se tornam, por isso mesmo, efeitos muito

⁴⁰ DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 216.

⁴¹ Idem, p. 220.

⁴² Ibidem.

⁴³ DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 214.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ DELEUZE, 2007, p.102.

especiais. Há mudanças de percursos conforme as ações do acaso e o artista, sensível a matéria que manipula, dança a música interior que a matéria e o corpo orquestram.



As obras de arte são seres de sensação criados pelos artistas que nos conduzem à percepção, nos entregam perceptos e afectos, com os quais construímos novas perspectivas acerca das coisas. Os afectos derivam em compostos que vibram, acoplam ou fendem as sensações. De maneira que os monumentos, os blocos de sensação criados, transmitem as sensações persistentes. Encarnam mesmo o acontecimento, que é a obra⁴⁶. Verdadeira aprendizagem que a arte opera, aos que são sensíveis aos signos e à matéria que ela trabalha. Uma sensibilidade que se educa, continuamente, pela experimentação e pela expressão.

⁴⁶ DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 227.





Da Aprendizagem

A aprendizagem é um encontro, portanto provoca mudanças. Um encontro que move o pensamento através da violência que aflige ao mesmo. Porque somente quando é afetado por forças violentas é que o pensamento se movimenta. Na maior parte do tempo a rotina estabelece uma confortável situação de repetir o já pensado, de forma que só pensamos algo novo quando provocados. Pensar não é tornar tudo claro, mas apenas o suficiente para a ocasião que se apresenta. Desta forma, pensar implica também em um certo mistério – uma questão de potência do que ainda pode vir a ser pensado – uma vontade de poder, de potência, um movimento infinito que move o pensamento e a construção de saberes e conhecimento. Uma vontade de arte, de compor com a matéria.

Aprender é um problema político, uma postura perante a vida, é decifrar signos e é construir sentidos, como mostra Deleuze em *Proust e os*

Signos. Decifrar signos sensíveis e mundanos, que movimentam o pensamento. E signos da arte, que possibilitam a criação de pensamento⁴⁷. Segundo Deleuze, não se sabe antecipadamente *como* alguém vai aprender, não há método para aprender, para passar do não-saber ao saber⁴⁸. O que é possível, então, é criar situações que aumentem a potência de aprendizado. Como criar estas situações? Através de procedimentos abertos, maneiras, estilos de ensinar. Para um professor de arte é a sedução, através da sensação, que dissolve a forma rígida do ensino no fluxo da sensação da matéria, da obra de arte, da experiência de fazer arte. Experimentações de criação de signos artísticos, assim como a decodificação, sempre provisória, dos signos construídos por artistas. Neste sentido, a própria semiótica é uma construção, uma arquitetura de signos, de perceptos, afectos e conceitos⁴⁹.

Decodificar signos é uma operação da razão, da inteligência que utiliza a lógica e o raciocínio, e que considera os signos como códigos. Um *constructo*⁵⁰, discernimento linear, que leva da abstração ao conceito. É buscar o significado da linguagem que se apresenta, considerando as construções linguísticas. A

⁴⁷ DELEUZE, 2010, p.91.

⁴⁸ DELEUZE, 2006, p. 237-238.

⁴⁹ COUTO, 2007, p. 128.

⁵⁰ É construção, portanto estabelecimento de referências: eixos e coordenadas. Procura a precisão, busca eliminar o vago e o impreciso. Na linguística é um modo próprio de ser, uma "posição" perfeitamente definida dentro do sistema.

linguagem é estrutura rígida e constitui-se por conjuntos referenciais, que homogenizam os dados e produzem narrativas e mensagens isomórficas. É abstração lógica e estruturada, um código digital. Um raciocínio que opera com convenção combinatória e que precisa ser apreendida. Relaciona-se com o sistema filosófico de Aristóteles.

Porém há uma lógica presente nos signos da arte que escapa do imperativo dos signos enquanto códigos: é a analogia. O analógico opera com as relações, com as similitudes aparentes. É imposição imediata, é presença, é evidência. Um desvio do simbólico através das conexões de elementos heterogêneos. Uma modelagem pré-estrutural, que opera nas bordas da lógica. É sensação colorífica, um *aliquid*⁵¹, que ziguezagueia no pensamento em busca do sentido. É apreensão e expressão de singularidades, de enunciados, de intensidades. Uma transformação do incorpóreo que opera com a sensibilidade, com a abertura a domínios sensíveis que escapam da linguagem. A analogia é o sobrevoos da lógica, uma operação com o assignificante e o não-representativo, com o sentido das coisas e não com o significado. Relaciona-se com o sistema filosófico dos Estóicos.

⁵¹ Conforme a metafísica, é "algo" no sentido etimológico do termo, quer dizer, é um outro-quê (*ali-quid*) em relação aos demais quê. Busca semelhanças com outras coisas para apresentar a noção, o sentido.

Mas mesmo a linguagem e a arte possuem territórios que se cruzam, é o caso da poesia e do desenho técnico, por exemplo.



O professor pode pensar e engendrar maneiras de potencializar os encontros, as aulas. Para que neste encontro de corpos ocorra a aprendizagem. Encontro que cria subjetividades do espaço “entre” corpos, na sensação. Postura que seduz, não coage nem convence, mas conduz. Encontro que é acontecimento, que possibilita a *de*-formação e a *trans*-formação, como também a *in*-venção, e a *trans*-versão: a degradação da opinião comum que permite o novo, um além da *in*-formação e da *con*-venção. Criação de subjetividades, de re-singularidades, na sensação. Construção de sentidos que possam tornar a vida suportável.



Segundo os estudos de Merçon sobre Spinoza⁵², conhecimento é uma expressão do desejo e ética é o desenvolvimento racional do desejo, sendo que a imaginação⁵³ atua no desenvolvimento da razão. Sendo o pensamento uma ideia do corpo, concebida pelo corpo, podemos então educar a imaginação para

⁵² apud MERÇON, 2009, p. 28.

⁵³ Com COUTO (p.117) vemos que a imaginação é paradigma de um sistema de delírio, uma força produtiva que, de forma sintética e analítica, modela tanto o possível como o verossímil, o novo e o infinito. A imaginação é uma faculdade do corpo que pensa formas e organiza o espaço-tempo.

aumentar nossa potência de afetar e ser afetados, nossa habilidade de ver e pensar a vida.

Corpo e mente são modos de uma substância, pois um depende do outro para existir⁵⁴. Uma substância é independente, infinita e eterna. Modos são dependentes, finitos e sujeitos à causas externas. O corpo e a mente, em Spinoza, são expressões de uma só coisa: o humano. Sendo estes os atributos de extensão e pensamento da substância Natureza.⁵⁵ Há uma isonomia, ou paralelismo, entre os dois atributos, de maneira que não há preponderância de um sobre o outro⁵⁶.

Como expressão da substância infinita que é a Natureza, o ser humano tem sua marca: é uma potência. Potência é poder, um a mais de poder, nova qualidade de força como observa Peter Pelbart⁵⁷. Potência que se abre em movimentos vários. Vida é movimento. Como a cor emitida pelos corpos, que só é possível pelo movimento das moléculas. Como a criação que nasce do movimento, do gesto – sem isso a ideia não se efetua e se perde⁵⁸. Arte é movimento: surge do gesto, do pensamento, da sensibilidade do pintor e é

⁵⁴ MERÇON, 2009, p. 37.

⁵⁵ No pensamento de Spinoza: Deus e Natureza são a mesma substância.

⁵⁶ MERÇON, 2009, p. 39.

⁵⁷ PELBART, 2000, p. 122.

⁵⁸ DELEUZE, 1992, p. 83.

percebida pelo gesto (músculos dos olhos), pelo pensamento e pela sensibilidade do espectador⁵⁹.

Quanto mais potente um corpo, mais sensível ele é, ou seja, mais apto a afetar e ser afetado e por um número maior de forças⁶⁰. Significa que quanto mais sensível, maior é o poder de percepção do pensamento.

A questão que se coloca é se seria possível uma condução da sensibilidade, de forma que o ser pudesse experimentar os diversos níveis, as diferentes modulações da sensação na obra de arte. Se por si só, o ser poderia participar do acontecimento que é a obra de arte, sem uma mediação que o conduzisse à percepção.

Questão ética, contrária à moralidade, a condução da sensibilidade é um processo criativo que encontra analogias no processo criativo artístico⁶¹. Conduzir a sensibilidade é o que o professor de arte pode, portanto é poder, é potência própria deste. Para conduzir a sensibilidade é preciso uma pedagogia da Sensação, é preciso trabalhar com o incorporal, com o tempo puro, *Aion*, intensidade. Uma pedagogia em que a sensação atue, rompendo hábitos cronificados (*Cronos*), em que o sentido organize os corpos. É o sentido que vai

⁵⁹ KANDINSKY apud CHIPPI, 2006, p. 186-187.

⁶⁰ MERÇON, 2009, p. 37.

⁶¹ DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 136-137.

dar as formas pedagógicas. A apreensão do mundo é, desta forma, a construção de sentidos⁶², que direcionam toda a vida e o comportamento.

Trata-se também de, com Nietzsche, pensar e operar com o fortalecimento da vontade, ou seja, da potência, como estratégia para os embates próprios da vida, da crueza da vida.



Existir é ter potência – exprimir esta potência spinoziana é perseverar na existência. Segundo Merçon, esta perseverança exprime a ideia de *Conatus*, que é “... essência ou potência dos modos finitos, é parte da essência de Deus ou da Natureza.”⁶³. E, quanto mais potente um corpo, mais autodeterminado, isso sem excluir uma conexão ativa com os outros seres.

A maneira de exercer esta potência total é que pode aumentar, diminuir ou obstruir ela mesma. É a força ou a vulnerabilidade do corpo. Com Deleuze podemos pensar a dinâmica deste exercício da potência de duas formas: relações e encontros.

⁶² Simulação: na sala de aula você é a autoridade máxima – e tem um comportamento, e de repente você é refém de uma autoridade delegada aos alunos (seja por “meu pai paga seu salário” ou “você não pode nada, se me enfrentar eu te denuncio ao conselho tutelar”) ou a outro qualquer, e aí tem outro comportamento, por que o sentido mudou.

⁶³MERÇON, 2009, p. 37.

Das relações os corpos podem interagir com forças combinatórias, decomponíveis ou indiferentes, de maneira que nem todas as relações serão favoráveis à preservação dos indivíduos.

Dos encontros, a ordem de interação está ligada às paixões. Paixões, para Spinoza, são afetos passivos e envolvem ideias confusas, que misturam a percepção do estado do corpo com a da afecção gerada pelo outro corpo. Um afeto ativo, por sua vez, é um conhecimento (ou percepção) adequado do próprio corpo, do corpo que afeta e da relação entre os dois⁶⁴.

Um corpo jamais deixa de ser afetado. Da ordem das paixões pode-se dizer, com Spinoza, que há duas paixões primárias: alegria e tristeza. Na alegria, o que nos afeta aumenta nossa potência de agir, expandindo-a. Na tristeza, ao contrário, nossa potência diminui.

O pensamento, na experiência de uma paixão alegre, violentamente procura diminuir a confusão entre a percepção do próprio corpo, do corpo que o afeta e da conexão entre ambos. Para Deleuze isso é pensar. Desta forma nosso entendimento é constituído por nossa vida afetiva ao mesmo tempo em que a constitui⁶⁵.

▣

⁶⁴ MERÇON, 2009, p. 45

⁶⁵ Idem, p. 47.

Os encontros não ocorrem, primeiramente, entre pessoas, mas entre pessoas e coisas, figura e fundo, carne e pintura. Entendo, com Deleuze, a aprendizagem como uma violência ao pensamento, que acontece num encontro. Um encontro acontece quando algo me toca, toca meu pensamento, já não vejo as coisas como as via antes. Apreendi algo. Mudei minha percepção das coisas. Não é fácil, é trabalhoso, por isso é uma violência. Aprender algo muda a mim mesmo.

Com as artes não é diferente, porém a violência no pensamento acontece através da sensação. Algo me toca, me afeta, então algo muda em mim. Não posso voltar a ser o que era antes, apreendi algo. Na escola trata-se de trabalhar com as sensações e as experimentações, oportunizar a criação de novas afecções e novas percepções, novos pontos de vista, deslocamentos, em um tempo intensivo, mesmo que regido pelo cronológico horário escolar.



É preciso que a obra seduza o olhar, o corpo. Como um jogo, tenho algo para perceber, mas o que é? A obra me obriga a pensar, como a esfinge: decifra-me ou te devoro.

A arte opera com a sensação, com conjuntos de sensações, algo que permanece infinitamente. Sensação que me afeta, provocando devires. De maneira que as zonas de indicernibilidade da vida apareçam, provocando mudanças.



Também é preciso falar das interferências dos e nos planos imanentes de cada uma das filhas do Caos, as Caóides: filosofia, arte e ciência. Podem ser interferências extrínsecas, intrínsecas ou ilocalizáveis, mas sempre interferências que acontecem no pensamento e que movem-no⁶⁶. Assim, o aprendizado ocorre tanto nos planos imanentes como nas zonas limítrofes, nos espaços de interferência.

No contexto do Projeto Escrileitura: um modo de ler-escrever em meio a vida⁶⁷, que orbita em torno do conceito de *escrileitura* de Barthes, um processo “remetido a uma *escrita-pela-leitura* ou uma *leitura-pela-escrita*”⁶⁸, pode-se pensar nestas zonas de interferência que movimentam o pensamento na produção de uma escrita outra, impessoal porque descolada da identidade, intensa por que opera no tempo intensivo, no tempo da arte. Em *Lógica do Sentido* Deleuze refere-se a *Aion* e *Cronos*, deuses gregos que apresentam o tempo, arquétipos do tempo⁶⁹. Cronos é o deus que apresenta a ideia de tempo medido, em que o presente contem em si o passado, que o determinou, e o futuro, seu resultado. Aion é o deus que apresenta o instante, tempo imensurável, que é passado e presente ao mesmo tempo, puro devir, movimento incessante. Cronos é, desta forma, o tempo ilimitado e finito enquanto Aion é o tempo limitado e infinito.

⁶⁶ DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 278-279.

⁶⁷ CORAZZA, 2010/14, Projeto de Pesquisa.

⁶⁸ CORAZZA apud DALAROSA in HEUSER, 2011, p.15.

⁶⁹ DELEUZE, 2007, p. 170.

Deleuze apresenta o conceito de tempo para Bergson⁷⁰, onde vemos que o passado é o que fica, é o ser, estando presente inteiro em nós, e o presente em si é o movimento de atualização, que passa, que é o instante. Cronos demarca eras, acontecimentos históricos, as horas - efetuação. Aion é o tempo de um afeto intenso, de uma dança, uma música – incorporação – materialização de uma intensidade, de um acontecimento, estando presente no instante intensivo do presente e na memória intensiva do passado.

Tudo opera e tudo é matéria para compor um texto que pretende circular nestas zonas limítrofes. Imagens, palavras, cores, cheiros e sons, entre tantas outras coisas, trazem sensações e nos potencializam para a escrita. Assim, pode-se pensar em *escripinturas*, termo cunhado por Franciane Cardoso, que refere-se a “um processo que dá a ver memórias, que as movimenta e materializa, e faz do esquecimento uma condição de suas escrituras”⁷¹, portanto que faz da memória matéria de fabulação, de escritura, que torna presente as sensações do tempo vivido, que faz da arte parte do procedimento de escrita potente, uma escrita que não é narrativa ou explicativa, que conserva as sensações e não os fatos.

⁷⁰ DELEUZE, 1999, ao longo de toda a obra e em conferência proferida por Nilton Muller Pereira, no II Ciclo de Conferências do DIF: pesquisar o acontecimento, ocorrido em maio de 2012, na Faculdade de Educação da UFRGS.

⁷¹ CARDOSO, 2012, p.3.

Na referida pesquisa pode-se experimentar a ação desta zona limítrofe, na produção de textos intensivos que foram construídos por alunos, através de um procedimento criado pelas oficinairas: o *descolarmento*. Para pensar a criação de outros modos de pensar o já vivido no campo das singularidades, as professoras pesquisadoras Karen Nodari, Luciana Paiva e Simone Fogazzi, autoras da oficina, pensaram antes o procedimento referido. Desta forma, através da oficina *Escrivida – do tempo morto ao vivo*, de escritura, a experimentação de outras maneiras de expressão, de afectos e de modos de enfrentar e de ordenar o que ainda não está materializado no campo da aprendizagem foi experimentado.

O *descolarmento* implica em um conjunto ou subséries de procedimentos, que implicam:

- A operação de descolar das ideias prontas, que não é produto de qualquer método;
- Ao se aplicar o procedimento o objetivo não é o de alcançar uma resposta correta ou verdadeira, mas produzir sentidos;
- Partir de um referente, pois é necessário que a matéria a ser trabalhada tenha uma forma previamente definida;
- É somente descolando o que já está colado, ou seja, deformando uma matéria que se cria o novo – uma limpeza de clichês;
- Um escolar pode se descolar sem deixar a sala de aula, sem sair do lugar. Questão de tempo e não de espaço;

- Proceder a uma operação de descolamento de uma biografia, não significa escrever sobre a vida, mas colocar vida na produção. É produção de intensidades;

- Subtrai-se a referência temporal e identitária de uma vida para se criar uma outra coisa, intensiva. Criação em si, do novo;

O procedimento de descolarmento é uma conduta, uma atitude, uma maneira de potencializar a produção de textos (imagens, palavras, ...). Inventou-se um modo de ação para que um escolar descole: das paredes da sala de aula, das classes e do quadro verde e, assim, deixe de ser escolar, descolarize-se, crie novos horizontes, ocupe um outro ponto de vista, um outro lugar na escolarização. Espaço de criação, onde o certo e o errado perdem o valor e não há espaço para a moralização. *“Operação em que Cronos, tempo morto, dá passagem a Aion, tempo vivo, e fatos significativos do passado agem e reagem sobre o momento presente, ganham vida, novos sentidos, linhas se produzem e se cruzam, uma outra vida surge, algo da ordem do desconhecido, do novo: uma não-biografia a favor de um biografema”*⁷².

Procedimento que opera com a sensação: da matéria da palavra e das imagens, com o devir-criança, que brinca com as palavras, com o tempo intensivo, com as duras biografias de ídolos, já dadas, e com a memória deformada da própria infância. O devir, que não é o ser nem o estar, que é o vir a ser eterno,

⁷² NODARI, 2012, p. 5.

nunca localizado, em eterno movimento, que evoca as forças das possibilidades, da criação.

Nos procedimentos de criação, como o descolarmento, o devir participa como matéria da fabulação. Um devir-animal de criação de territórios, de composição de uma vida. Tradução criadora de afectos, a escritura é criação e opera na zona limítrofe dos diferentes campos de saber: nem bem redação já é arte, porque fabulação da gramática à literatura. Potência de escrita que afirma o simulacro, a escritura combate a impotência da biografia que afirma a “sua” vida ser a verdadeira, e não percebe que é uma invenção, já matando qualquer outra possibilidade⁷³. Fabulação porque fábrica de gigantes, escripinturas porque composição, são monumentos erguidos com a matéria, neste caso palavras e frases, trabalhados de maneira a fazê-la vibrar. Fazer vibrar a sensação *no* texto, *no* leitor e *no* escritor.



A *escreitura*⁷⁴, como exercício imaginativo, encontra-se na própria experimentação do pensamento. Está na abertura ao necessário desordenamento caótico, na medida que insere no pensamento as novas variedades que retiram o mesmo do senso comum, da cópia de modelos, sem criação. *Escripintura*, como escritura entremeada por imagens, também no sentido de laborar com a criação ao

⁷³ FEIL, 2011, p.82.

⁷⁴ CORAZZA, 2010/14, Projeto de Pesquisa.

modo da pintura, compondo com a matéria. Porém, toda criação necessita de referências, pontos seguros de onde se pode partir e retornar diferente. Para este procedimento, de descolarmento, pensaram-se duas grandes referências: o *tempo intensivo* da própria vida, as reminiscências, as memórias vivas, momentos experimentados que trazem à tona o devir-infantil; e o *tempo cronológico* de outras vidas que consideramos louváveis, admiráveis – a vida de outra pessoa para a qual olhamos com admiração. No encontro destas duas vidas, de tempos diferentes, o novo: criação de uma vida outra, intensa, possível.



A Arte é poderosa na aprendizagem, não só pelos conhecimentos e procedimentos precisos de seus territórios, mas por atuar transversalmente. Nos procedimentos de escrita, operando com a primazia da invenção, com o desrazoável, com o intuitivo, ela permite que a sensação aja diretamente nos estudantes, nos professores e nas produções literárias, como se observou nas oficinas do projeto Observatório da Educação, que a incluíram em seus procedimentos. A Arte provoca brechas nas estruturas da vida institucionalizada, e por dentro delas é que as provoca, inserida no cotidiano escolar, entre os horários de aula, nos corredores, salas e demais espaços.

Pintar. Dar mais cor à vida, criar estilos, inventar-se continuamente. Liberar humores artísticos. Dar potência ao existir. É a intensidade operando na construção de sentidos. Ações que tornam a vida uma obra de arte. A vida de

professora, da mesma maneira, prescinde destes movimentos para tornar suportável a vida escolar.



A operação de criação de signos artísticos, com a sensação, experimentada pelos estudantes, na escola, traz sabedoria, mais ampla que o conhecimento uma vez que o contém, e é desta que advém a potência da vida. Segundo Nietzsche, temos muito a aprender com a arte. A arte opera com a invenção de mundos possíveis e nós podemos criar para nós uma vida poderosa. Saúde para Nietzsche é isso, criação de uma vida potente.





Das Procedimentos

A arte opera com o pensamento, e traduz as multiplicidades de pontos de vista dos artistas, sobre a vida e seu sentido, capturando formas e forças do caos. A Educação opera com o pensamento, que produz corpo, que é produção do corpo, que é corpo. Mas como o pensamento funciona? Deleuze e Guattari nos oferecem uma imagem, a do rizoma. Como o ensino de Arte se debruça sobre as questões da produção e fruição de arte, bem como os processos de ensino/aprendizagem, não está deslocada desta questão nem das que orbitam em torno. Na vida desta pesquisadora, as questões de método, de conteúdo e de currículo estiveram presentes desde sua formação. E em torno dela orbitaram muitas formulações e conceitos, muitos pensamentos, que contribuíram para animar seu pensamento, não desligado das práticas. Muitos destes acontecimentos estão ligados ao Programa que coordena nesta universidade – o *Programa Arte na*

*Escola UFRGS*⁷⁵, que vem a ser uma ação de extensão ligada a educação continuada de professores de arte do ensino regular. Esta área do conhecimento é uma superfície extensa, com limites precisos porém tênues, interdisciplinar e frágil dentro da instituição escolar, operando em uma lógica diferente da comum em Educação, que mais expressa do que comunica, que não dá certezas a não ser provisórias, que afirma a diferença em si, que provoca mais o caos do que a ordem, que constrói sentidos e não afirma verdades imutáveis – é, na maioria das vezes, desvalorizada perante outras áreas de saberes.

O rizoma, enquanto simulação do pensamento, está presente nos conceitos que norteiam a DVDteca Arte na Escola⁷⁶, composta de vídeos sobre arte, artistas, movimentos artísticos, matérias, conteúdos, materialidades, diversidades, expressões, estilos, territórios e superfícies da Arte. Interessa conhecer esta noção (rizoma), esta simulação do movimento que é o pensamento. As ações do referido programa de extensão buscam abrir a possibilidade de novos significados à arte/educação - dar movimento ao pensamento, à vida na escola, para arejar a prática dos que frequentam seus espaços. Permitir o novo, ao menos

⁷⁵ Programa que se refere ao Polo UFRGS, da Rede Arte na Escola – uma rede de polos em diversas universidades brasileiras, em todo território nacional, que busca qualificar o ensino de artes na rede regular de ensino.

⁷⁶ Mídia que é ofertada pelos polos da rede Arte na Escola - compõem-se de documentários de cerca de 20 minutos, sobre artistas, movimentos e/ou conceitos da arte, especialmente pensados para o ensino de arte e o ensino interdisciplinar. Atualmente são em torno de 164 títulos diversos.

para pensá-lo. E fazer isso explorando os conceitos da DVDteca: rizoma, professor propositor/pesquisador, e outros conceitos que estão ligados a filosofia da diferença, é o objetivo proposto pela coordenação do mesmo. Busca movimentar os conceitos para apreensão do sentido mesmo, não para impor uma verdade, mas para afirmar a potência da Arte enquanto produtora de sentidos, expressão que opera com a sensação, disciplina que vale por si mesma e necessária à formação integral dos estudantes.

A coleção de DVDs Arte na Escola foi concebida pelas professoras Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque, animadas pelo pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre o conceito de rizoma⁷⁷, que puseram em movimento - um pensar sobre a arte-educação como o artista pensa sua obra: pesquisando, observando o contexto, criando com a matéria e os materiais à disposição, com a vida. Em arte temos variedades: temas *e* materiais *e* linguagens *e* técnicas *e*... cada artista cria sua obra singularmente, imerso no contexto em que vive, de tempos e espaços próprios: por isso e com isso trazem a imensa variedade de pontos de vista sobre a vida - é o sentido da arte. Em educação, nossa matéria é o aluno *e* os espaços *e* os tempos escolares *e* o conteúdo da disciplina *e* a vida presente *e* a futura *e*... similarmente, cada professor pode criar sua aula como o artista cria sua obra, num processo de similitude. No programa acima citado

⁷⁷ DELEUZE/GUATTARI, 1995, p. 11-23.

optamos pela estratégia de escolha do tema de estudo⁷⁸ pelos professores que frequentam, desde que seja consenso do grupo (ou pelo menos maioria) e quando não determinadas em função de um curso planejado antecipadamente, com outras formas de sondagem. E a estratégia de mostra das produções individuais ou coletivas, através de publicações, uma forma de provar, de saborear as multiplicidades produzidas.

O rizoma foi um conceito que atravessou o curso de EAD *(Re)Significando a arte/educação por meio dos DVDs Arte da Escola*⁷⁹ em 2012, alguns encontros do *Grupo de Estudos*⁸⁰ em 2011 e do *I Encontro de Grupos de Estudo Arte na Escola – Região Sul*⁸¹ em 2011. É uma bela imagem do pensamento, apresentada por Deleuze/Guattari, e como imagem o rizoma é uma simulação do pensamento. Imagem, inspirada na botânica, de um tipo específico de raiz. Esta figura aparece no primeiro volume do livro *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, cuja edição brasileira o divide em 5 volumes e onde, já no prefácio, os autores anunciam: o livro é “*uma teoria das multiplicidades por elas mesmas*”. Mostram que as multiplicidades são a própria realidade, que produzem processos como os de subjetivação, de totalização, de unificação. Somos múltiplos, por isso

⁷⁸ Uma das ações do Programa Arte na Escola UFRGS é a oferta de um Grupo de Estudos permanente.

⁷⁹ Ação conjunta com pesquisadoras do CINTED/UFRGS (Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação), ligadas ao ensino de artes.

⁸⁰ Encontros que focaram os estudos referentes à DVDteca Arte na Escola.

⁸¹ Evento organizado para os professores que frequentam os polos da região sul.

complexos e singulares. Estamos em um constante vir a ser, nunca sendo definitivamente – vivemos instantes, uns após os outros, colocando em movimento a vida, os encontros, as pessoas, os acontecimentos. A vida não é linear, ela ocorre em saltos, não apreendemos o mundo por linearidade: estamos no meio da vida e para viver somos forçados a pensar, a apreender. Por isso fazemos relações entre as coisas: para aprender a realidade, as multiplicidades presentes. Fazer relações é um raciocínio propriamente analógico.

O que os autores apresentam é uma forma de ver a vida, conseqüentemente também a Educação. Fomos educados para pensar em ideais, em valores. Por isso pensamos a escola ideal, o aluno ideal, o professor ideal – pensamos mergulhados na filosofia de Platão: no mundo das essências, nos ideais platônicos referidos no segundo capítulo. Precisamos descolar desta forma de pensar à qual estamos aderidos, para poder pensar de outra maneira: em alunos, professores e escolas reais, ou seja, não julgar pelo critério de um modelo a ser formado, seguido, mas pensar modos, adequações conforme as contingências.

Por aproximação, podemos apresentar algumas características do rizoma, que nos ajudam a pensar a arte/educação:

- *proliferação*: o rizoma é uma trama, uma raiz tão emaranhada que não se sabe nem onde começa e nem onde termina – não há hierarquia. Nesta ótica, conhecimento também não. Não há julgamento de valor, bom ou mau, apenas conexões entre saberes. Não existe um currículo ideal, que atenda a todas as

escolas, a todos os estudantes, a todas as realidades. Não há um “ideal”, apenas real. Por isso, só fará sentido, matéria a ser provada na vida, ensino de arte que é experimentado. Falar de arte pré-histórica fará sentido se houver relação com a vida. Quem já propôs uma aula de leitura de imagem e deixou que os alunos falassem livremente, experimentou as conexões que um pensamento é capaz – é surpreendente. Conhecimento acontece por contágio, uns ensinam os outros, os livros ensinam, os professores ensinam (e aprendem), todos aprendem por que precisam⁸²;

- *heterogeneidade*: o rizoma é composto de uma rede de raízes que se cruzam. Pode-se pensar em linhas: uma das linhas é a da linguagem, mas a vida é mais diversa. Há muitas linhas: biológicas, políticas, culturais, materiais, etc. Não havendo hierarquia entre saberes, todos são necessários. A vida é uma composição complexa e a arte trata disso, de composição. Podemos pensar então, com Nietzsche, em uma vida estética: criada como obra de arte. Podemos pensar a aula como criação estética;

- *multiplicidade*: não há unidade, somente multiplicidade. Nem uma pessoa é a mesma sempre, mudamos a cada segundo: biologicamente, algumas de nossas células morrem e outras nascem; no plano do pensamento, sempre expandimos nossos horizontes, por que pensamos, aprendemos; etc. A vida é este

⁸² Nem sempre é porque precisam passar de ano/série, mas para resolver um problema, um desafio que o professor propôs, por exemplo.

eterno movimento, nada está parado. Tudo que está vivo se move, mesmo que imperceptivelmente. É uma quebra de paradigma⁸³, por isso muito difícil. Voltamos sempre, por hábito, ao pensamento vigente: aluno ideal, aula ideal, etc... Temos que nos vigiar: se tudo é múltiplo trata-se de escolher a matéria da vida que é mais adequada ao aluno que temos...a escola que temos... ao país que temos e que queremos...o foco está na criação;

- *ruptura a-significante*: são processos de territorialização e desterritorialização. Um território é um espaço que pode ser ocupado pela matéria ou pelo pensamento. Na matéria, podemos pensar em uma ilha, uma casa, uma cidade, etc. No pensamento podemos pensar nas ideias que temos sobre um tema, um assunto, uma obra de arte. Territórios podem ser ampliados, explorados, descobertos, etc. É *territorialização* quando dizemos “estou certo disso”. A *desterritorialização*, por sua vez, é uma ampliação da fronteira, um modo de ver que tira algumas certezas para construir outras⁸⁴, é um processo, é a mudança do ponto de vista. Quando dizemos “pensando bem...pode ser aquilo também” ou “repensei minhas ideias”. E por que *a-significante*? Ora, o prefixo “a”, significa negação, assim, *a-significante* é sem significação. Explico: significar é dar um signo – isto é isso. Neste processo, podemos pensar que o saber pode nos apresentar sentidos e não significados. Não existe, nesta perspectiva, uma verdade

⁸³ Da filosofia platônica, que se estende até hoje.

⁸⁴ Quando viram certezas se tornam território novamente: é o processo de reterritorialização.

única, mas diferentes pontos de vista: isto é isso e isso e isso... Por isso a proposta do curso - *ressignificar* - como abertura à multiplicidades de significados, não há apenas um - o ideal, o verdadeiro;

- *cartografia*: método de construir mapas. Mapear é observar os movimentos, os acontecimentos, as atividades, as inatividades, etc. Como desenho é invenção. Cartografar, então, é criar formas para apresentar estes movimentos. Como são cartografias de movimentos, os mapas não são definitivos, eles são momentâneos e provisórios. Estar atento é condição para quem pretende cartografar os movimentos da vida: dos alunos, da escola, seus próprios. Importante é identificar o que nos torna potentes, o que nos afirma a vida, nos impulsiona, mesmo que por momentos. O professor pode pensar em cartografar o que, na sua aula, motiva os alunos, os movimenta – e nem sempre é o que levamos para a sala de aula, mas o que trouxeram. Estar atento é condição para aproveitar os acontecimentos, pequenos ou grandes, fazer uso deles para conectar ao ensino de arte;

- *decalcomania*: mania de decalcar. O decalque é um instante do mapa recortado no tempo e no espaço e colado em outro tempo, em outro espaço, como se fosse funcionar de novo. Como uma fotografia, ele apresenta o instante, não o movimento. Ora, o cartógrafo se interessa pelo movimento, neste caso o mapa serve apenas para arquivo. E os arquivos são úteis para pesquisas, não para serem reproduzidos. O mapa, desta forma, é um perigo e deve ser tratado com cuidado.

Dito isso, podemos pensar em práticas, em processos detalhadamente pensados, em procedimentos, em maneiras. Planejados para que as aulas de artes possam ser criação. Criação de que? Para o professor, de espaços e tempos onde o pensamento seja posto em movimento, criação de aulas para que o aluno possa mover seu pensamento. São criações de possibilidades de experimentação, de sensação a ser trabalhada, de movimentações do corpo como deslocamentos do ponto de vista. Deslocamento apresentado por Costa⁸⁵ ao relatar o questionamento feito por um aluno, nas experimentações com o *Coisário*⁸⁶: “Professor, o que será que o vídeo cassete andou aprontando?”, depois de observar o aparelho protegido em um armário gradeado.

O pensamento criador é difícil, não acontece com facilidade. O que chamamos de pensar na maioria das vezes é repetição de uma ideia bem conhecida e divulgada, uma opinião comum, uma acomodação do pensamento – não precisamos construir uma ideia, ela nos é dada: pela mídia, por outras pessoas, na sociedade, etc. O processo rizomático na Educação não privilegia uma forma linear de abordagem do conhecimento. Justamente porque é processo e não método: um jeito, uma maneira, um procedimento. Métodos são rígidos, processos

⁸⁵ COSTA, 2007, p. 402.

⁸⁶ O *Coisário* se fez como prática transdisciplinar operando com coisas e crianças, como proposta de intervenção na escola, como experimentação de deslocamentos do ponto de vista para a construção de novos sentidos. Operação de artistagens, fabulações e invenções para que as coisas pudessem “dizer” dos sentimentos de cada um.

são flexíveis. Métodos são precisos e delimitam, são mais fáceis porque não lidam com imprevistos: buscam prever toda e qualquer ação. Já processos são construídos antes e durante as ações: implicam em lidar com o imprevisível, com o impreciso e com humores. Processos se constituem no movimento, porém não aceitam toda e qualquer coisa: buscam modelar com os corpos, com os fluxos, com as forças objetivando facilitar a construção de sentidos, não deixam “à solta” como poderia se pensar, não é “falta’ de disciplina ou método, mas um modo de proceder.



Como no rizoma, qualquer ponto de vista é um bom começo. A preferência é que inicie do meio, ou seja, do meio do contexto, do lugar de onde se quer ensinar, da vida mesma. Evita-se uma abordagem cronológica da História da Arte para privilegiar as conexões entre períodos, ligando-as à vida contemporânea, ao cotidiano, às práticas, aos fazeres potentes da vida.

E o que movimenta o pensamento nas artes? A sensação. Existe uma lógica na sensação que foi desprestigiada no advento da escolarização, ao se privilegiar o desenvolvimento da razão no projeto de conhecimento ocidental

moderno⁸⁷, ao se separar mente e corpo no ser humano – sendo a mente ligada à razão e o corpo às sensações.

Na escola, através das aulas de artes, podemos, ou melhor, temos o privilégio de operar com uma lógica diferente e necessária à formação integral do educando. Em artes é o corpo todo que fala, que escreve, que se expressa e comunica. Como professores de arte, é com o corpo todo – mente, músculos, vontade, pensamento – que criamos aulas, em um processo criador que se faz, fazendo. Que compõe com a matéria disposta: lápis, papel, escola, alunos, cidade, acontecimentos, tintas, colas, horários,... Aulas que não podem romper com o modelo de educação, mas podem criar rachaduras na estrutura, para entrar o novo na própria escola e trazer mudanças.

É nisso que o rizoma vem nos ajudar, como imagem de pensamento. Observar, analisar e criar novos pontos de vista sobre a vida e tratar dela na aula de artes. trabalhar com o movimento do pensamento, com a criação do novo. Criar novos procedimentos, novas maneiras, novos modos, para experimentar na carne o que se quer ensinar: a pensar. Daí a ideia do professor-pesquisador, do professor-propositor, do professor-artista.

▣

⁸⁷ GOMES, 2004, Sal 1-13.

Em seu capítulo sobre o Diagrama⁸⁸, Deleuze explica que um artista nunca inicia uma pintura do nada. Antes mesmo de iniciar o ato pictórico, a tela em branco já está cheia. A tela já está cheia, como a cabeça do pintor também está. Seu pensamento está cheio de todas as concepções prévias do que é pintura, de todas as ilusões do mundo, está cheios de clichês. O clichê é o que é dado antes da pintura. Dados figurativos, imagens idealizadas. Nenhum pintor inicia por uma tela vazia. Para que a pintura realmente inicie é preciso um procedimento de limpeza destes prévios conceitos pictóricos, que Deleuze denomina de raspagem. Raspagem do vivido, da memória, da opinião. Somente depois disso pode-se iniciar a pintura⁸⁹. É um combate vital este – eliminar a memória e a doxa⁹⁰, para a qual o pintor se arma do esquecimento e da sensação. É o que interessa ao pintor que busca apresentar as forças atuantes, que quer fixar a Vida na tela.

Este é o problema em arte: tirar o clichê da tela, acabar com ele, raspá-lo, limpá-lo. Para que as forças do cosmo, que nos afetam, se tornem visíveis. Tornar presente o invisível.

Para que isso aconteça é preciso acabar com a figuração, com o clichê. Figurações são as imagens já prontas, imagens-clichê, estereótipos, bom-senso, opiniões comuns. É preciso, como Deleuze diz referindo-se à Cézanne, “se livrar

⁸⁸ DELEUZE, 2007, p. 102.

⁸⁹ Idem, p. 91.

⁹⁰ Opinião comum.

da obsessão do conceito para chegar a um conhecimento intuitivo”⁹¹, enfrentar a norma e derrotá-la. Cada artista cria, por si mesmo, “um novo e diferente”⁹² caráter pictórico, um estilo. Luta árdua esta, que exige uma severidade do artista em relação ao seu trabalho, um esforço atlético, em um atletismo não orgânico. Dedicção extrema, que conduz ao rigor disciplinar, ao desapego de objetivos materiais, mas que o mergulham no sublime. Satisfazem sua Vontade de Arte⁹³.



Num mundo contemporâneo, cheios de imagens fotográficas, Deleuze coloca que a fotografia é figurativa não por verossimilhança com o visível mas, referindo-se a Bacon, por que “impõem-se à visão e subjagam totalmente o olho”⁹⁴, sendo difícil conseguir transformar o clichê. Porém, a exemplo de Bacon, muitos artistas utilizam a fotografia como referência em suas pinturas. Por que, se para Bacon, a fotografia é um clichê?⁹⁵ Por que ele acreditou que não se destrói o clichê transformando-o, mas antes, numa aparente atitude “de adesão, mas da qual ele retirava regras de rejeição e de ação bastante precisas”⁹⁶. Aderir, acumular, mergulhar no clichê até rejeitá-lo, eis a solução de Bacon. Além disso, para este

⁹¹ DELEUZE, 2007, p. 93.

⁹² Ibidem.

⁹³ NIETZSCHE, 2008, p. 454.

⁹⁴ DELEUZE, 2007, p. 95.

⁹⁵ Idem, P. 95-96.

⁹⁶ DELEUZE, 2007, p. 97.

pintor, o maior perigo da fotografia é impor a “verdade”⁹⁷, impedindo-nos de ver o que elas realmente são: modos de ver, fotografias. Sendo que a fotografia moderna nada mais é que a visão de mundo do homem moderno, portanto uma opinião. Este procedimento de rejeição, criado por Bacon, para combater o clichê, não pretende ser universal. Cada artista precisa, então, criar o seu procedimento, sempre singular então, para acabar com o clichê na tela.

Traçar marcas livres na tela, traços ou manchas, linhas ou cores, ao acaso, ao iniciar a pintura, para destruir qualquer figuração aparente na ideia do pintor, para que a improbabilidade, o acaso, possa operar. Acaso como “um tipo de escolha ou ação sem probabilidade”. Gesto mesmo do pintor. Em pintura, Bacon afirma que “alguém provavelmente se aperfeiçoa ao manipular as marcas que foram feitas ao acaso”⁹⁸. Objeto da pintura é extrair a figura (improvável) da figuração (clichê).



A deformação pode tornar visível as forças invisíveis. Tornar visível ao nível das sensações. A pintura de temática religiosa, segundo Deleuze, foi o que possibilitou a deformação na pintura antiga. Sendo os mundos, do céu e do inferno, invisíveis, foi pela deformação que foi possível pintar a sensação destes

⁹⁷ DELEUZE, 2007, p. 95.

⁹⁸ SYLVESTER, 1995, P. 52.

outros mundos⁹⁹. A partir daí a pintura, religiosa ou não, pode-se libertar da imposição da forma, capturando forças, pintando sensações, eliminando a figuração, para a figura surgir. Para que a sensação tornasse presente as forças que habitam o mundo e nos afetam.

Um pintor pinta sensações, com sensações. Contemplando o mundo, tornamo-nos o mundo. Tudo é visão, devir universo. Fabulação criadora, que não é lembrança, nem fantasma, mas uma fábrica de gigantes: paisagens e figuras. Constrói um monumento, que é durável, eliminando todo o supérfluo e “saturando cada átomo”¹⁰⁰.

Guardar esta saturação nos dá o percepto. O pintor se inspira no vivido, mas constrói uma vida, dá vida à paisagem e à figura. É o ato de traduzir a própria vida. É preciso um atletismo, que não é apenas orgânico, mas inorgânico, um atletismo que é duplo. Um atletismo afetivo, que revela as forças que não são dele. Força da vida mesma. Que é saúde, nas palavras de Nietzsche, arte como saúde, como medicina. Através da criação de afectos, que não são imitações da natureza, mas devir, movimento. Criação de simulações de mundos possíveis.



⁹⁹ DELEUZE, 2007, p. 19.

¹⁰⁰ VIRGÍNIA WOLF apud DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 223.

O procedimento de imperfeição é a criação de defeitos, que são efeitos, verdadeiras catástrofes, resultado da interferência da mão do pintor¹⁰¹, que revelam forças através do gesto deste, através das pequenas e encantadoras imperfeições, matéria indomável, escapes, o fora que entra na pintura neste desdobramento que é o ato mesmo de pintar. Neste caso, criar imperfeições é oportunizar o surgimento delas.



O artista necessita, neste embate entre os clichês e a sensação, criar seus próprios procedimentos¹⁰², como parte do seu estilo. O estilo como política¹⁰³, ato ético e estético. O pintor vibra, enlaça, fende as cores e os traços, através de procedimentos e dos materiais que escolhe, e assim extrai a sensação e capta forças. A pintura, na arte, é a linguagem das sensações que faz entrar nas cores.



Similarmente aos artistas, o professor também cria procedimentos, um estilo mesmo de docência, uma maneira de professorar, ética e estética, uma política pedagógica singular. Se não cria, pode fazê-lo, ou mesmo o faz sem

¹⁰¹ DELEUZE, 2007, p. 103.

¹⁰² BARTHES, 2005, p. 165.

¹⁰³ DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 147.

perceber. Criar procedimentos que possibilitem ao aluno sair da representação e construir sentidos. Experimentar o deslocamento do espaço, do ponto de vista, para descobrir nas coisas um novo sentido, para descobrir na vida novas possibilidades, para se descobrir como ser em movimento, em contínuo fazer-se e para descobrir na vida um campo aberto de possibilidades, de matéria de criação.

Em busca desta possibilidade de experimentação, no âmbito das oficinas inerentes ao Projeto Escriteiras do Programa Observatório da Educação, é que pensou-se, coletivamente¹⁰⁴ os procedimentos de *descolarmento* e de *focografar*.

O primeiro, como já apresentei no capítulo sobre aprendizagem, trata-se de procedimento operatório na oficina *Escrivida, do tempo morto ao vivo*, que operou com os conceitos de tempo intensivo e extensivo (Aion e Cronos), identidade e *biografema*¹⁰⁵: para fabular através da matéria dura que é a biografia de um ídolo, da própria biografia e com a memória do tempo intensivo da infância, provocado através de um questionário e de objetos significativos, como também com as fabulações apreciadas no filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*¹⁰⁶, porém tudo operando para a criação de um duplo, com a mistura das duas vidas – a sua e a do ídolo – para invenção de um encontro, ou de um dia na

¹⁰⁴ Com o grupo de pesquisa do Colégio de Aplicação da UFRGS, inserido no projeto Escriteiras.

¹⁰⁵ BARTHES, 2010, p. 39.

¹⁰⁶ JEUNET, 2002.

vida deste duplo (um ser com partes de ambas biografias, um misto, um duplo de si mesmo). Potente fabulação criadora de uma vida: um remanejamento dos fatos, das intensidades, dos atos, para criação de uma fábula, de personagens, de acontecimentos, enfim, à criação de um texto, um monumento. Fabular é criar a vida ainda por vir, das afecções e percepções do que poderá vir a ser ou não. As forças sentidas são disparadoras de sensações caóticas. E a linha de vida, estruturada, pode ser como que uma âncora para dirigir a escritura, um ponto fixo e compreensível em torno do qual podemos fabular, mergulhar no Caos sem se perder, e criar.

Na oficina Entre Fatos e Fotos, operando com os conceitos de *punctum*¹⁰⁷, marca (ou mordida) do acaso na imagem fotográfica, e *biografema*, texto que remete a outro texto, ambos de Barthes e presentes em seu livro *A Câmara Clara*, criamos o procedimento de *Focografar*, que consiste em, a partir de uma foto desconhecida, buscar o insignificante para fazê-lo “falar”, destacá-lo através de técnica e sensibilidade, e, na troca com colegas, produzir outro texto, provocado pelo encontro com uma foto inventada por um outro, uma nova imagem, um texto visual que remeta a um novo texto, uma experimentação literária.

¹⁰⁷ BARTHES, 2010, p. 35.





Da Arte

No livro *O que é a Filosofia?* Deleuze e Guattari colocam de modo concreto seus pensamentos a cerca da existência, dando-nos um traçado geral da obra que edificaram juntos. É um livro escrito na maturidade, onde vemos que a existência está imersa no Caos, do qual tentamos nos proteger buscando variáveis, variações e variedades. São criações, respectivamente, da Ciência, da Filosofia e da Arte. A Arte resgata do Caos as variedades existenciais, na medida em que resgata um pouco do próprio caos existencial, para que não mergulhemos em uma sufocante “opinião comum”. Neste sentido a Arte combate mais os clichês que o próprio Caos¹⁰⁸. Porque os clichês são opiniões, eles tendem a acomodar o

¹⁰⁸ DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 262.

pensamento. Não é de espantar que a Arte produza uma sensação de estranhamento aos que a observam. Como potência de vida é incansável, por apresentar devires, variedades, possibilidades tão diversas como as próprias produções artísticas. Conforme Gomes¹⁰⁹, hoje Zordan, a arte torna a vida suportável através do devir louco de sua expressão, ajudando-nos a suportar a matéria, sua dureza, sua aspereza, e os paradoxos inerentes ao sentido. É produtora de sedutores e envolventes efeitos, podendo “esparramar”¹¹⁰ as sensações da carne por toda paisagem, ultrapassando os limites da pele e do pensamento, tornando a experiência estética uma experimentação dos limites do corpo. Klee, em seu Credo Criativo¹¹¹, nos traz esta ideia de consolo da arte, escrevendo aos pintores da época, “...se pode falar racionalmente do efeito e da cura que ela exerce, na medida em que a imaginação, a quem os estímulos instintivos deram asas, nos induz a estados ilusórios que, de alguma forma, nos encorajam e estimulam mais do que os estados naturais conhecidos, ou os supranaturais conscientes. Podemos dizer, ainda, que os símbolos confortam o espírito, fazendo-o ver que não existem para ele apenas as possibilidades terrenas, a despeito do quanto elas possam vir a aumentar.”¹¹²

¹⁰⁹ GOMES, 2008, tst 20.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ KLEE apud CHIPP, 1999, p. 183-193.

¹¹² GOMES, 2008, p. 188.

A Arte pode contaminar. Abrir os seres humanos para o fora, o impensado. Para recodificar, rompendo com os estereótipos, cópias esvaziadas de sentido, imagens-clichê, opinião comum. Para entrar o ar fresco da vida nas fissuras da paisagem, contaminando os corpos, provocando forças, linhas de vida, que fujam do bom senso, sem senso nenhum. Sensações que abrem os corpos às mudanças. A Arte não cabe em definições, está longe da estrutura da linguagem, não pode ser comunicada.



O problema na Arte é passar das forças primitivas, caóticas, às formas que dela derivam, que expressam as sensações que emanam destas forças. É o problema do artista: “... *arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações.*”¹¹³. Para que isso ocorra é preciso um esforço do pintor em criar não um método, rígido, mas procedimentos, maneiras¹¹⁴ que só são possíveis na pesquisa pictórica, na criação de um estilo. Criar um estilo, com os materiais que põe e dispõe, seus traços e suas cores, suas marcas, sua percepção, seus perceptos e afectos: sensibilidade artística.

¹¹³ DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 217

¹¹⁴ GOMES, 2008, Dmn 8.



A arte não remete ao mundo, mas ao fora. Não absolutamente, seria loucura na medida que nos perderíamos em um mundo caótico, sem possibilidade de retorno, mas na exata medida de trazer o fora para o mundo, ou seja, não ficarmos por lá, mas de lá trazermos algumas partículas que movimentem o mundo. Pelbart, referindo-se à palavra poética, diz dela: “...faz as coisas desaparecerem e faz aparecer esse desaparecimento numa fulguração noturna.”¹¹⁵ Nas artes visuais, um movimento de desaparecimento das coisas visíveis, para tornar visível o desaparecimento mesmo, invisível em si.

Este movimento se dá em duas etapas que Pelbart caracteriza como “noturnas”¹¹⁶. A primeira é o movimento de “entrar” em um lugar seguro, no desaparecimento das pressões e opressões da vida ordinária, a segunda é o movimento de fazer “surgir” um outro tempo, outra paisagem, desconhecida e assustadora. O autor descreve estes movimentos como similares ao sono e ao sonho. Dormir é reconfortante, sonhar é uma viagem ao desconhecido. Dormir faz as coisas desaparecerem, sonhar, numa “fulguração”, faz que apareça o imperceptível, o icognicível e o indiscernível, ou seja, um mundo caótico. É a aparição do desaparecimento do mundo como o conhecemos, para que surja outra coisa.

¹¹⁵ 2000, p. 76.

¹¹⁶ 2000, p. 76-77.

Deleuze e Guattari expõem a possibilidade de estar em um estado, entre o sono e o sonho: a vigília¹¹⁷, como o espaço em que se pode mergulhar no fora e de lá trazer partes minúsculas, que nos obrigam a pensar. O pensamento, desta forma, é tido como violência, um combate ao mundo comum, das opiniões, da *Doxa*¹¹⁸. Tornar perceptível o imperceptível, cognicível o icognicível e discernível o indiscernível é a tarefa da Arte, nesta perspectiva.



A Arte opera no domínio do sensível e no tempo intensivo. Porque trabalha com a duração, a Arte dura. Dura enquanto durar o material que a compõe, que com ela compõe. A Duração, para Bergson, é a qualidade das coisas¹¹⁹. Diversa da extensão, também presente nestas, a duração é virtual, subjetiva, é potência, é temporal no sentido de intensidade, de tempo puro, é inteira e adequadamente conhecida em um instante, portanto se conhece intuitivamente e, ao se dividir, se torna outra coisa¹²⁰. A Arte também trabalha com a extensão, com o material, quantitativo, conhecido de modo a incorporar sempre novas impressões, que pode ser medido, dividido, atualizado, possuindo dimensões espaciais. Porém é na intensidade e com a sensibilidade que a Arte

¹¹⁷ 1992, p. 138-139.

¹¹⁸ Refere-se à opinião comum, dominante.

¹¹⁹ DELEUZE, 1999, p 31- 32.

¹²⁰ Como exemplo podemos pensar em um sentimento complexo: cada vez que tomamos consciência de uma parte, ele muda.

constrói os conjuntos ou blocos de sensações que tornarão a obra de arte como que “viva”, um ser de sensações, que vibra e fende sensações.

Segundo Couto, a obra de arte é quase uma obra alquímica e o trabalho do artista é capturar formas e forças, sendo as diferentes linguagens da arte as práticas dos espaços, ou práticas dos domínios, no esquema de trabalho do mesmo. O autor adverte da necessidade de continuarmos a falar e “tocar”¹²¹, háptica e musicalmente, aquilo que não conseguimos expressar em palavras, no caso, a Arte. Sendo que a Estética¹²² tem esta função, discernir o indiscernível que é a obra de arte, por ser campo de invenção de conceitos e relações, e expressões presentes na obra: uma arquitetura de sentidos. Pressupondo que a obra *quer dizer* muito mais do que diz. Este *quer dizer*, este excesso de sensível é o território desta invenção, superfície operatória do esteta. É, então, a estética um diálogo com os textos artísticos, com as obras – diálogo de topos¹²³ e invenções – localizado no “entre” estes lugares. A Estética também opera nos domínios do sensível: na filosofia, na arte e no atravessamento do discurso.

Conhecer esteticamente significa conhecer o movimento e sua contínua metamorfose, é ser um caçador de formas e sinais, de símbolos e intensidades: uma viagem, uma aventura que percorre os espaços da obra desde os

¹²¹ COUTO, 2001, p. 55-57.

¹²² Ibidem. Ramo da filosofia, aliada à Arte, no atravessamento mesmo de seus domínios.

¹²³ Ibidem. *Topos* são como que convenções. Sedimentações de uma invenção primeira.

detalhes até a visão global. Ou seja, se nada podemos dizer em face ao jogo do Aion, do tempo intensivo da obra, então o melhor é jogar o jogo da criação. Ser afetado pela obra e fabular interpretações.

Todas as interpretações repetidas são topos e nos colocam, em um instante, no lugar da arte, um lugar que é múltiplo. Os topos da estética são um “quase”: um discurso que “quase” revela, “quase” mostra, sendo que se apresenta “colado” na obra de arte. O texto estético é, então, uma arquitetura, um *constructo*, uma composição, que se inspira na obra (ou obras) e pressupõe uma autoria. Um diálogo sensível com o sensível da obra, um acontecimento em devir constante, que poetiza o acontecimento e o devir. É uma tradução criadora. Tem um sentido háptico, como colocado por Deleuze¹²⁴ em *Francis Bacon Lógica da Sensação*, um sentido que “toca” - um texto que impõem-se como obra uma vez que reinventa, acrescenta, dialoga com um texto primeiro - numa cumplicidade com o fluxo do sensível (e da invenção e da surpresa). Lugar do híbrido, espaço da metamorfose e do encantamento. Pressupõe, portanto, uma atitude pesquisadora, de incansável procura, de provar, uma ação de criação e recriação.



¹²⁴ DELEUZE, 2007, p. 156.

Toda obra de arte é um acontecimento e o texto sobre a obra é outro acontecimento. Com Bergson, só se pode intuir¹²⁵ uma maneira sintética e estética de criar este acontecimento, cujos modos e estratégias dão a “cor”, a sensação colorante desta estética, cuja intenção pressupõe conflitar o simbólico e seduzir o leitor¹²⁶.

Longe de uma visão somente estética, os artistas vivem propriamente a arte. Porque a pensam ética e esteticamente. Para Paulo Pasta “... a arte é alguma coisa que instaura um presente.”¹²⁷, ou seja, podemos pensar que é uma questão de tempo ao estabelecer um presente, porém também é algo que desloca o espaço na medida “...que lhe tire um pouco do lugar em que você estava e lhe mostre que este presente é muito mais instável do que a gente pode imaginar.”¹²⁸ Neste sentido a arte instaura um perspectivismo na medida que muda o ponto de vista, a perspectiva, de quem a frui. Kandinsky tem uma visão muito parecida, neste sentido, como podemos observar “... a “Verdade” em geral e mais precisamente na arte não é um dado X, uma grandeza imperfeitamente conhecida mas imutável – é, ao contrário, uma grandeza variável, animada por um

¹²⁵ DELEUZE, 1999, p. 8. A intuição pressupõe inúmeros pontos de vista. É um ato simples, porém implica uma multiplicidade qualitativa e virtual.

¹²⁶ COUTO, 2001, p.60.

¹²⁷ PASTA, 2012, p.141.

¹²⁸ Ibidem.

movimento moroso e permanente.”¹²⁹ Mais adiante ele compara este movimento como o de um caracol, além de ressaltar sua complexidade ao notar que o verdadeiro torna-se falso, e o contrário também, estabelecendo similitudes entre a arte e a vida.

A obra nos apresenta, então, as formas e as forças captadas pelo artista. O pensamento do artista é movimento de criação, a criação o movimento do pensamento. Pintar, na arte, é ato carregado de tensão, tem uma força que é plástica, que é dinâmica, que torna evidente um fazer. Ato que possui o *clinamen*¹³⁰ da criação estético-poética, próxima “de sentidos e sensações, da pele, dos prazeres e das superfícies.”¹³¹



A obra, enquanto pintura, cria presenças e experimentamos de imediato cinco coisas: a força do virtuosismo; o vigor e rigor do traço; o dom da cor espacializante; a tensão/vibração dos corpos e a intensidade da sensação. De forma que a virtuosidade do pintor, o desenho, a cor, a figura e a sensação são os elementos que dispõem o pintor para compor sua obra. A pintura é um fato, que se

¹²⁹ KANDINSKY, 1991, p. 99.

¹³⁰ COUTO, 2001, p. 66. Clinamen é turbulência liminar, desarticulação. No dicionário AULETE vemos que, para a filosofia epicurista, clinamen é o movimento espontâneo dos átomos que gera colisões e aglomerações de matéria e resulta na constituição das formas do universo.

¹³¹ Ibidem.

realiza nas superfícies sensíveis da tela e do olho. A pintura é um lugar de fato, uma arquitetura, constructo de um espaço, de um fato que nos quer dizer alguma coisa, ou disse e a perdemos, ou irá nos dizer, enfim uma possibilidade de fato, uma iminência de uma revelação que não se produz – é o fato estético¹³².

A arte suscita emoções, cujo conceito para Bergson é a de algo que se instala no intervalo entre a inteligência e a sociedade¹³³. A inteligência do ser e a sociedade onde ele se encontra estabelecem um jogo entre o “egoísmo” da inteligência e as exigências sociais estabelecidas, cujos embates abrem uma brecha, um intervalo intracerebral. Diferente da inteligência e do instinto, a emoção não nos dá escolha – ela como que nos “invade”, ou de nós “transborda”. Pode surgir do egoísmo individual da inteligência ou das pressões sociais, porém é na arte que a emoção é propriamente criadora, pois gera ideias novas. É pessoal, mas não individual¹³⁴. Quando criadora e não apenas contempladora, aparece em alguns indivíduos¹³⁵, que rompem o círculo fechado da sociedade/inteligência, liberando o homem do plano que se encontra, ou melhor, abrindo o horizonte dos sentidos.

¹³² COUTO, 2001, p. 340.

¹³³ DELEUZE, 1999, p.89-92.

¹³⁴ Ibidem. Por exemplo, o amor expresso na arte: não por alguém, mas o amor em si.

¹³⁵ Para Bergson, os artistas e os místicos.

Dentre as emoções ou sentimentos que a arte evoca, talvez seja o do sublime que mais apresenta a vertigem que ela pode provocar. O sublime foi tema de estudos de Emanuel Kant, cuja obra foi também estudada por Deleuze e Couto. Este sentimento é descrito como que um transbordamento dos sentidos frente a algo que não podemos, em nossa humanidade, compreendê-lo em sua totalidade, pois que intuímos ser maior que nós¹³⁶. É o abismar-se da imaginação, em sua tentativa de “medir” o que se apresenta. É fruto do jogo entre as faculdades, cuja grandeza que se apresenta, cria sentidos que ultrapassam qualquer sentido. O sublime é potência, poder de abertura ao impossível, ao impensado, que completa ou, pelo menos, pensa a razão. É alegria, entusiasmo, mesmo perante a uma obra que nos apresenta o horror. É paixão e terror, cuja mistura dá prazer: *“terror e prazer constituem o sublime, pairando como ameaça suspensa...”*¹³⁷ É pela carne da obra que o sublime se apresenta. O sublime encarna na obra e a transcende, é a própria transcendência da carne, pela carne e na carne.

¹³⁶ COUTO, 2001, p.179-187.

¹³⁷ Idem, p. 185.





Da Desenho e da Cor

A mão descobre o traço de maneira espontânea, aos poucos. O pensamento dá-se conta da marca que o corpo faz e começa o esforço para comandar a mão. Neste verdadeiro atletismo, o pensamento se forma ao mesmo tempo em que o desenho se desenvolve, o mundo é explorado e percebido, pelos olhos e pela mão, que tudo querem traçar, marcar, domar. O caos do universo precisa ser absorvido e tornado seguro, através do olhar e do desenhar.

Ações muito diversas, ver e olhar são diferentes. O ver é superficial e nada fixa, o olhar quer penetrar no segredo das coisas e explorar mais que as aparências. Instinto natural, o traçado feito pela mão humaniza os objetos que o olhar perscruta. Dos traços livres, realizados pelo corpo infantil, sem qualquer tentativa de representação, o desenho inicia um longo trajeto do conhecimento do mundo através da ação conjunta do olho e da mão. Neste caminho, o corpo

descobre suas potencialidades, explora e conhece o mundo, ao mesmo tempo em que é educado pela cultura do mundo em que vive.

O desenho é a manifestação da inteligência, do pensamento. O mundo do possível é criado no espaço do suporte em que o ser deixa suas marcas. É através do desenho que a criança se apropria do mundo, que o percebe como realidade distinta de seu corpo. Ele faz perceber os volumes, reentrâncias, contornos das formas. Quanto mais ampla for a percepção, maior é o conhecimento de determinado objeto, espaço, etc. Sendo a perspectiva limitada pelo olho, quanto mais pontos de vista tivermos maior será nossa percepção. É um movimento infinito, uma vez que uma vida não consegue abraçar toda a paisagem com o olhar.



Das definições conceituais do desenho, inúmeras, a mais comum é que é “coisa de lápis e papel”¹³⁸. No entanto não apenas desta matéria se constitui o desenho. Todo material que deixa marcas em uma superfície desenha. Qualquer superfície, qualquer atrito, dá matéria para o desenho. Dois conceitos de desenho se distinguem, no horizonte da arte, por se localizarem em polos distintos. O primeiro é o que toma o desenho como ato de representar uma forma, através do traçado que imita o contorno do objeto, por meio de linhas e, normalmente, sem o

¹³⁸ DERDYK, 2010, p. 31.

uso da cor. Esta definição tem por princípio a imagem como uma imitação de uma forma ideal, reapresentada pelo desenho e nunca apresentada por estar no mundo das ideias e inatingível ao homem. A segunda toma o desenho como uma ação do homem, imagem que expressa sua visão de mundo, singular, portanto única, sem padrões de comparação ou atribuição de valor moral.



Nem só de contorno vive o desenho. Linha que percorre a superfície e determina a forma, o desenho também pode encarnar um vetor louco e tornar-se figura através de qualquer marca, mancha, traçado tortuoso, linha contínua ou interrompida, textura que surgem das sobreposições dos traços, ou das manchas sobre eles. Tudo enfim, é desenho. Linha ou mancha, o desenho também é presença, figura, força e não apenas figuração, representação ou narração.



“O desenho é memória do acontecido”¹³⁹, tradução da visão parcial sobre o acontecimento, também é vestígio de um ponto de vista, de uma visão particular do universo. Criador, o desenho não se restringe ao registro, é uma interpretação de mundo. Uma dança da linha, exploração de espaços, marcação do

¹³⁹ DERDYK, 2010, p. 49

território, construção de mundos possíveis, composição das sensações, assim o desenho se presta a muitas coisas.



Desenho é palavra de origem latina, *disegno*, que sugere tanto desígnio como projeto. Como projeto é estrutura, é diagrama, razão a serviço da imaginação. Como desígnio é paixão, embriaguez, expressão do caos, vetor louco, traço incontrolável, obra do acaso, ação do caos sobre a matéria. Linha tortuosa, incontrolável, o traço do desenho cria as zonas indeterminadas que fazem surgir o “ser de sensação”¹⁴⁰.



Sulco na superfície, o desenho é invenção de signos que possibilitaram a escrita. A escrita também é imagem. Signos codificados pela cultura, as letras tem sua ontologia em desenhos abstraídos da natureza, de figuras que se transformaram em escrita, um texto visual que levou a um outro texto, à palavra, de uma criação à outra. Operação mental de abstração, o desenho constituiu uma forma de comunicação entre os seres, capaz de promover o surgimento da escrita. E a escrita guarda em si esta origem inventiva, sendo na poesia, na intensidade poética, que expressa esta potência ontológica.

¹⁴⁰ DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 213. Toda obra de arte é um ser de sensação, existe por si mesma e é um composto de sensações.



O conhecimento é construído pela memória, que seleciona os fatos, e pela imitação, como reprodução das ações que o pensamento julga necessárias. Porém imitação não é cópia, uma vez que imitar é apropriar-se dos objetos e copiar é repetir os modelos que a cultura memoriza e torna comum. A imitação desenvolve inúmeras habilidades, pois força o pensamento a perceber a natureza do referente. Isso se torna manifesto nas produções dos alunos, em exercícios de releitura de imagem, quando imitações, ou seja, feitos “à maneira de” e não como cópias fidedignas, estabelecidas sob a lógica da verossimilhança.



Com a ciência, o desenho é linguagem, pois comunica com eloquência a vontade de um ser a outro. Sendo possível ter, tecnicamente, uma qualidade de precisão a ponto de comunicar, com mais clareza, o traçado de uma obra arquitetônica, de uma peça mecânica, de um mapa territorial, do que jamais a palavra poderia indicar. Desta forma o desenho é também comunicação da medida das coisas, ele confere extensão ao mundo. Com a arte, o desenho é criação de signos, que “*nos força a pensar*”¹⁴¹. O desenho movimenta a mão, o olho e o cérebro, fazendo agir a imaginação, a memória e a inteligência. O desenho expressa uma visão de mundo que atravessa as conjunções culturais,

¹⁴¹ DELEUZE, 2010, p. 91.

dando-nos uma visão outra, inimaginável, singular. No plano do papel a própria vida é expressa, e o plano de pensamento torna-se presente. É na superfície que isso ocorre: do papel, do plano e do olho. Desta forma o desenho é expressão da qualidade das coisas, confere intensidade ao mundo.



Mas se o desenho surge como abstração do mundo, diferenciado pela percepção sobre ele, a cor não encontra na razão, razão nenhuma. A cor é sensação pura. O desenho pode ser sensação, quando intermediado pelo cérebro, que ao buscar reconhecer a imagem percorre muitos caminhos, até atingir o nervo. A cor não percorre os caminhos da razão, ela atinge o nervo diretamente e não necessita da intermediação do cérebro¹⁴². A cor não é abstração, ela simplesmente é. Não representa, não abstrai, não configura, ela existe, é sensação. Ela existe para quem a vê, existência que a linguagem não consegue comunicar. Já se imaginou descrevendo uma cor, o vermelho, por exemplo, a quem não pode vê-lo? A cor é um encontro, um acontecimento, que por sua natureza é incomunicável. Não pode ser comunicada, mas pode ser traduzida, de forma que ao falar ou escrever sobre o vermelho recorreremos a simulações, analogias, imagens de outra natureza que não da visão, para expressar o sentido da cor.



¹⁴² DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 225.

Em sua dissertação, Jane Guimarães versa sobre o conceito de cor em filosofia, colocando que “no encontro da filosofia com a cor, surgem signos que podem levar o filósofo a criar conceitos”¹⁴³. A cor só pode ser experimentada, porém inspira noções normalmente associadas “a uma teoria do conhecimento, ou a uma teoria das causas do entendimento, ou a uma conceitualização do que é o ato de pensar”¹⁴⁴. Cabe ressaltar que, segundo a autora, pensar noções implica em pressupostos objetivos e subjetivos, sendo que o procedimento filosófico de Deleuze implica em abandonar os universais abstratos para adotar os acontecimentos, os encontros. Os encontros intensos forçam o pensamento a criar sentidos.



A cor é objeto de estudo de diversas áreas: filosofia, arte e ciência, que à sua maneira, seja buscando conceitos, afectos e perceptos ou funções, permanecem em busca dos mistérios que esta presença carrega. Os diversos estudos mantêm em movimento um perspectivismo que sustenta sempre em seu horizonte alguma coisa indefinível, invisível ou imensurável para o pensamento humano e que o mantêm em eterno movimento.



¹⁴³ GUIMARÃES, 2012, p.10.

¹⁴⁴ Idem, p.19.

Johann Wolfgang Von Goethe foi descrito por Valéry como “a figura mais complexa do mundo”¹⁴⁵, dono de um “gênio de metamorfoses ... de liberação e de fuga”¹⁴⁶, este filósofo, poeta, místico e naturalista deixou uma obra gigantesca e de uma força poética imensurável. Goethe estabelece um curioso *Demonismo*¹⁴⁷, segundo Valéry, no qual explica suas atitudes e méritos como parte de uma lei da natureza, onde as tendências presentes em nós são desígnios da natureza, mantendo uma liberdade instintiva sobre o valor das coisas e dos acontecimentos de forma que, quando se afasta “como se o demônio o carregasse”¹⁴⁸, conserva a potência das possibilidades, das riquezas de aventuras porvir: sedução e abandono, dois procedimentos que se modulam neste ser para extrair de tudo só o que inebria o intelecto. A filosofia da natureza, onde o pensamento de Goethe se expressa, acredita compreender os mistérios e leis dos fenômenos através da observação das manifestações na natureza¹⁴⁹. Neste sentido, seus estudos sobre a cor destacam-se por considerar o fenômeno cromático à luz do dia, considerando a sombra como componente da percepção e por ter agrupado certas cores sob o aspecto fisiológico, que abarcam o estudo dos efeitos sobre os humores.

¹⁴⁵ VALÉRY, 1991, P. 34.

¹⁴⁶ Idem, P. 38.

¹⁴⁷ VALÉRY, 1991, P. 40.

¹⁴⁸ Idem, P. 39.

¹⁴⁹ BARROS, 2009, p. 277.



É conhecido o efeito produzido pela sensação sobre os humores e, como a arte opera com blocos de sensação, também afeta os humores. Na pesquisa intitulada *Paixões da Diferença - liberação de humores artísticos*¹⁵⁰, Paola Zordan aponta para estes efeitos, ao debruçar-se sobre a arte e a vida nas instituições educacionais. Tendo como recorte escolas de ensino básico, destaca-se na pesquisa os estudos de arte contemporânea, em especial as intervenções artísticas, na liberação de humores e na apropriação dos espaços pelos estudantes das escolas inseridas na pesquisa. A Arte, neste estudo, opera através da apropriação do mundo escolar, expressando intensidades vivenciadas pelos discentes que, por contágio, tenta tornar a escola um espaço de vida mais plena. Ao focar nas intervenções artísticas acaba por descolar, mesmo que momentaneamente, as aulas de artes e a própria escola de uma noção institucional e identitária presente na opinião e na imagem já estratificada de uma escola normalizadora, pondo em movimento as forças dos humores liberados pela experiência criadora da Arte. Ao permitir a percepção de outra escola, mais intensa, multiplica as visões dos que circulam pelos espaços onde há intervenções, estabelecendo outras visões, múltiplas, do sentido da escola. Nos alunos percebe-se a mudança de comportamento que vai desde o envolvimento mais intenso com as atividades escolares até o respeito com os espaços e patrimônios materiais da

¹⁵⁰ 2010/12, FAGED/UFRGS.

instituição, uma vez que estas passam a ser parte intensiva de sua própria estória, de sua vida.



Há dois conceitos que Deleuze nos apresenta sobre a cor-sensação, em termos visuais: a *luz-tempo* e a *cor-espaço*. A primeira é a ideia da cor como efeito ótico, que exige tempo para ser percebida, são nuances sobre nuances, em uma complexa sensação, de diversos níveis, que privilegiam a luz e o espaço perspectivado. A segunda é a ideia da cor como efeito háptico, de espaço (tátil, não perspectivado) definido por chapadas de cor única, que privilegiam o efeito da cor em si¹⁵¹, obrigando o olho um exercício que passa de um sentido a outro, do visível-ótico ao visível-tátil.



Para o pintor, e todos os que trabalham com a matéria visível, a cor é sensação visível. Massa fluída e tátil, a tinta é matéria primeira do pintor: tem volume, densidade e cor. Líquida, cremosa, transparente ou opaca, a tinta desafia a sensibilidade. Matéria que o pintor maneja para extrair a sensação, da qual se utiliza para compor no plano de composição. Na pintura, a tinta é a carne que vai recobrir o osso, que é o diagrama, a estrutura. Cézanne chegou a construir esta noção, quando escreve sobre sua pintura “...no nosso órgão visual produz-se uma

¹⁵¹ DELEUZE, 2007, p. 138-139.

sensação ótica que nos faz classificar como luz, meio tom ou um quarto de tom os planos representados por sensações colorantes.”¹⁵²



Paul Klee, músico e artista plástico, guiava-se por um raciocínio matemático onde utilizava a álgebra nas medidas das cores. Considerava que o aprendizado devia partir da prática para somente depois ir para a teoria. Sua visão de mundo influenciou tanto sua didática como suas obras, consideradas importantíssimas no pensamento pictórico moderno por focar nas forças geratrizes das formas. Esta visão relacionava arte e natureza, considerava a problemática do movimento, e valorizava a intuição e o intelecto na criação artística. O processo de construção das formas era mais importante que o resultado e buscava nas forças (invisíveis) a ontogênese das formas. Para Klee, a Arte alcançava a supressão da realidade, consolando o homem. Como professor se esforçava em indicar aos alunos um vocabulário expressivo básico, incentivando as interpretações individuais nos percursos de aprendizado. Para Klee cada aluno devia aprender por si mesmo, para si mesmo.

¹⁵² CÈZANNE apud CHIPPI, 1999, p.18.



Ao redor do peixe. Paul Klee 1926. Óleo e têmpera sobre cartão entelado (46.7 x 63.8 cm)

Klee, com seu método pedagógico indutivo, incentivava os alunos a percorrerem seus próprios caminhos interpretativos e intencionava “*indicar o ponto de partida – a origem da expressão - por meio da interpretação das forças geratrizes da natureza*”, não em busca de normas, mas no desenvolvimento de uma expressão criativa singular em correlação com a vida e seus processos. As leis artísticas são, analogicamente, uma dedução das leis da natureza. Dedução proveniente de um mergulho que o artista faz, com a razão e a intuição, sobre o caos primordial, de onde capta essas leis dinâmicas¹⁵³. Klee afirmava ser o círculo cromático, por ele criado, como “*a mais pura forma de movimento*”, e foi através

¹⁵³ BARROS, 2009, p. 116-117.

do arco-íris, situado “entre o cosmos e a terra” que o artista inspirou-se para criá-lo¹⁵⁴. É dele a famosa frase “*A Arte não reproduz o visível, torna-o visível*”, proferida em 1920, no início de um ensaio, em referência às verdades latentes¹⁵⁵.



Wassily Kandinsky, artista plástico, era advogado e economista até ter uma experiência sinérgica¹⁵⁶ que alterou os rumos de sua vida. Possuía um raciocínio legalista e musical e operava com a prática e a teoria ao mesmo tempo, tendo uma postura analítica em relação ao seu trabalho. Para ele a teoria não vinha depois da prática, mas antes e durante, fundamentando e abrindo caminho para a criação. Atribuiu propriedades simbólicas de musicalidade e movimento às cores e foi um dos fundadores do expressionismo abstrato. Relaciona os elementos visuais: o ponto com o zero absoluto, o intervalo, o vazio; a linha como o ponto movido por uma força ou mais forças que alteram seus movimentos; e a superfície, o plano, como o movimento do ponto no espaço gerado, sobretudo, pela cor. Utiliza a interpretação das cores para se libertar da representação do objeto construindo uma arte não-figurativa por considerar que a abstração pode expressar a síntese da natureza. No plano de composição estabeleceu analogias

¹⁵⁴ Idem, p. 118-121.

¹⁵⁵ PARTSCH, 1991, p. 16.

¹⁵⁶ Durante a apresentação da ópera de Wagner, teve uma rara percepção sensorial cruzada entre som e visão quando, ouvindo a música, viu cores e linhas movimentando-se à sua frente.

com a música, dividindo-o em duas construções distintas: melódicas (mais simples) e sinfônicas (mais elaboradas).



Alegre subida. Vassily Kandinsky, 1923.
Litografia (23.3 x 18.8 cm)



No pensamento pictórico dos artistas, as questões visuais relativas à cor, aparecem coladas ao desenvolvimento e amadurecimento de seu próprio trabalho plástico. Pintar em si é aprendizagem e apresentação de suas pesquisas, visões de mundo e do novo que buscam tornar visível. A pintura deveria por si só

mostrar tudo isso, e talvez mostre, porém necessitamos da intermediação da palavra para que possamos, enfim, ver o que se apresenta diretamente. Uma mediação da palavra para abrir os olhos, para nos dar as condições de visibilidade que às vezes nos falta. Do mesmo modo que a natureza precisa de um tempo para se desenvolver e mostrar toda sua exuberância, florescendo e frutificando, os artistas em suas trajetórias profissionais mostram um desenvolvimento em fases distintas, mas algo as une, semelhante ao fio de Ariadne¹⁵⁷ há um rastro, um caminho próximo à superfície (da tela, na pintura) que indica as escolhas e inquietações de cada pintor. Henri Matisse expressou este sentimento em seu livro *Notas de um pintor*, de 1908, “..o fundo de meu pensamento não mudou, mas meu pensamento evoluiu, e com ele meus meios de expressão.(...)Tendo sempre para o mesmo fim, mas calculo de modo diferente meu caminho para chegar a ele.”¹⁵⁸ Quanto às questões cromáticas, Matisse preocupou-se em conceber um modo de dar corpo à alegria¹⁵⁹. Este tema referia-se a um sentimento amoroso em relação ao espectador, pois desejava que a relação deste frente às suas pinturas fosse: “...semelhante a uma boa poltrona que o faz repousar de suas fadigas diárias.”¹⁶⁰ Conviveram, no seu tempo, o expressionismo alemão, preocupado em corporificar

¹⁵⁷ Conforme a mitologia grega, Ariadne foi a heroína que tirou Teseu do labirinto do Minotauro, através do artifício de entrar com um novelo de lã que desenrolou enquanto percorria os espaços, deixando um rastro de linha. Para sair os dois heróis seguem a trilha do fio.

¹⁵⁸ MATISSE apud CHIPP, 1999, p. 127.

¹⁵⁹ PASTA, 2012, p. 15.

¹⁶⁰ MATISSE apud CHIPP, 1999, p. 132.

a tragédia humana em si, suas dores, e o fauvismo francês, no qual Matisse se inscrevia. Cor é alegria para este pintor, e assim deu à ela este tratamento. Fazer uma pintura alegre, que consolasse o ser humano das dores do mundo, foi seu objetivo.

Matisse tratou da cor de um modo pedagógico, no sentido de induzir o apreciador a estabelecer relações. Todo seu esforço se concentrou em fazer o observador alegre, consolando-o das dores da existência, e conseguiu através do uso das cores puras. Apesar da impetuosidade emotiva e da sensualidade que estas cores trazem, foi um pintor que usou mais a força do intelecto que a força da emoção em seus procedimentos criadores. De modo que buscou estabelecer, com as cores, uma expressão de harmonia ao invés de um confronto de contrastes. Construía suas obras colocando cor ao lado de cor, analisando as relações cromáticas, de maneira a não destruir os níveis de sensação, mas antes arquitetava um modo de sustentá-las em um equilíbrio estável. Afirmava que *“Os diferentes signos que emprego devem equilibrar-se de tal modo que não se destruam uns aos outros. Para isso devo pôr ordem em minhas idéias: a relação entre os tons se estabelecerá de forma a sustentá-los, e não a abatê-los. Uma nova combinação de cores se sucederá a primeira e dará a totalidade de minha representação. Sou obrigado a transpor, e é por isso que se tem a impressão de que meu quadro mudou totalmente quando, após sucessivas modificações, o vermelho substitui o verde como tonalidade dominante.... Uma vez encontradas todas as minhas relações de tons, deverá resultar um acordo vivo de cores, uma harmonia*

análoga à de uma composição musical.”¹⁶¹ Com estas relações de sensação colorante conseguia trazer outras sensações, outros climas, tão intensos quanto infinitos. A harmonia buscada por ele se expressava pela volúpia da cor, na extrema organização da composição, unida a um sentimento amoroso em relação ao espectador, na expressão de sua pintura. Matisse, assim, uniu as duas faces de Eros: o amor e a volúpia, com as armas de Apolo. A arte servia para ele como um contraponto à crueza da vida acentuada pela guerra. Utilizava, ainda, a cor de maneira a reinventar o espaço na pintura: não buscava construir o espaço no desenho, mas na cor mesma, numa sensação espacial pela cor, quando adensava a tinta, sobrepunha camadas ou construía a luz pelas relações cromáticas, fazendo até mesmo um preto tornar-se mais luminoso que um azul¹⁶².

¹⁶¹ MATISSE apud CHIPP, 1999, p. 130.

¹⁶² PASTA, 2012, p.26. O autor-artista cita a obra de Matisse *Interior com violino*, de 1917, como exemplo.



Interior com Violino. Matisse, 1917-18
óleo sobre tela, 116 x 89 cm

▣

Com Paul Cézanne vemos um tratamento mais modelador da cor, no sentido dela construir a imagem desde o princípio, deformando-a no processo de modelá-la. O artista via-se sofrendo as forças da paisagem, estando com ela, durante sua composição e se percebia nela, dizendo “*eu sou a consciência da*

paisagem que se pensa em mim”¹⁶³ Neste sentido, a partir desta sentença do próprio Cézanne, apesar de todo seu racionalismo construtivo, percebemos que nele agiam instintos dionisíacos como predito por Nietzsche no Nascimento da Tragédia.

Deleuze nos mostra que o pintor Francis Bacon vai além nesta questão ao tratar a cor da figura e do fundo de maneiras diferentes¹⁶⁴. À figura dava um tratamento mais temporal, com camadas sucessivas de cor que exigem do olhar mais tempo para percebê-las, enquanto que no fundo dava um tratamento mais espacial, com grandes áreas de um cor chapada, que o olho vê em um instante. Este recurso acentuava o caráter deformado da figura, dando-lhe espaço para que expressasse o drama, a tragédia do corpo, com mais intensidade. Diferentemente de Cézanne, a deformação era um procedimento realizado após a construção da imagem, para a qual utilizava preferencialmente a fotografia como recurso. Pasta faz uma leitura interessante sobre esta questão ao deslocar o ponto de vista e ver na deformação de Bacon um “*ilustração da vontade de fugir de uma ideia de ilustração*”¹⁶⁵ No entanto seu tratamento da cor superou o de Cézanne, ao separar as partes da pintura, dando-lhes diferentes tratamentos cromáticos. Deformações à parte, o que os une é o desejo de pintar a sensação e não a aparência: Cézanne a sensação do corpo da paisagem e Bacon a do corpo humano.

¹⁶³ PASTA, 2012, p.38.

¹⁶⁴ DELEUZE, 2007, p. 145-150.

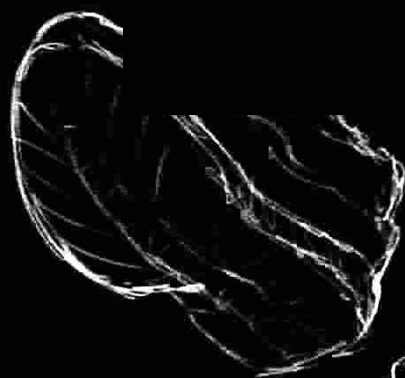
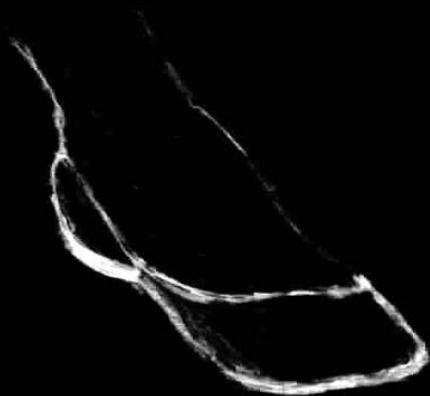
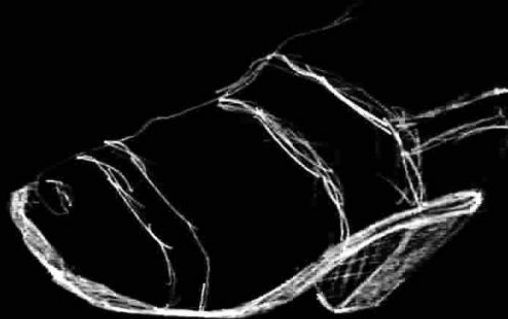
¹⁶⁵ PASTA, 2012, p.37.



Pinhos e Rochas. Paul Cézanne
1897. Óleo sobre tela.



Retrato de Lucian Freud em um sofá laranja. Francis Bacon
1965. Óleo sobre tela.





Do Plano de Composição

A existência está inserida no caos, porém é impossível viver neste estado. Para possibilitar a existência, o ser criva o caos e recorta um plano nele, que permite o desenvolvimento da vida. Quanto mais o plano estiver firme, mais consistente, mais seguro é viver. É preciso dar consistência ao plano. Neste sentido a filosofia é um construtivismo, edificação de conceitos, que cria para o plano de imanência uma respiração no corpo do existir. Verdadeiros modos de rever a vida. A ciência, por sua vez também constrói. Cria as referências, as percepções das regularidades, e o plano é povoado de pontos fixos. No capítulo *Conclusão - do Caos ao Cérebro*¹⁶⁶ Deleuze e Guattari apresentam a ideia de que a arte procede num movimento contrário: cria as variedades, constrói diferentes pontos de vista do plano, infinitos, para que a vida não morra numa esmagadora

¹⁶⁶ DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 259-279.

“opinião comum”¹⁶⁷, em uma imobilidade mortífera. Se precisamos crivar o caos e construir um lugar seguro, não é menos necessário permitir o movimento dentro do plano, para isso a arte cria as variedades: através de um mergulho no caos da existência, em que retorna com partículas caóticas, com as quais povoa este plano. E a existência é movimento, devir incessante. Movimento não do ponto de vista, mas do horizonte mesmo, pois o plano nunca é estável. Segundo Deleuze e Guattari *“O plano de imanência tem duas faces, como pensamento e como Natureza, como Physis e como Noûs. É por isso que há sempre muitos movimentos presos uns nos outros, dobrados uns nos outros, na medida em que o retorno de um realça o outro instantaneamente, de tal maneira que o plano de imanência não pára de se tecer, gigantesco tear”*¹⁶⁸. De forma que ficamos num delicado equilíbrio entre a necessidade da ordenação do mundo e a vontade de “respirar ares novos” para desconstruir o hábito e possibilitar o novo.

Mas o plano de imanência, infinito, tem duas faces: natureza e pensamento. Em movimento, chocando-se, tecendo-se, indo e vindo, expandindo e retraindo, avançando, contornando, subindo, enfim, em movimentos infinitos. E o plano de imanência vai sendo construído, em diferentes direções, em “traços diagramáticos”¹⁶⁹.

¹⁶⁷ DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 262.

¹⁶⁸ Idem, p. 54-55.

¹⁶⁹ Idem, p. 56.

Na obra de arte estes traços se repetem. Traços que estão no pensamento e na natureza. O artista constrói um plano para compor as variedades, para crivar as sensações. Um plano projetado intuitivamente para ser habitado por partículas do caos, com a matéria que lhe é sensível. Um plano de composição. A obra de arte é um acontecimento atravessado em um horizonte que é o plano de composição.

A aula é um acontecimento também e da mesma maneira que a arte, a ciência e a filosofia precisa cortar o plano da existência e torná-lo firme. Planejar a aula é, neste sentido, uma maneira de lidar com as forças presentes na escola, na aula, nos corredores e na matéria. E trabalhar com a sensação, apresentá-la, permitindo sua experimentação em compostos firmes o bastante, ou seja, em procedimentos que permitam a criação de afectos e perceptos.



E com o que o artista trabalha no plano? No capítulo *Percepto, Afecto e Conceito*, do livro *O que é a Filosofia?*, sua última obra conjunta, Deleuze e Guattari apresentam três elementos da arte: carne, casa e universo, os quais se interpõem e se correspondem, num plano de composição estética, na pintura, para extrair da mesma o ser de sensação¹⁷⁰. O ser de sensação é o composto de forças não humanas do cosmos, que são as sensações firmemente erguidas na obra de

¹⁷⁰ DELEUZE E GUATTARI, 2007, P. 230-236.

arte, de sorte que adquirem “vida própria” e a obra opera sem o artista. A obra perdurará enquanto o material durar. É presença sentida na carne e encarnada, pela composição, na matéria.

A carne revela as forças, a casa faz a troca e os ajustes, e o universo participa na abertura ao cosmos para que as forças entrem na obra. Sendo assim, a carne da pintura, que são cores, traços e manchas, revelam as forças que o pintor sente e captura. A casa, que é a composição dos espaços, a estrutura mesmo da pintura, organiza as formas que o artista cria. É a casa que põe em suspensão as forças capturadas para que não se esvançam, para que ali permaneçam. E o universo, como cosmos, participa com a matéria caótica, com a emanção de vida, com os imprevistos que conferem vida – movimento e variedades – à obra. Estes três elementos afetam-se mutua e continuamente.

A carne vibra o ser de sensação. Na carne está o corpo que participa da obra de arte, que estabelece uma relação com o ser de sensação. Mas o que a carne revela? as variedades existenciais e as forças que existem, que nos afetam e às quais não somos sensíveis. Objeto da arte é “*Pintar as forças*” (Tintoretto), “*Tornar visível o que é invisível*” (Klee), “*Tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo e nos afetam e nos fazem devir*”¹⁷¹. Esta visibilidade das forças é o percepto, poderosa vida não orgânica. As forças nos afetam, nos

¹⁷¹ DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 235.

movimentam nos fazem devir, ou seja, vir-a-ser constante, cheio de possibilidades, sem nunca se efetuar. O devir nos impulsiona para a vida. São os afectos da arte, os movimentos que engendra. É o que, na arte, nos afeta a ponto de nos movimentar, ampliar nossas percepções.

Na pintura, tudo isso ocorre no fundo infinito do plano de composição, onde a casa filtra as forças que afetam a carne e as torna visíveis. É uma complementaridade de perceptos (forças) e afectos (devires) revelados. Dentre os elementos da arte, a casa é o princípio¹⁷² pelo efeito duradouro que confere ao composto de sensações.



Criar a casa é arquitetar. Fazer a toca, marcar o território. Uma necessidade animal é a que sentimos de habitar o território, de explorá-lo, de marcá-lo. Não há arte sem o devir-animal. Sem a marca do cheiro, das cores, dos sons, da mão: construção de um estilo que se manifesta em ato.

A arquitetura cria planos, extensões, e os junta em um encaixe de molduras: o muro é o enquadramento no procedimento de *isolamento*, é o que leva à escolha do tema da pintura, do assunto, do conteúdo. A janela é o enquadramento no procedimento de *seleção*, o recorte do tema. O chão ou solo é o

¹⁷² DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 240.

enquadramento no procedimento de *rarificação*, a pesquisa do tema, o enfoque que é construído. E o teto é o enquadramento no procedimento de *singularização*, movimento de criação do novo, do único. Os corpos são matéria de arquitetura também. Compor, arquitetar, supõe corpos, espaços, tempos, fluxos, forças e devires.

Os diferentes enquadramentos se impõem à pintura que surge depois. É um sistema rico em pontos e contrapontos, que sustenta o composto de sensações, dando tónus e sendo o próprio tónus. São as faces do bloco de sensações: isolamento, seleção, rarificação e singularização. Faces que operam simultaneamente, de modo que o artista sempre é livre na criação do plano de composição, podendo mudar qualquer termo *ao mesmo tempo* em que o constrói, uns se adequando aos outros, dando firmeza ao plano. É um processo. Processo que opera nos movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização¹⁷³. Arte é experimentação, lance de dados do criador¹⁷⁴. Devir-criança, brincadeira, imprevisto. Força ativa que impulsiona a vontade de potência do artista. Processo que é saúde e torna a existência sublime¹⁷⁵.



¹⁷³ DELEUZE E GUATTARI, 1997, P. 239-240. A noção de Natureza Melódica apresenta esta como como arte: composição de forças que criam um território, para desmanchá-lo e criá-lo novamente, sempre diferente por incorporar partículas do caos.

¹⁷⁴ GOMES, 2004, Da 8.

¹⁷⁵ NIETZSCHE, 2007, p. 53 e 93.

O gesto do pintor não fica na moldura – precisa antes sair dela e não começar com ela. Antes de enquadrar é preciso desenquadrar para “abrir” a perspectiva, olhar a paisagem ao redor. Procedimento de pesquisa, olhar perscrutador. Elaboração de traços, de cores, de formas, de estruturas que irão compor a obra de arte.

No plano de composição, as linhas de fuga operam o desenquadramento necessário para abrir o território ao Universo, dissolvendo a identidade do lugar, abrindo a pintura ao novo. É esta abertura que permite a captura do caos, ou melhor, de pedaços do caos. Desarticulação do já pensado, aventura em territórios outros, sujeitos a venturas e desventuras. Nos intervalos dos planos desarticulados, criam-se novos afectos, uma desconstrução necessária à construção.

Na pintura, a moldura do quadro é a borda dos enquadramentos internos, que nas operações de contra-ponto de linhas e cores determinam compostos de sensações. Há procedimentos na pintura que desconstróem até a moldura externa – dando ao quadro o poder de sair da tela – potência de desenquadramento. Pois o limite da arte é impreciso, uma vez que povoado de caos. A arte é precisa, seu limite nunca.

O procedimento de construção deste plano de composição da pintura é semelhante ao do romance, como Deleuze explica: constrói-se na medida em que a obra avança, fazendo e refazendo compostos de sensações. A obra e o estilo se

fazem por estes movimentos. Operam com o caos, mas não se deixam levar pela loucura¹⁷⁶. Desrazão sim, loucura não. A desrazão opera na composição, enquanto que a loucura desmorona o composto.



Toda obra de arte é uma composição estética¹⁷⁷. Não é uma composição técnica apenas, pois uma obra de arte é trabalho da sensação. Não se faz arte por técnica ou pela técnica, antes a técnica está a serviço do ser de sensação. Esta relação entre o plano de composição estético e técnico varia historicamente e incessantemente. Mesmo na pintura, pode-se começar por um fundo branco ou por um fundo espesso, partindo para um desenho (esboço) ou trabalhando com correções, colocando-se as cores e luzes/sombras ou construindo-se relevos (cor sobre cor, ao lado de cor). Ou ainda, de outra forma qualquer, em um procedimento singular do artista. Porém, para os coloristas, é “por e na cor que se encontrará a arquitetura”¹⁷⁸, em busca do efeito colorante da cor, sensação da cor. Neste caso, a cor é a matéria da pintura por excelência, mas não opera sozinha. Traços, luzes e sombras atuam no plano constituindo novos acontecimentos. Na pintura, as relações de cor explicam a unidade do conjunto e explicam, também, as divisões e as maneiras como cada elemento age sobre os

¹⁷⁶ DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 252.

¹⁷⁷ Idem, p. 251.

¹⁷⁸ Idem, p. 247.

outros. O diagrama comporta todos os elementos e as modulações de cor¹⁷⁹. E sendo a cor pura sensação, são as modulações desta que interessam ao pintor colorista.

Mesmo a sensação sendo de outra ordem que a do material, e existindo em si, é na duração deste que se terá a duração daquela. A sensação é o que percorre toda obra de arte. É o que desmaterializa a matéria, sem deixar de ser material. De forma que uma não se distingue da outra. É a presença na obra, a potência na pintura, a vida que dela emana: movimento e intensidade.



Compor é materializar um sonho, seja em arte, filosofia, ciência ou na vida. Composição que percorre complexos caminhos no cérebro, delineando a lógica do ato criador, feita de curvas e mistérios. Porém se é impossível mapear todo o labirinto inventivo, é possível cartografar algumas pistas, com o cuidado de não tentar simplificar o trajeto, nem torná-lo linear. Em pintura, os artistas deixam vestígios nas obras pictóricas, em esboços, cadernos de artista, etc e em textos, cartas, livros, entrevistas, etc., são os índices do processo, que incluem também fotos, arquivos digitais, etc. Com Salles¹⁸⁰ podemos pensar num convívio entre os limites do material e a ausência de limites do processo criador, onde as conexões

¹⁷⁹ DELEUZE, 2007, p. 104 e 144.

¹⁸⁰ 2004, p 11 – 20.

entre um e outro não são documentadas. São armazenamentos e experimentações que dão sinais da natureza indutiva da criação e dos “saltos” na produção.

No livro *Gesto inacabado: processo de criação artística*, Salles apresenta a ideia de que o ato de criação é um complexo processo de apropriações, transformações e ajustes – uma trama que engloba o produto final. Numa arqueologia da criação interessa o movimento criativo – o ir e vir da mão do criador. A criação é ação e experimentação de hipóteses diversas, cujas escolhas determinam as singularizações. Os gestos se repetem, os vestígios apenas deixam ver fragmentos dos misteriosos nexos do pensamento que traçam os caminhos do caos inicial ao corpo final. Não há *insight* ou mágica, nem resultado que não seja fruto de trabalho árduo. Conforme Salles a *Crítica Genética*¹⁸¹ mudou seu foco, e se anteriormente buscava estudar casos de artistas específicos, atualmente buscar uma generalização, uma morfologia da criação, que vai do singular ao global, procedendo por comparações, analisando processos em geral que, no emaranhado de ações, deixam ver repetições, redundâncias que geram teorias – mas que não são modelos rígidos ou fixos, antes ampliam as discussões, apresentam aspectos – pois que não pretendem ser manuais, uma vez que todo modelo complica a criação e a limita. Os aspectos da criação aparecem ou não em cada sujeito, ou aparecem em graduações diferentes, gerando combinações únicas.

¹⁸¹ SALLES, 2004, p. 11. A *Crítica Genética* pesquisa a gênese da obra de arte.

E se este trabalho foca na obra artística não impede que se façam conexões com outros campos de saberes. Há sempre a possibilidade de estabelecer relações, sejam analógicas ou não.

Toda obra é uma cadeia infinita de agregação de ideias que abarcam dúvidas, ajustes, certezas, acertos, erros e aproximações. É uma contínua metamorfose, feita de formas provisórias que determinam novos pontos de vista estéticos, onde educa-se o olhar para o transitório enfrentando erros, conexões e ajustes. Não é uma estética da perfeição, mas uma estética da revisão, do movimento, do devir. Onde a conclusão é sempre relativa, podendo-se reiniciar de qualquer ponto¹⁸².

Um artista em seu atelier esforça-se em tornar visível aquilo que está em devir. Sensibilidade e inteligibilidade de um artesão que gera novas realidades, isto é a arte, um fazer histórico, social e artístico. Um “*movimento feito de sensações, ações e pensamentos, com intervenções do consciente e do inconsciente*”, “*movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza*”¹⁸³, que engloba as intervenções do acaso e o raciocínio de introdução de ideias novas. Não há lugar para metas e alcances pré-estabelecidos por que está implicado na ideia de criação: desenvolvimento, crescimento e vida. Picasso, neste aspecto, nos apresenta uma afirmação que ilustra este movimento: “É

¹⁸² Onde mesmo uma dissertação gera novas pesquisas.

¹⁸³ SALLES, 2004, p. 27.

*preciso começar o desenho para saber o que se quer desenhar.”*¹⁸⁴ O que está implicado é a ação com tendência¹⁸⁵, uma ação complexa que se atualiza numa ação poética. Gestos paradoxais que constroem e destroem, processos de seleção, apropriação e combinação que geram transformações e traduções. Klee, sensível a este paradoxo, adverte-nos “*Diante de cada obra de arte importante, lembre-se que talvez outra, mais importante ainda, tenha tido de ser abandonada.*”, e Picasso, da mesma forma, nos diz “*Os quadros são uma soma de destruições. Eu faço uma pintura e em seguida a destruo. Mas no fundo nada é perdido. O vermelho que retirei de um lugar qualquer pode ser encontrado em outra parte do quadro.*”¹⁸⁶ É o reino do frágil, de conflitos e apazigamentos, de estabilidades e instabilidades, onde percorremos um roteiro de tentativas sob as influências da ética e da estética. Um reino onde a tendência é bússula nebulosa, onde a vagueza e o rumo estabelecem um movimento dialético que gera trabalho e move o ato criador.

Mesmo em trabalhos artísticos escolares percebe-se estes movimentos, alguns mais tímidos, outros mais experimentais ou de apropriação, porém o que

¹⁸⁴ PICASSO, 1998, p.29.

¹⁸⁵ SALLES, 2004, p. 27. A tendência é uma inclinação natural, um rumo indefinido que indica a direção do processo. O artista é fiel a esta vagueza que satisfaz seu desejo. É uma sedução operante, uma atração pelo propósito mais geral, que conduz sem rigidez. Segundo alguns artistas, citados pela autora, pode ser desde uma intuição amorfa que dá senso de direção (Peter Brook), um conceito (Borges) ou premissa (Murray Louis) geral ou, ainda, a perseguição a uma miragem (Maurice Béjart).

¹⁸⁶ Apud SALLES, 2004, p. 27.

importa é o desenvolvimento, o processo onde o produto final está implicado. Picasso, assim como muitos artistas, tinha consciência da importância do processo no ato criador, tendo questionado “*Se você sabe exatamente o que vai fazer, para que fazer?*”¹⁸⁷ Assim, o processo criador vai tornando clara a tendência, vai singularizando, enquadrando em diferentes movimentos, tornando cada obra única. Fellini também comunicou esta ideia “*Se a gente sabe onde vai chegar, se se sabe de cada detalhe de uma viagem, não se sai nunca.*”¹⁸⁸ O tempo, assim, é sintetizador do processo criativo, que superpõe as sucessivas camadas do percurso de maturação da obra. É um tempo intensivo, que nos envolve de tal modo que chegamos mesmo a perder a noção do tempo e espaço, como Klee bem ilustrou em suas palavras, escritas em plena guerra “*Pintei e desenhei tanto que no fim já nem sabia onde estava. Levei um susto ao ver lá embaixo, nos pés, aquelas terríveis botas de guerra.*”¹⁸⁹

Podemos dizer que a produção de uma obra vai do caos à carne ou corpo, ou seja, da imprecisão ao objeto preciso. Um jogo, uma trama, onde a tendência inclui a matéria, o desejo inclui o meio de expressão e o acaso não só é constatado – é esperado. O conteúdo da obra se cristaliza durante o processo, tornando visíveis as forças que a impulsionam, que a moldam. O conjunto das obras forma a paisagem existencial do criador, são projetos concretizados.

¹⁸⁷ PICASSO, 1998, p.22.

¹⁸⁸ Apud SALLES, 2004, p. 32.

¹⁸⁹ Ibidem.

Processos não lineares, labirínticos, que ora completam, ora confirmam, ora corrigem, ora contradizem - efetuação dos devires do pensamento, testemunhas da criação única de uma vida. Processos abertos, indeterminados, indefinidos que carregam uma “sensação de aventura”¹⁹⁰.

Há na criação um aspecto social, uma tendência para a comunicação, intrínseca à obra, de forma que também é um ato para o outro. Portanto não se cria do nada e para o nada, ou para somente nós mesmos. Toda obra é singularidade inserida numa trama de saberes coletiva.

¹⁹⁰ SALLES, 2004, p. 40.





As forças que atuam nos corpos chegam até nós como sensação. A pintura tem a tarefa de capturar estas com os elementos de que dispõe. É uma “tradução pictórica” como afirma Pelbart¹⁹¹, uma tradução pois torna visíveis as forças presentes de uma maneira outra, pictoricamente. Tradução criativa esta, que não representa, mas apresenta. Trabalho da pintora: apresentar a pluralidade de forças atuantes no cosmos. Plurais por que só são percebidas pela diferença entre elas, ou seja, na sua exterioridade, revelando-se múltiplas em suas ações - uma sobre as outras¹⁹².

E como? Através de atitudes, de procedimentos que operam com o próprio Fora presente na vida. E o que é o Fora? Um nome, segundo Pelbart, para

¹⁹¹ 2000, p.104.

¹⁹² PELBART, 2000, p.121.

fazer “*entrar na ordem do discurso aquilo que não tem ordem, substância, nem unidade*”¹⁹³. E se este Fora nos apavora, também é verdade que nos seduz. Para Nietzsche é o Caos, forças intensas, descontínuas, sem começo ou fim, coexistindo em um corpo que é criação do acaso, sem sentido nem intenção, apenas intensivo. Para que seja possível viver, este corpo cria para si um corte no Caos, no Fora, e estabelece aí um plano seguro para se abrigar. O pensamento do Fora para Pelbart¹⁹⁴, é um jogo entre a razão e a desrazão, que coloca o corpo num frágil equilíbrio entre a razão extrema e a loucura total, onde a dureza de uma e a liquidez da outra impedem que a vida prossiga, só sendo possível viver como matéria plástica, maleável, plasmática, no *entre*.

Desrazão ou loucura, não importa o nome que se dê, o corpo vive entre o medo e o fascínio que esta desperta. E a desrazão, ou loucura divina, como refere-se Platão, é dividida em quatro espécies: *profética*, relacionada com o deus Apolo; *ritual*, relacionada com o deus Dionísio; *poética*, das Musas; e *erótica*, da deusa Afrodite. De forma que a loucura divina, abençoada, estabelecia um paralelo com as artes adivinhatórias¹⁹⁵. Enquanto que a loucura humana apenas perturbava o espírito. Independente desta classificação que Platão conferiu à loucura, importa-nos o parentesco entre a palavra profética, delirante, dúbia e a

¹⁹³ PELBART, 2000, p. 181.

¹⁹⁴ Idem, p. 182-183.

¹⁹⁵ PELBART, 2000, p. 22-26.

sabedoria, tendo alguns autores, entre eles Colli, situado a origem da Filosofia no delírio da loucura divina¹⁹⁶.

Segundo Colli “a sabedoria nasceu do delírio”¹⁹⁷. Delírio Dionisíaco é a embriaguez dos sentidos, o gosto pelo excesso, que libera forças obscuras. Delírio Apolíneo é a embriaguez do saber, que se manifesta na profecia. De ambos a pintura necessita para construir sua obra, da razão de Apolo e dos sentidos de Dionísio, igualmente embriagados para entrar no fora e dele retornar.



É preciso mergulhar na sensibilidade da carne e da poesia para capturar o Caos. É um encontro “cara-a-cara” com a existência, com o tempo puro. Um encontro que necessita de rituais e racionalidades febris para experienciar este encontro e dele sair, retornar à existência consciente e carregar parte deste Caos, trazer parte do Fora para a vida. Um “remo” intelectual se pensarmos como parte de um ponto de vista platônico, onde casam-se “emoção e razão, instinto e rigor”¹⁹⁸, mas um avanço no pensamento na direção de variedades, do novo em si, pois é a única possibilidade na criação.

¹⁹⁶ Apud PELBART, 2000, p. 27.

¹⁹⁷ Idem, p. 29.

¹⁹⁸ PELBART, 2000, p.15.

Também na docência é possível pensarmos nestes mergulhos no Caos, no Fora para possibilitar a criação. Planejar aulas exige emoção (poesia), razão (profética), instinto (sensibilidade) e intuição (ritualística). Há, ainda, similitudes nos rituais¹⁹⁹ da pintura, da docência e da vida – os rituais para iniciar uma aula, uma pintura, um projeto – entrar na sala de aula, na tela e na vida, e os rituais para de lá sair, sair do lugar-comum, dos clichês, e poder criar algo para si e para os outros. É um movimento que se faz, fazendo-se, por isso não se pode prever exatamente o que fará alguém mover-se, mas podemos seduzir para o encontro. Rituais dionisíacos, em que o corpo esteja todo presente, guiados pelos delírios apolíneos.

Na vida a mulher se vê diante da possibilidade de criar para si um território que lhe dê a segurança necessária, mas que permita os movimentos, os devires, que tragam a renovação necessária para manter-se potente e viva. Buscar construir os encontros alegres, lidando com os tristes que acontecem. Tornar sua vida uma obra de arte, com Nietzsche, para fazer dela uma vida potente. Importa saber o que nos torna potentes, o que movimenta nossa vontade.

Arte é pensamento, aprendizagem, movimento. E fazer da vida uma obra de arte, criar obras pictóricas ou fazer da aula um acontecimento demanda

¹⁹⁹ PASTA, 2012, p.87.

pensar em estilo, disciplina, ética, estética, esforço, ascese, vontade de arte e potência.



Para Deleuze/Guattari o desejo é produtivo, é imanente às “máquinas desejanter”²⁰⁰, por isso é fonte de produção, de todos os tipos de produção. Esta noção encontra ressonância também em Spinoza que, segundo Rauven²⁰¹, o identifica com um esforço do corpo em perseverar na existência, sendo o conhecimento a expressão máxima desta atividade. Para o filósofo a ética pode ser compreendida como o “*desenvolvimento racional do conatus ou desejo*”, portanto um desenvolvimento ético supõe um desenvolvimento dos poderes, ou potências, do corpo. Entre as potencialidades do corpo encontra-se a faculdade da imaginação. Merçon refere-se à filósofa Genevieve Lloyd para apresentar as faculdades da razão e da imaginação, não como contrárias, o que a primeira vista pode parecer, mas como complementares. No campo dos afetos e dos desejos, tanto a razão como a imaginação, dependem das capacidades do corpo e da dimensão intensiva dos encontros²⁰².

A imaginação está presente no pensamento como faculdade ou força produtiva. É paradigma de um sistema de delírio, pois sendo sintética e analítica, a

²⁰⁰ DELEUZE E GUATTARI, 2010, p.15-16.

²⁰¹ Apud MERÇON, 2009, p.27.

²⁰² Idem, p. 27-28.

imaginação modela o possível, o verossímil, o novo e o infinito. Para criar é preciso percorrer o território do desrazoado, do delirante, ou seja, da imaginação. A tarefa da imaginação é, propriamente, criar formas e organizar o espaço e o tempo, onde o conhecimento é tecido com sensibilidade e entendimento e a imaginação tem papel preponderante, movimentando-se entre o diverso e o sistêmico. Segundo Kant²⁰³, a razão é análoga à sensibilidade, pois não existe conceito sem uma intuição primeira e sem a mediação da experiência sensível. A ideia acontece dentro da lógica do “faz-de-conta”, da hipótese, excedendo a fenomenologia. Descreve a imaginação como uma “*faculdade ou força fundamental*”, “*ligada à consciência e que não é memória, espírito, discernimento, talvez mesmo entendimento e razão*”²⁰⁴. É força de apresentação, na intuição, de um objeto que não está presente, um poder de criar fantasias longe da experiência sensível. Não sendo ainda delírio, visão ou sonho, pode-se pensar que a imaginação é potência de figuração que “*torna presente uma ausência*”²⁰⁵, é apresentação de uma presença que surge no turbilhão das sensações. Presença tecida na lógica e na poética da imaginação.

A imaginação é voraz, predadora, pois capta imagens da memória, instantes vivos, e constrói objetos, obras, singularidades, variedades e acontecimentos. Ela antecipa e inventa o que ainda está ausente (conceitos,

²⁰³ Apud COUTO, 2001, p.106.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ KANT apud COUTO, 2001, p. 107.

afectos, perceptos e funções) arquitetando imagens, intuições e entendimentos, num jogo de presença/ausência e na síntese entre transparência e opacidade²⁰⁶. Na obra de arte, a imaginação apresenta este possível neutro²⁰⁷ colado no material que a compõe – é uma outra realidade, mas *é* realidade.



É mister arquitetar uma obra global, construção de uma vida, um conjunto que só se encerra com a morte, um caminho que é transformador, um movimento: devir-animal que constrói, compõe seu território. Planos que se afetam, construções similares, onde todo acontecimento afeta tanto a professora, quanto a mulher e a pintora. Na pintura, tornar-se artista é movimento, é devir-animal que constrói sua obra, mundos possíveis, em matilha²⁰⁸ e/ou isolado. Criação de um estilo artístico. Na docência, movimento de tornar-se professora, devir-animal, que compõe, que planeja seu território, a aula, em matilha²⁰⁹ e/ou como docente isolada²¹⁰. Criação de um estilo professoral. Na vida é movimento de tornar-se o que se é, devir-animal que compõe, constrói sua vida, com o que o

²⁰⁶ KANT apud COUTO, 2001, p. 108.

²⁰⁷ Não é *aquela* coisa, mas *a* coisa.

²⁰⁸ Por exemplo: aderir a um movimento artístico contemporâneo ou a um coletivo artístico, e com os quais se identifica enquanto artista.

²⁰⁹ Por exemplo: um pensamento pedagógico com o qual se identifica ou adere ou, ainda, um grupo de estudos que participa.

²¹⁰ Muito comum na docência em artes, devido aos contextos escolares onde, na maioria das vezes, só tem um professor desta área.

torna potente e livre (do hábito). Ora adotando estilos de vida coletivos, que o afetam, ora solitariamente, num estilo singular. Criação de um estilo de vida aberto a novas perspectivas, doador de potência.



A artista necessita trabalhar a obra até o seu próprio desaparecimento, todo o artista assim o faz. Não se vê na tela a pessoa, se vê um ser outro, um ser de sensação. Magia, quase, esta de dar vida a um composto, porém que não se faz em um “passe de mágica”, em um instante. A arte é uma simulação, e deve ser bem feita, de modo que não seja percebida como tal, que estoure a percepção. Duas maneiras podem ajudar uma pintora a atingir este ponto: um excesso de clichês de todo tipo, que, por acumulação, atingem a firmeza necessária para não desmoronar a obra, ou a limpeza do clichê para fazer surgir o ser de sensação. Mas sempre, o que deve ficar é a obra, a artista, a pintora, busca sumir. Como autora deve estar à parte, pois o que interessa é a obra. Para isso é necessário uma vontade de arte, que demanda ascese. Ascese tida aqui como disciplina que o artista se impõe, uma dedicação com o objetivo de atingir o ponto exato em que a obra se sustenta sozinha. A pintora não busca vir na frente, não busca impregnar a obra com sua imagem, mas deixa marcas da presença através de seu estilo. Assim fazendo, habitará a obra. De outro modo, o risco é de o tempo apagar tanto a imagem da artista como da obra. Uma obra bem construída, com sensações em bloco, firme, perdura mais que a pintora. Fica sua marca, seu estilo, impregnados

na obra. E as presenças, do ser de sensação e da pintora, permanecem enquanto a obra permanecer.



E o que necessita a pintora para atingir os níveis extrasensíveis da sensação, os níveis caóticos, para mergulhar no caos? Uma dose de loucura, desrazão, embriaguez dionisiaca dos sentidos, um mergulho no caos. Porém, sendo com a desrazão que a artista opera, são também necessários os estados de êxtase apolíneo para retornar ao plano de existência e acrescentar à este, as partículas recolhidas neste mergulho. Assim a obra de arte povoa o plano com as variedades tiradas do caos existencial.

É um trabalho de complementaridade, em que as duas forças, dionisiaca e apolínea, atuam em revezamento contínuo, em pontos e contra-pontos de diversos níveis. De maneira que o plano de composição estético aparece pouco a pouco – são os compostos de sensação que o artista edifica até que as forças se tornem sensíveis.



A sensação testemunha os anos de trabalho da pintora. Não se faz uma pintora sem dedicação árdua para se tornar sensível à matéria que se pretende moldar. Dominar a técnica, tornar o gesto firme, decidido, operar com os elementos da arte na tela, desenvolver um olhar atento às coisas, uma

sensibilidade à matéria que manipula uma vez que matéria e artista se afetam e um molda o outro. Tudo opera na construção da artista. Verdadeiro atletismo este: esforço disciplinado na sua própria construção e na construção das obras. Não há dor ou alegria, apenas um querer, uma vontade de arte que é potência de vida²¹¹.

E é preciso pensar: criar é pensar. Em arte se cria com a matéria e com a sensação. Pensar a matéria, uma atividade cotidiana, como um exercício para o corpo. Um atletismo da carne e do cérebro, onde se movimenta o corpo: gestos e pensamentos.

Na pintura, como arte, não há verdade a descobrir, não há ideal, modelo. O problema é pensar uma maneira, um estilo próprio. Sua marca, seu gesto, suas escolhas. Tudo faz com que o conjunto das obras seja a sua “cara”. Um “jeito” seu de erigir os compostos de sensação. Uma presença para além da obra em si, que é o conjunto das obras de uma vida.



A palheta de uma pintora revela seu estilo. Também os traços são marcas e estão presentes no diagrama, nas linhas, nas formas. Porém são as cores que primeiro remetem ao seu estilo, pela rapidez com que se expressam. Na

²¹¹ NIETZSCHE, 2008, p. 300.

pintura as cores não são escolhidas somente através da razão, vão surgindo pelo gesto, pelas escolhas, pela experimentação e, também, pela razão que analisa. A razão é testada, é guiada, pela sensibilidade e o inverso também. Naturalmente as cores vão se repetindo, atendendo a uma necessidade interior da pintora. Necessidade conhecida por muitos artistas, por professores e alunos, durante a prática artística. O que, em muitos professores artistas da Bauhaus, influenciou a maneira de ensinar o que sabiam sobre a cor, tendo criado elaboradas teorias da cor e procedimentos pedagógicos para a descoberta individual de “suas” cores²¹².

A criação de um estilo requer tempo e dedicação. Roland Barthes, em sua obra *Crítica e Verdade*, apresenta estes elementos na tarefa do escritor, o qual “... trabalha sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho. A atividade de escritor comporta dois tipos de normas: normas técnicas (de composições, de gêneros, de escrituras) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição)”²¹³. Um estilo nasce com o artista, de modo que ninguém nasce artista, se torna. Um estilo também se torna, ou se forma, com o artista. Mito da origem divina da arte, que reverbera até nossos dias, é o de crer que os artistas nascem com um “dom”, como uma dádiva ou presente dos deuses. Dom, em Couto²¹⁴, é doação de sentido, “tornar sensível” ou doar o sensível, dar a ver, é trabalho da imaginação, que é muito potente na criança. É

²¹² BARROS, 2009, p. 31-55.

²¹³ BARTHES, p.33.

²¹⁴ COUTO, 2001, p. 63-64.

um mistério, pois contem o segredo de tornar sensível. É uma força, dobra ou ponte do pensamento, imanente à imaginação, que torna-se mais potente quanto mais “trabalhada”, intensamente exercitada, podendo ainda ser esquemática ou simbólica, segundo Kant²¹⁵. Esquemática quando a composição é de predação, ou seja, a intuição corresponde a um conceito que o entendimento capta, um esquema que apresenta diretamente o conceito. Simbólica quando composição analógica, ou seja, a intuição corresponde à estrutura de como o conceito é concebido pela razão que apresenta, mediante analogias, símbolos para reflexão. Corresponde, nos dois casos, a um “olhar de Medusa”, um deslumbrar, maravilhar, assombrar, seduzir, persuadir, conduzir, perturbar, fascinar – operações da imaginação que, ao “tornar visível”, tem um poder de evocação que não são epifanias, mas acontecimentos. O dar a ver, é um ver de cego, sem luz, sem visão e ostentando sua imensa paixão. Na pintura é uma visão da mão, não por uma carência da visão, mas por um excesso de vidência, de evidência²¹⁶.

Talento, ou dom, é algo que uma pintora, professora e/ou mulher constrói com trabalho árduo e dedicação. Vocação sim, a pessoa tem ou não, ou seja, uma sensibilidade natural aos signos da matéria, mas que também precisa ser trabalhada pela vontade.

²¹⁵ COUTO, 2001, p. 64-65.

²¹⁶ Como Ticiano e sua última Pietá, ou Monet e seus Nenúfares – obras em que os pintores haviam perdido grande parte da visão.

Da Sensação: **Cronocrônicas** de uma Professorartista

Símone Vacaro Fogazzi

2010 - 2012

E outros tempos, muitos tempos ...





Domingo, céu azul anil.

Faz dois anos que fechei meu atelier. Entreguei a sala alugada onde cultuava um espaço para criação. Tintas, pincéis, livros de arte, diversos materiais e matérias que despertavam meu instinto inventor, minha vontade de experimentar. Coisas e objetos que despertavam curiosidade e pediam um tempo específico para sua exploração – tudo foi encaixotado pra a mudança. Deixei o local depois de verificar que tudo estava em ordem, como se espera de uma sala comercial, de modo a não me incomodar com pedidos de reparos futuros – se era para partir, era

para partir sem olhar pra trás. O dono verificou e aprovou. O dia era cinzento, com a cor do chumbo, mas não era de chuva, era a minha despedida melancólica. As caixas foram deixadas na casa de meus pais, onde não atrapalhariam os movimentos diários de uma



família de quatro pessoas em um apartamento pequeno. Afinal, se estava construindo uma casa, nada mais justo que investir dinheiro, energia e tempo nesta empreitada para garantir um atelier com a minha “cara”, com a luz, os espaços e todo o necessário pra um futuro entre tintas, costuras, papéis, livros, potes, enfim, ferramentas de todo o tipo. O espaço virtual do atelier, aquele que contém sua energia, não foi encaixotado, foi utilizado para a criação - da casa, dos espaços e tempos que ali vibrariam. Como a “dona da casa”, administraria toda sua concepção, planejando e

mudanças de todo tipo, conforme os “ventos” que a vida trouxesse. Principalmente os financeiros. Ventos que às vezes são dourados, mas que na maioria são alaranjados, nervosos, ansiosos. Já tive dias mais ocres, da cor do desespero, mas não agora.



Terça-feira, da cor da terra...

Escolher os espaços, as medidas e a distribuição dos fluxos da família e eventuais convidados. Como compor as paredes, o chão, as escadas de modo a favorecer uma maneira singular de convívio? As cores, as texturas, as dimensões – tudo compõe o que chamamos de lar. Tudo contribui para a convivência alegre ou triste, para o clima da moradia, para que possamos nos sentir acolhidos, protegidos e potentes – ou não. Vestir a casa, só depois de erguê-

la, mas antes, ainda, concebê-la. E como é pensada para muitos, estar atenta e ouvir essas vozes que fazem parte de minha paisagem existencial tão próxima, para os que dividem esta existência no convívio diário. Pensar em todos e em cada um, gerenciar a casa e o lar. Ver em cada um a sua “cor”, a maneira que marca seu território, para potencializar, facilitar a marcação. E pensar nas misturas de cores que são os espaços em comum. A área de serviço terá de ser azul mar, não o azul dos mares profundos, misteriosos, mas a da água próxima à praia, com cor de limpeza, de lavar os pés e a roupa, da cor do banho refrescante em uma tarde quente de verão.



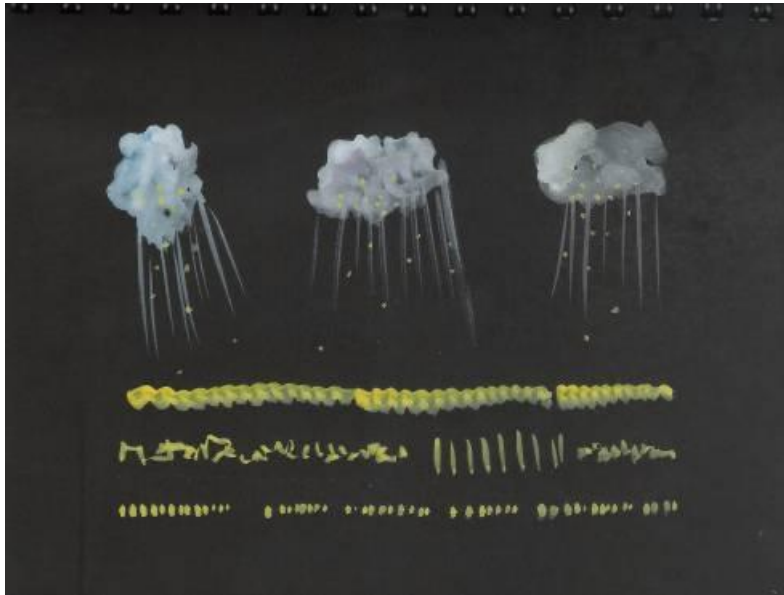
Sexta-feira, ainda da cor da terra, mas de terra avermelhada.

A casa é o território primeiro de um ser. A construção da minha é como compor um território. Um território precisa garantir um mínimo de segurança para uma noite de sono tranqüila, um mínimo de espaços isolados para garantir os espaços de convívio tranqüilos – afinal todos têm o direito de se isolar em momentos de necessidade. Também é preciso garantir os movimentos nômades, as linhas de fuga para não acabar como um túmulo, para que a vida circule, que haja saúde para todos. Espaços de criação, de lazer, de armazenamento, de



conversas e de silêncios. Espaços de higienização, de sujeira,

de bagunça e de organização. De estudo, de trabalho e de ócio. De privacidade e de companheirismo. De assistir TV, ver um filme, escutar música, enfim... De um tudo. A casa é composta de diversos territórios, todos com suas fronteiras onde acontecem trocas, de fluxos, intensos ou não, de velocidades diversas. De constituições de bandos, de devires, de sedimentações e desterritorializações. É preciso pensar em espaços, formas e figuras, e estar aberto ao acontecimento, às mudanças não pensadas, às acomodações diversas. É tempo de arar a terra, sulcá-la e feri-la, expor seu sangue para possa acontecer a renovação – tempo de crivar o chão.



Sábado, verde oliva...

Durante a construção tudo pode acontecer – uma vertente que aparece na escavação obriga a pensar novas distribuições, alterar medidas, eliminar alguma peça ou criar outra. A falta de dinheiro para financiar o trabalho alheio e os materiais necessários, ou até mesmo uma



nova fonte de recursos desta espécie, pode alterar radicalmente os planos de uma casa em construção. Materiais sendo substituídos, por alternativas mais baratas ou mais

sofisticadas, mudanças nos tamanhos de peças, no número de banheiros, na quantidade ou qualidade dos materiais. Mais ou menos conforto, seja térmico, acústico, ou de outra natureza. Enfim, todo um dinamismo que corresponde ao que se pode fazer como que se tem.



Segunda-feira, manhã rosa salmão seco...

Mas não somente do território é feita uma casa para ser chamada de lar – é preciso pensar na carne, nas necessidades do organismo, alimentos, limpeza, sono – tudo e mais um pouco – com qualidade e quantidade. Gerenciar as tarefas do corpo chamado família – esta tribo constituída por afetos. Gerenciar suas necessidades como um todo, desde o almoço até o colo. É preciso pensar nas responsabilidades de cada um para que o corpo funcione com saúde, para que haja alegrias na tribo família, para que as faltas sejam suportáveis, para os humores estarem fluindo bem. As represas são perigosas no sentido de um possível rompimento. Mas sem reservas não dá, há de se pensar em alguma forma de preservar um mínimo desta. Ocupar um território não significa encerrar com sua composição, é na medida de sua ocupação, dos movimentos que se atualizam continuamente que se continua o trabalho. A carne não é fraca, é frágil – rosada como as bochechas de um bebe.







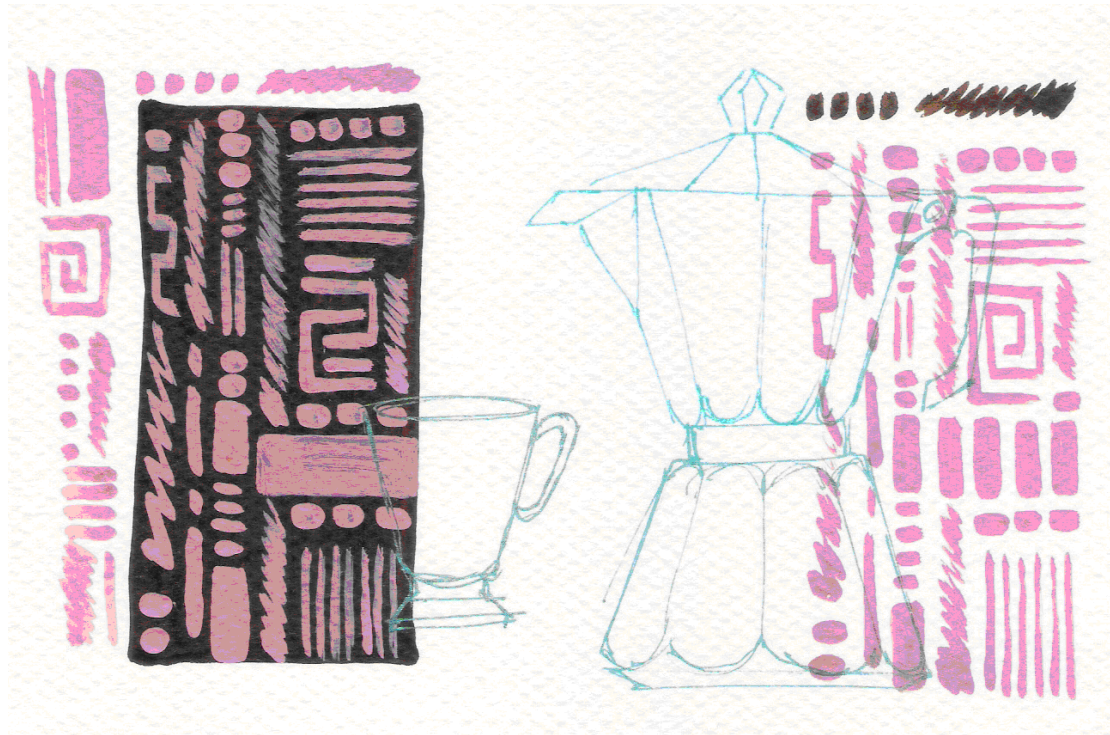
Quarta-feira, um dia de cor de zinco amarelado, estridente.



Chega o dia da mudança, ou dias. Caixas e caixas se empilham nos espaços pensados com tanto afeto. Montagem de móveis, ligações de equipamentos, distribuição dos conteúdos encerrados em objetos que, a semelhança de

um presente embalado, podem tudo conter.

Desde o esperado até o totalmente inusitado, ou a descoberta de outra coisa há



muito esquecida. Onde estava isso antes? Ligações de energia que se tornarão mais uma conta na lista de despesas – água, luz, gás, telefone, internet.

Coisas absolutamente necessárias para a sobrevivência da espécie homo sapiens (mesmo que pouco ou nada sapiens). E entregar o



apartamento alugado - território alheio de empréstimo em troca de valores financeiros - em condições adequadas de acordo com o humor de quem o vistoriar. Surpresas: valores exorbitantes de mão de obra

especializada devido ao intenso fluxo de trabalho solicitado, o que resulta na decisão de fazer pessoalmente, e a descoberta de mão de obra caseira ao ver que as crias, antes tão frágeis, se saem melhor que o esperado. Quem protege quem quando os filhos crescem?

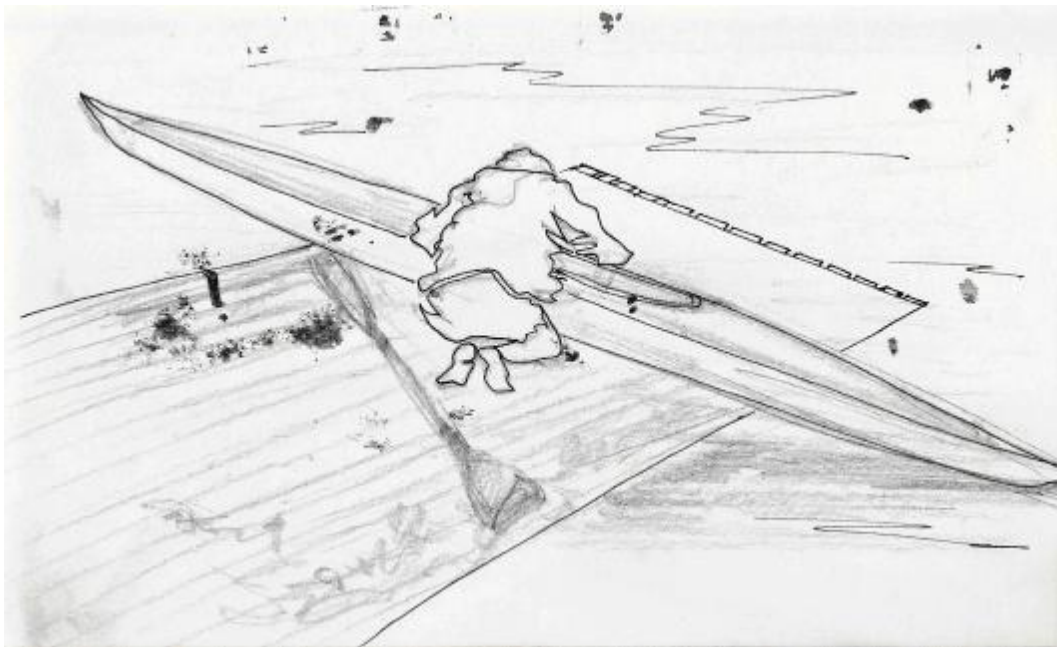




Quinta-feira, branca e leitosa...

Estabelecer rotinas, disputar os territórios da casa, e até fugir de tarefas – a vida continua como ela é – aos poucos os “proprietários” e os seus “herdeiros” vão apreendendo as possibilidades de circulação nos territórios adjacentes ao seu. E mais, nos caminhos possíveis de circulação nos territórios além. Todos os tipos de territórios: políticos, econômicos, intensos, e os agenciamentos vão se estabelecendo. A casa continua

sendo composta – algo que precisa ser mudado, um upgrade aqui e outro ali, uma manutenção de algo que se deteriorou, uma melhoria para este ou aquele momento. É no uso do território que ele se compõe, que suas cores se misturas, que a palheta vai preenchendo-se.



Segunda-feira, amarelo-esverdeada...

Chega o momento de voltar a pintar. Como pensar os usos do espaço do atelier? Terei privacidade em alguns momentos? O lugar é seguro e confortável? Tem luz suficiente e adequada? Ponto de água – imprescindível devido aos materiais usados ali – quantas coisas para providenciar... A construção da casa absorveu toda capacidade financeira de



meu salário. O aluguel do antigo atelier foi a primeira coisa a ser cortada das despesas – um luxo desnecessário para o momento. E,

como o cheiro de tinta incomodava aos filhos e ao marido, alguns com motivos alérgicos, não tive escolha a não ser entrar naqueles períodos de pouca ou nenhuma produção pictórica e muita produção textual para compensar.



Terça-feira, tempo azul cobalto e laranja vivo.

Toda pintora entra nestes períodos de latência, como movimentos circulares, após estes advém outros períodos de intensa produtividade. Normalmente tem-se pouca gerência sobre o fluxo, são movidos pelos humores corporais e influenciados pelo meio, neste caso, determinado mesmo. São saltos e esperas, esperas e saltos. A cada movimento mudanças ocorrem no trabalho, no estilo, nos materiais usados, nas técnicas empregadas, nas escolhas dos temas, das figuras, do ponto de vista do plano, na perspectiva da vida.



Nada fica sempre igual, em tudo se percebe alguma mudança. São períodos que nos obrigam a pensar nos objetivos de nossa produção, de focos, no que não nos convence ou pouco convence, tentar tornar consciente a percepção destes incômodos, no que é possível fazer. Buscas de respostas e de perguntas, de fontes de intensidades que contribuam para nossa potência de

arte. O tempo, para um artista, é aliado e inimigo, ao mesmo tempo. Cronos e Aion, tempo cronológico e tempo intensivo, azul cobalto e laranja vivo, ambos potentes. Ambos operando com sua própria forma para a criação. Aion é mergulho no caos, Cronos é âncora que impede o afogamento. Loucura e razão, unidos é a desrazão.





Quinta-feira avermelhada...

Mas depois de dois anos a casa ficou pronta, a mudança realizada e o sótão iluminadíssimo. E quente. Como pintar sem a tinta derreter? E a pintora? Derrete junto? Falta um forro para que a pressão arterial não desça a níveis tão incômodos que impeçam qualquer atividade ali. As telhas têm material isolante, mas não suficiente para o verão porto alegreense. Horário bom, confortável termicamente, só no início da manhã – impossível para os fluxos da casa – e no fim da tarde, quase noite – também impossível, com o retorno do bando: esfomeados, cansados, querendo colo e comida. Mas há de se construir um território adequado. A Vontade de arte é comandante deste corpo. Energia!







Sábado, incolor...

Olho o espaço que, aos poucos, como esforço de desencaixotar tudo que estava guardado do antigo atelier, vai tomando forma. Aos poucos surge o espaço de um atelier de pintura, um lugar de arte. Desenho, gravura, cerâmica, fotografia e mais, mais,

mais. Materiais e livros. Arte perfumando o lugar. Cavaletes se espalham, cadeiras, mesinhas, armários, aventais. Potes e mais



potes, transparentes para facilitar a visualização do conteúdo. A vontade de arte tem pressa. Vagarosamente olho cada objeto e aprecio as lembranças que surgem – é uma despedida de antigos usos – tenho a firme intuição que aqui, neste lugar, meu estilo vai mudar muito. Ou

não. Quem pode saber? Se eu soubesse o que viria, faria outra coisa.

É a incolor vontade que move os impulsos de arte.





Domingo, verde esmeralda, de cheiro de erva...

Também há espaço para costura e artesanato – nem sempre quero mergulhar nas tintas, telas e papéis. Às vezes preciso de um descanso, por assim dizer, estando cansada de um trabalho distraio o olhar para outras coisas: leves, descompromissada, que me levam num fluxo vaporoso. A costura resolve os problemas causados pelos recursos financeiros escassos: panos de limpeza, toalhas, reparos, uma ou outra peça urgente. Visto a casa e a família, menos agora que antes. Ocupo as mãos para combater a ansiedade e tenho alguns momentos a sós. Quero colocar um vitral ou um biombo de material translúcido, de cor verde azulada para banhar o espaço com uma cor fresca.



Terça-feira violeta.

A casa, para esta mulher, é o refúgio da família. Cuidar desta uma tarefa a mais, uma responsabilidade, intuitiva? Cultural? Certamente presente. Minha herança cultural, dos imigrantes italianos, não me dá paz antes que eu tenha

certeza que todos estão bem. Cozinhar, cuidar, limpar, prover. Isto consome horas e horas, depois tenho tempo para meus interesses: arte e arte. Escrever, ler, desenhar, pintar. Estar à sós, “violetamente” a sós, ou seja, povoada de mim mesma.





Sexta-feira, roxa e esverdeada.

No sótão tive de destinar um espaço para o marido: dividir o atelier com ele. Consertar e manter a casa em pé e funcionando – equipamentos e estruturas, consertos e melhorias – além, é claro de suas bicicletas. Ciclista inveterado, desde criança, ex-atleta de competições, exala o cheiro da Vontade, da Vida. A garagem, antes pensada como um espaço para abarcar também isso, foi invadida por hordas de mosquitos esfomeados, ao entardecer. E, por ser área aberta, é inconcebível colocar aí seus tesouros: bicicletas e ferramentas. Talvez, no futuro, com uma porta com aberturas para luz...





Sábado, vermelho escuro.

Mas dividir espaços é uma constante na convivência, menos mal que ele é disciplinado e não conversa enquanto pinto ou desenho - detesto sair da concentração, do nível de vibração do criar - fico furiosa. É com esforço que consigo entrar no nível de concentração



exato para criar. Onde fico suspensa entre a matéria e a sensação. Onde consigo ordenar os traços e cores em um espaço onde habitem sensações. É um procedimento intuitivo, é viajar sem sair do lugar. Um fluxo, um jorro. Imaginem ser tirada “a fórceps” deste estado: um despertador das fúrias. Avassaladoras, desmesuradas, destruidoras. Depois elas vão embora, fica apenas a adrenalina no sangue.



Terça-feira, azul aéreo...

O atelier, aos poucos, caixa a caixa, vai surgindo. Desempilhadas, vão sendo abertas, desencaixotam corpos que vão habitando o lugar. A paisagem atelier vai se compondo. Um devir pintora toma conta de mim. Falta uma mesa e penso em fazê-la com cavaletes e uma porta crua, que bem lixada e pintada terá uma superfície agradável ao toque. Imagino poltronas confortáveis para leitura, livros de arte, técnicos e teóricos, já estão na estante. A pintura se faz com as mãos e com o pensamento. Às vezes um opera mais que o outro, em revezamento, outras vezes parecem amigos de longa data, de tão sincronizados, outras ainda, são amantes unidos em uma só carne. Em todas as ocasiões diferentes níveis, graduações, são encadeados.



Quarta-feira, luminosa e amarela...

Luz é o que há mais lá.



Imprescindível

matéria da pintura.

É preciso ver antes, durante e depois. Ver
muito, muitas vezes. E de novo.

Reconstruir,

destruir,

recomeçar,

retocar.



Achar o ponto, o equilíbrio.

Precisão.

Até ter certeza que a

obra

se sustenta

adequadamente,

e sozinha.



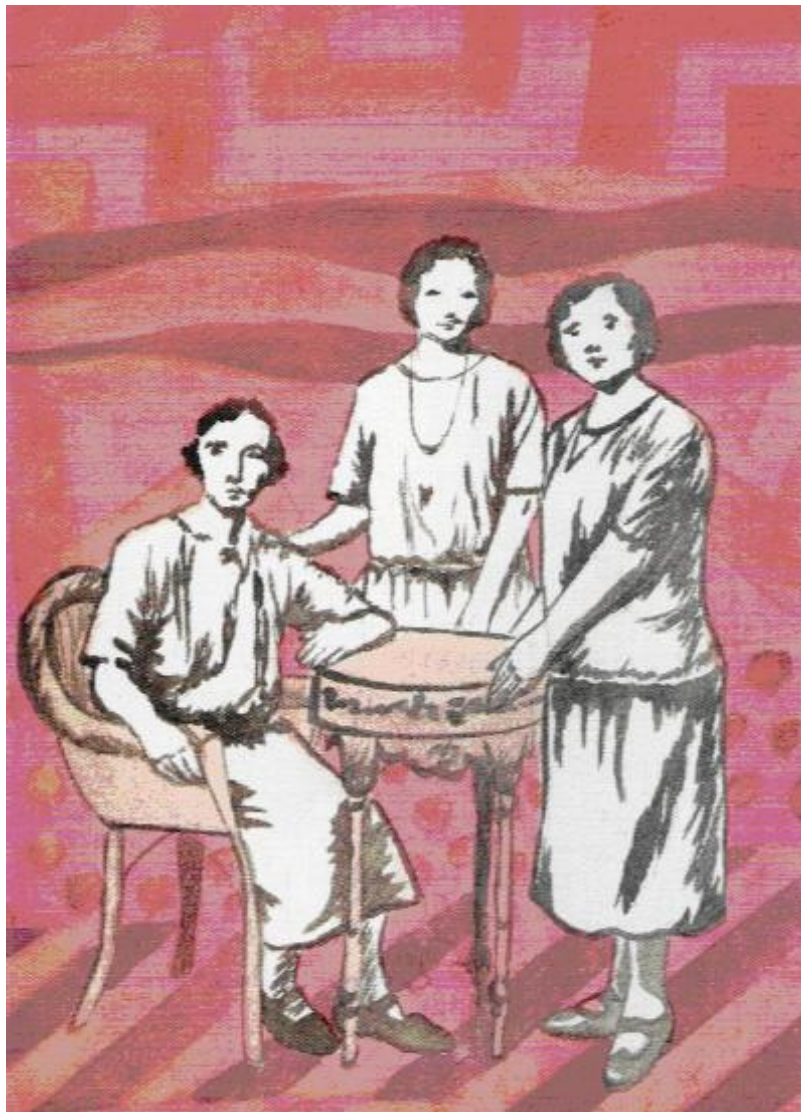
Paciência,

observação atenta,

tempo.



Investimentos.



Domingo, amarelo neon.

Minha sala é uma sala de expor – para uma nova visão, até que o tempo diga: está pronto. Às vezes este se cala, mas espero outras vozes, que dirão algo que talvez faça e perceber outros aspectos. São outros pontos de vista. Dois olhos para um pintor às vezes é pouco...

Segunda-feira, verde clara e dourada.

Revejo nas caixas meus materiais preferidos: rendas plásticas para colagem, frotagem, carimbo, máscaras; palhas de milho, um fascínio com suas estruturas



delicadas - estas estão secas - mas as verdes tem uma cor fresca e sedutora, linhas estruturadas que lhe dão uma textura única. Suas cores translúcidas são difíceis de pintar. É a carne deste corpo, que é a espiga de milho verde, que me atrai, os grãos tem um amarelo cuja translucidez deixam entrever o centro branco, os verdes de sua casca deixam passar a luminosidade. Como nossa pele, ao observarmos os dedos contra a luz. Nem bem opaca, nem bem transparente. É a sedução, que me mantém atenta, pela sensação, que me mantém vibrando. O verão, época de consumir espigas verdes de milho, é uma época que gosto muito – descasco com cuidado, cheiro, dobro, modelo, crio meus espantalhos. Um deleite. Para a família, gosto de praia, para mim, gosto de arte.



Sexta-feira, esbranquiçada, translúcida e sulcada.

Muitos blocos de desenho, de formas e tamanhos variados, saem das caixas para ocupar seus lugares nas estantes. São os aliados, os confidentes. À eles confio meus rabiscos, meus projetos, meus desenhos, meus desígnios. Minhas idéias alojam-se ali, onde revejo e descubro outras possibilidades a cada vez. Carne sulcada pela pressão da mão, o papel revela os desejos do pensamento. E através desta carne que penso, repenso, “transpenso”. Crio a partir destas referências, algumas de tempos onde a memória embota, de coisas que nem lembro mais. Mas como não se cria do nada – ilusão é pensar no ato criativo como “divino” – precisamos partir de algo. Partir da vida vivida é a única alternativa fértil.

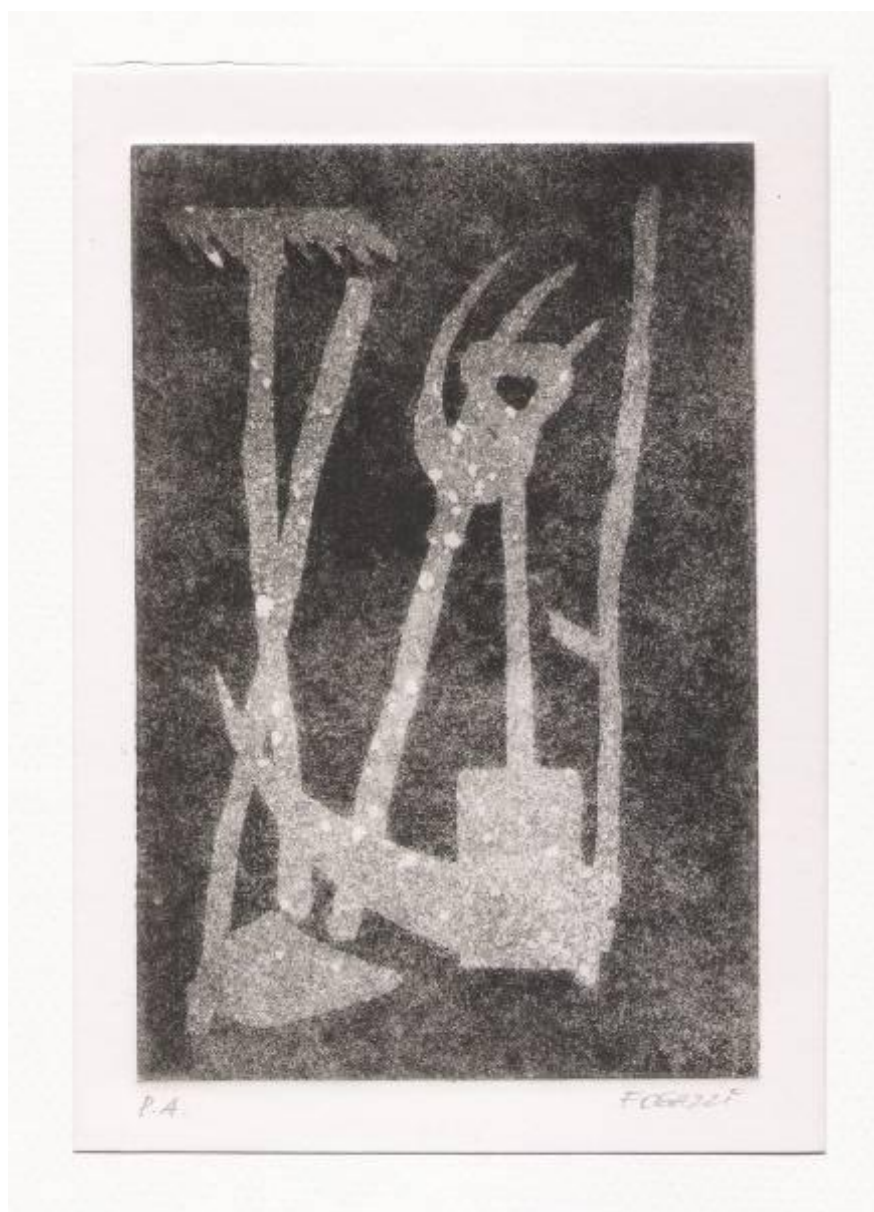
Terça-feira, profundamente colorida...

Preciso de um ponto d'água. O projeto inicial do sótão/atelier previa um banheiro que não foi executado. Não há como voltar atrás – agora tenho que pensar em algo. Pode ser um tanque. Para resolver, meu companheiro de espaço estuda e prevê uma torneira, em breve. Coloco os tornos de cerâmica na prateleira e penso na plasticidade da argila entre meus dedos. Visualizo algumas esculturas, algumas texturas. Ah, as cores dos vidrados... Meu corpo é conduzido por um instante na reminiscência destas sensações e não sinto o calor e o pó sobre ele. É apenas uma camada vítrea sobre um pedaço de argila cozida, mas que camada! Que cor!



Sexta-feira, amarelada.

As aquarelas e os pincéis, de uso exclusivo e comprados com esforço, levam meu pensamento para a textura dos papéis artesanais. E para os oferecidos em uma loja especializada, que também vende uma prensa portátil de gravura que estou “namorando” há tempo. E uma Vontade de fazer gravura em metal vai tomando corpo. Os traços sutis, as texturas, os tons monocromáticos... Descubro algumas telas em branco, que estavam esquecidas, pincéis e mais pincéis, alguns destruídos pelas tintas acrílicas, outros duros pelo óleo acumulado na virola. Arquivos de exposições, de trabalhos, processos, modelos, de currículos. Tudo deve ser guardado em local adequado. Uma arqueologia a ser feita no futuro, quem sabe? Agora é hora de não deixar o acesso muito difícil. Conservação. Seleção é para muito mais tarde. E não será feita por mim.





Sábado, tarde alaranjada de um dia de verão...

A pintura invade os olhos e atinge diretamente as emoções. As emoções nervosas. Mas é o currículo que convence o mercado - que movimenta a pintura ao liberar espaços. A mim, pintora, cabe a concentração nas pesquisas pictóricas. Materiais, conceitos, criar um estilo. Operar a criação de variedades. Do mercado de arte não me interessa muita coisa, só o necessário.



Quarta-feira, pautada, ultramar...

Das caixas também saem os arquivos das aulas de artes. Textos, procedimentos, imagens. As dos alunos



provocam uma saudade. De tudo que fica de um ano letivo só lembro-me das pessoas e das aulas. As que mais despertaram a vontade de arte dos alunos e minha. As criações coletivas com os colegas da área. Esta caixa específica não veio do atelier, mas do Colégio de Aplicação, da universidade onde trabalho e estudo. Tenho por hábito arquivar objetos e documentos, para facilitar sua busca quando preciso. Das aulas, raramente utilizo alguma coisa duas vezes. Cada turma exige algo novo, que seja preciso

para ela. Mesmo quando há alguns temas ou conteúdos que

devam ser trabalhados em determinada série, a maneira de abordá-los será exata para aquela turma. O grupo de alunos, ou o bando, é que dará o “tom” da aula. Para alguns, algo bem contemporâneo, desafiador, para outros algo conservador, mas com suas descobertas particulares. Para todos, algo novo. Como suportar a repetição sem variação? A variação é que renova.

Mas arquivos são necessários, afinal para criar a variedade é preciso começar por algo. Não se cria nada do nada, só o absolutamente nada.





Quinta-feira, verde escura.

Guardo nas estantes um espaço para a caixa que estou organizando com os arquivos do colégio. Não é muita coisa, são mais CDs gravados com arquivos de texto e imagens. Muita coisa ficou no armário do próprio colégio.

Fico pensando nas aulas que criei: de algumas gosto, de outras vejo que tenho coisas a mudar. Algumas me fazem pensar nos estudos que me ajudaram a estar atualizada, nos sentidos da arte nos tempos atuais que busquei conhecer e entender. Na sociedade e seus costumes. Na vista limitada que eu tinha da arte. Como um professor pode mudar se não vê suas limitações? Como ocorre esta mudança?



Penso que é pela vontade de ensinar. Ninguém obriga ninguém a aprender, é um acontecimento que acontece pela vontade própria, seja pela necessidade, seja pela curiosidade. Não como algo a transmitir – a



internet é um arquivo bem maior que a memória humana. E não basta dizer que “ouve” os alunos, que pensa uma aula para eles. Que o aluno pode “escolher” entre técnicas ou temas. É preciso pensar a aula como encontro, portanto, pensar as ações a fim de despertar a vontade de arte, de potência, para que a aula seja encontro pleno de vida. E deixar espaço para o improvável, o

imprevisto, o não pensado. Planejar com precisão e adaptar o que aparecer.





Sexta-feira, gris.

Chegaram algumas cadeiras que eu não havia conseguido trazer antes. O sótão parece ficar mais aconchegante. Cada cadeira, do tipo de escritório, aquela preta, de “curvim”, está com o assento revestido de um tecido floral, em tons de verde e vermelho, que tem os mesmos tons no forro da capa do encosto, que é listrado, com faixas de diferentes espessuras. Foram costuras por mim há

muito tempo, para tornar mais agradável o espaço do atelier, agora, depois de dois anos, estão um pouco gastas e não me agradam da mesma maneira. Mas ainda assim, tornam o sótão acolhedor e dão vontade de ficar por lá, nem que seja para um chimarrão admirando a vista longínqua, que alcança o morro da universidade, banhado pela luz, com aquele tom azulado que a distância dá. As capas precisam ser limpas.



Sábado, profundamente azulado e claro...

Hoje tomei um chimarrão apreciando a vista. Como é bom descansar. Depois termino de desencaixotar – pra que a pressa? Quero ficar aqui até ficar velhinha. Vai demorar... eu acho. Mas no momento o tempo não tem o menor sentido.

O sentido está no amargor da bebida, no calor do sol, na cor destes céus que desfilam diante de meus olhos. É um verdadeiro espetáculo, sublime e grandioso de uma maneira que não dá pra explicar... Só dá pra sentir.

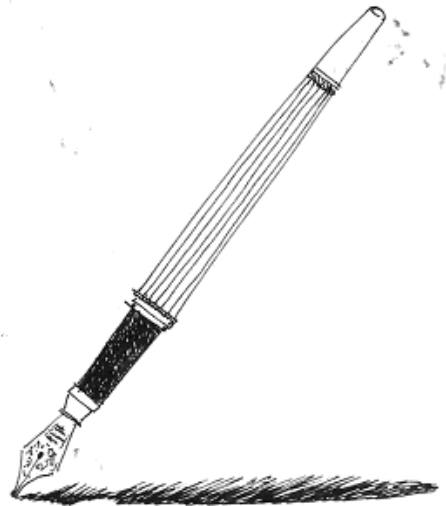




Terça-feira, rosa choque.

Subi para ver meus materiais de arte. Preciso pensar em algo para as oficinas do Observatório. Minhas colegas pensaram comigo alguns procedimentos, mas quero cativar os alunos com algo bem sedutor, que desperte sensações, devires. Algo especial. Revejo as fotos das aulas que já dei e as sensações são minha matéria de pesquisa: esta cativou? Motivou? Seduziu? Funcionou? Acho um questionário que montei pensando uma atividade sugerida em uma ficha educativa da 5ª

Bienal de Arte do Mercosul. Lembro que o tema tinha a ver com arqueologia, memórias, vestígios. O questionário sugerido era pequeno e eu havia pensado em outras perguntas, todas traziam reminiscências da infância. Para nossa oficina - que iria trabalhar com o tempo Aion, vivo, para pensar uma vida outra, possível, intensa - o questionário despertaria um devir-criança, de um tempo vivo. Vou levar e veremos como pensamos em grupo esta possibilidade.





Sexta-feira, quente, vermelha e brilhante.

Iniciamos as aulas da oficina com ansiedade. Observo as reações dos alunos, como cada atividade proposta é recebida, como as falas são entendidas, como são conduzidas as energias de um grupo de adolescentes. 8ª série. Cada uma tem uma energia diferente. São duas turmas, uma antes e outra depois do recreio. Como são diferentes. Um grupo é agitado, tem movimentos fortes, comunicação exacerbada. Outro grupo é mais contido, tem uma energia camuflada por uma aparente clama, a comunicação é difícil, eles falam menos, menos perguntam. As duas aulas percorrem seus fluxos, as atividades são conduzidas bem, o encontro é relativamente tranquilo. Relativamente porque o segundo grupo, mais quieto, se manifesta violentamente quando suas reminiscências de infância são ativadas pelo questionário. Brasas sob cinza, encobertas, mas bem presentes. Ativadas por um vento atravessado chamado procedimento. Dá uma sensação de alegria ter conseguido este efeito.

Terça-feira, branca como casca de ovo...

Como pensar o encontro que é uma aula? Como facilitar a escritura? Creio estar no caminho certo. É uma experimentação, e como tal tenho de experimentar a matéria também. Como parceiros, desta dança chamada aula, os alunos são imprevisíveis algumas vezes, outras nem tanto. E devo confiar em minha intuição moldada nestes mais de vinte anos de docência, para saber conduzi-los suavemente. Vinte anos são uma vida, mas como são sempre novos os alunos, fica uma sensação de eterno princípio. Cada ano letivo traz um gosto de recomeço. Quem serão os “meus” alunos? Vinte anos são uma vida e uma morte. Saberei reviver? Fênix renascida é o mito que figura em meus olhos. Frágil é o conhecimento, melhor escolher a sabedoria. Proceder com sabedoria para conduzir as turmas.





**Quinta-feira, vermelha e
verde. Tonalizada.**

**Sabedoria é a palavra que
escolhi para pensar a aula
como acontecimento. Quero
vestir as cores da sabedoria.
Em muitas nuances.**

Sábado – escarlate.

Lendo e lendo... Ahhh...essa imobilidade corporal é uma tortura que me imponho durante as longas sessões de leitura. Absorta, nem sinto. Quando me acomodo melhor, o corpo dá sinais de vida e dói. É um contraste: quando mais o pensamento se move, mais os músculos se aquietam... Levanto, caminho pela casa... me alimento. O pensamento engorda e o corpo também. Atletismo inverso? Certamente uma ascese...



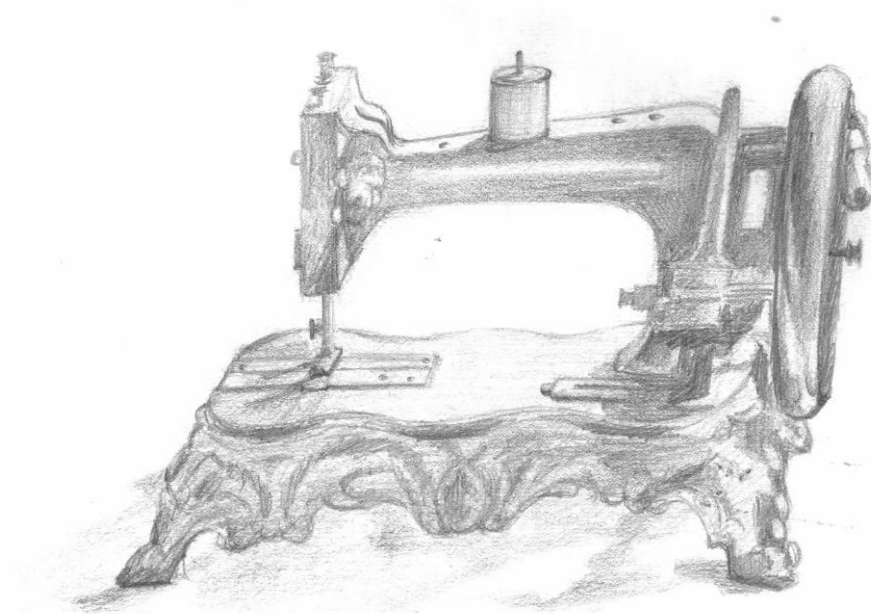


Quarta-feira, iridisada.

**Primeiro encontro das
“Costuras Esotéricas”. Aula de um
saber menor. Sabedoria alquimista.
Arquétipos e matéria. Tecidos,
técnicas, maneiras de pensar a**

vestimenta. Raciocínio artístico, lições de modelagem, de fluidez, de conforto, de cuidados com o corpo. Cartas, imagens, mitos, deuses. Cuidados com o território e suas ocupações, com a toca, com o bando. Mulheres, amizade.



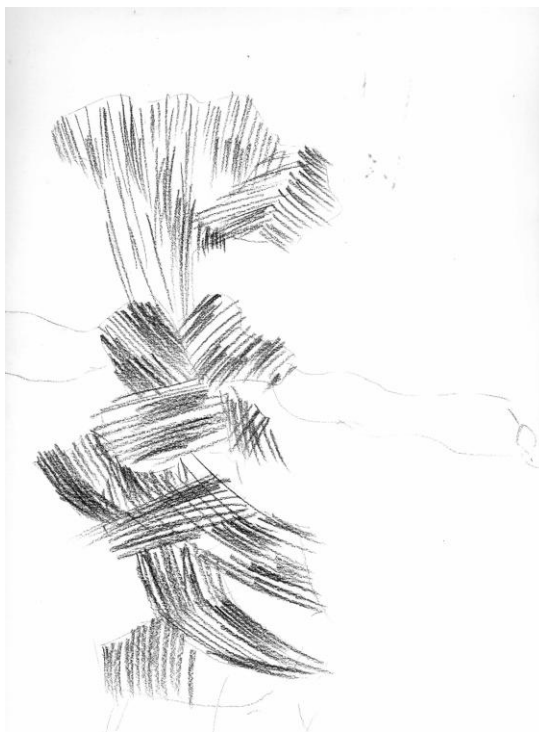


Quarta-feira, verde limão.

A costura é para mim uma saber popular. Adquiri esta sabedoria sozinha, ou melhor, nas publicações populares, revistas de moda que ensinam como cópia – de tanto fazê-las busquei superá-las, fui atrás de maneiras de criar, modificar, alterar os moldes rígidos. Achei conhecimento em mulheres antigas, que armazenavam estas lidas domésticas de tempos muito

antigos, herdados na família, no clã. Encontrei meu modo, meu estilo. Aperfeiçoei na prática, nos erros e acertos. Vasculhei arquivos esquecidos em estantes empoeiradas nos acervos da família. Criei. Agora meu desafio é ensinar, ou melhor, contaminar meu modo de aprender. Fazer para mostrar, fazer junto, deixar que a outra experimente sozinha mataria a vontade.

Amorosamente corrigir, alertar. Avaliar o processo. Dedicação, ascese. Que vontade de botar a mão e fazer rápido! Contenção da ansiedade. É preciso, será possível?





S. FOGARZI

**DOMINGO,
VIOLÁSCEO.**

LER, LER E LER...

DORMIR POUCO,

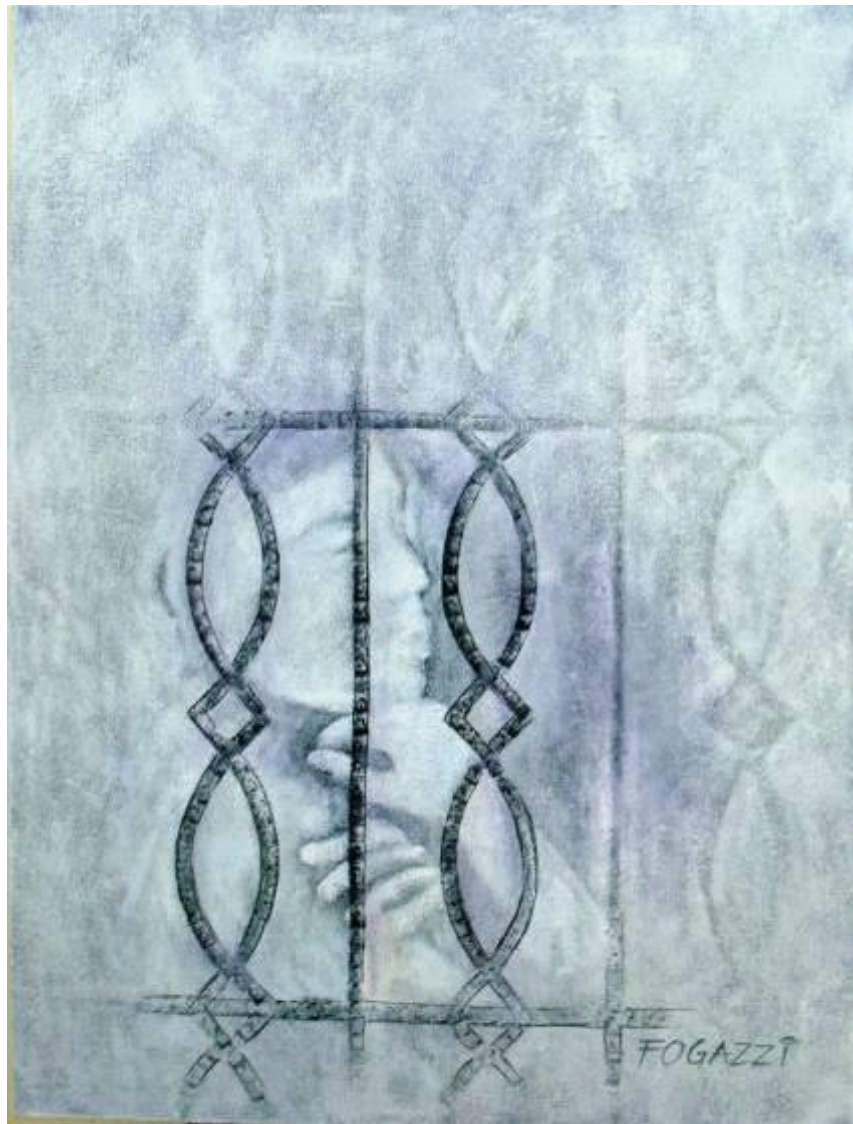
SER RÁPIDA,

APROVEITAR AS

FÉRIAS.

Quinta-feira, amarelo saturado.

Tudo dói. O corpo pede movimento. A mente pede pausa. A família pede atenção. É hora de dar um tempo. O tempo, cronológico, também ajuda o pensamento a selecionar as ideias, concatenar as sensações.





Sábado, sanguíneo.

Começo a rascunhar os projetos de ilustração. É para uma exposição sobre um poeta, seus trabalhos, sua vida. Quero apresentar as forças que ele traz no conjunto de suas obras. Outro

poeta, amigo meu, cria o texto referência, e é a partir deste que inicio meu pensamento. Leio, penso, olho ao redor.

Busco em imagens uma expressão das sensações da poesia que leio e releio. Deixo reminiscências migrarem à superfície do espírito. O tempo que pedi foi pouco, mas pensei nos momentos de inatividade da mão, necessários até que o pensamento indique um início, um caminho, algo que dispare a pintura.



Segunda-feira, esmeralda.

Sigo pensando e, neste tempo, penso também a capa do livro de poesias de meu amigo poeta, vivo – organicamente e nas poesias. Ao indicar-me a primeira poesia, como sua escolha pessoal para a imagem que o leitor verá na capa, penso nas emoções e sensações que o leitor experimentará. Serão as mesmas que eu?

E a imagem vem à mente – difusa, em partes – início a composição enquanto faço a figura. A cor é viva. O fundo reúne o todo e determina seu espaço. Os traços são fortes. O material é pastel seco e aquarela. Gosto de reunir materiais diferentes, pois trazem desafios, aventuras, curiosidades e efeitos muito interessantes.

Quarta-feira, alaranjada e cítrica.

Preciso rever os conceitos da oficina de escrita. Como é diferente criar um procedimento, um encontro e um texto. Para cada atividade mais pensamento – como expressar o sentido do sentido com palavras? Se este não é meu chão, meu território por excelência? Este se torna um parto e, como tal, depois da força – o alívio. Quem já passou por isso conhece bem a sensação.



Sexta-feira, verde claro, translúcido...



Está decidido: faltarei às obrigações para trabalhar na dissertação. Para que faço aulas, se não para isso? Pensar, conhecer: é um prazer, mas o texto chama para uma produção... trabalho mesmo...

Decido aproveitar o fluxo da escrita, se não, posso perder o “fio da meada”, meada de Ariadne...

e me perder no labirinto dos meus pensamentos. Ah... eles me conduzem por lugares diferentes, distantes, conectados por um fio invisível e tênue... onde estava mesmo?



Sexta-feira, Roxo

Aluno esquizo - o aluno fala o que o professor quer ouvir - o que aquele professor quer ouvir, ou precisa, para acalmar os "deuses" - que o ameaçam com a permanência infinda na escola, com o fracasso, com os fantasmas de sempre...



Quinta-feira, Vermelho-carmesim

**Histeria professoral – Grita que eles param
Sora! – diz o aluno que quer o silêncio – para
parar a bagunça que nem mesmo ele
suporta, ou que vê no rosto da professora um
sinal de impotência diante daquele caos, um
sinal que a chama à responsabilidade – seu
dever é o de conter os corpos , manter o
domínio de classe.**



Sexta-feira, do azul cinzento ao laranja

Da insuportabilidade da sala de aula – com criar para si,
"ssora", um corpo sem órgãos? Um corpo líquido...
fluído e em fluxo... verter ou vertigem?

Segunda-feira, preto e branco... e nuances

Vida de professora - composição, planejamento, planos e visões, previsões, invisibilidades, o impensado, caos e ordem, fluxo e refluxo. Planejamento - composição de ritmos, saberes, matéria e materiais, oficinas, aulas, tempos e espaços.



Quarta-feira, Alaranjados e cinzentos

Professores em bando – os de formação “continuada” – o encontro de intensidades, vidas vividas na sala de aula, o início e como apoiar, suportar, sabedoria e conhecimento, apoio, troca, solidariedade, para além da sala de aula e dos saberes acadêmicos, reuniões, equipes, supervisão...

**Terça-feira, estridentes violetas, roxos gritantes e azuis
nervosos**

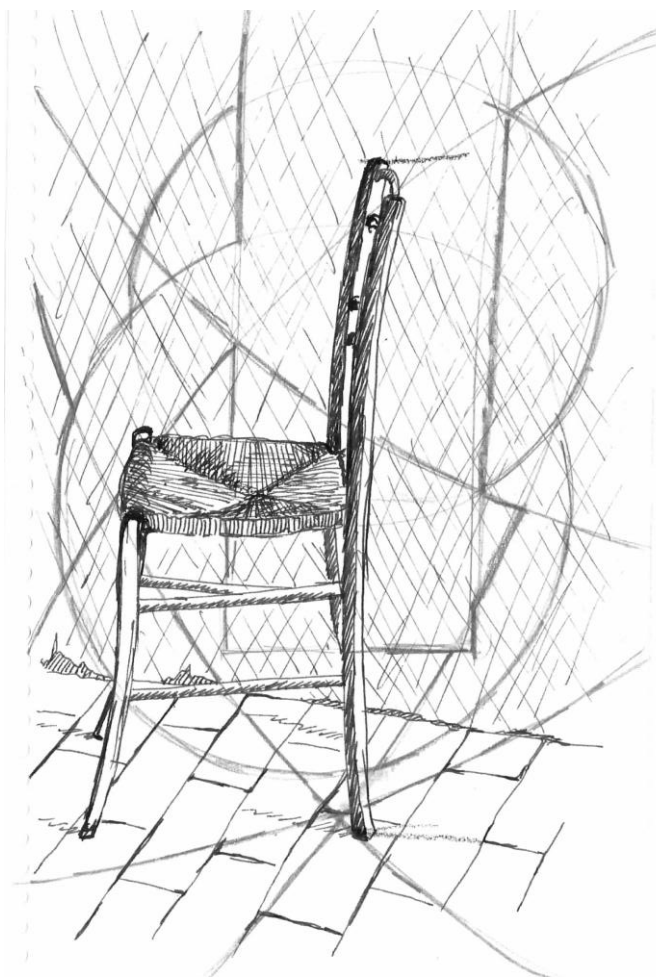
Bagunça – corpos em devir – como conter o incontrolável? Como saber o que se deseja? Forças em embate e a “ssora” no meio (da escola, da aula, dos corpos)



Do bagunça dos alunos e do controle da instituição, bem no meio, sinto-me um amortecedor.

SÁBADO, COR INOMINÁVEL OU
MUTAÇÕES CROMÁTICAS

COMO CRIAR PARA
SI UMA COR? UM
TOM? UM ESTILO?
PROFESSORA,
MULHER, ARTISTA...
A PESQUISA COMO
MOVIMENTO DO
PENSAMENTO...
DEVIR-MULHER..
MICROPOLÍTICA E
MOVIMENTO DE
SUPERFÍCIE...



Domingo, verde cru.

Em busca de um tema – a imigração italiana

Em busca de sentido – o que se pinta? Como colocar vida na obra? Um problema – em busca do procedimento, em busca da composição, em busca do gesto, em busca da matéria, em busca da forma, em busca do tema, enfim, em busca... caminho infindável...



Vermelho Vivo, sangue escarlata

O problema de capturar a vida, que sempre escapa, parece que a obra consegue conter muito pouco, e muito - planos para uma série, experimentações de temas, de cores e traços, de matéria.

Sexta, azul vaporoso.

Pesquisa de técnicas, experimentações, visão das
tendências, caminho de escolhas, o problema das
escolhas

Intuição e instinto me conduzem, espero chegar a um
terreno claro e que contenha o diáfano, uma atmosfera.



Sexta-feira, azulada...

Escrevo estas linhas depois de escutar atentamente as falas de meus colegas de pesquisa, os encontros do grupo não trazem alento a quem quer respostas prontas, trazem questionamentos, e sempre. Inesperados, a maioria das vezes. Isto movimenta meu pensamento, pois tenho que argumentar, construir minhas certezas, defender meu ponto de vista. O olhar do outro fragiliza nossas muralhas, por que estão sendo construídas, não estão prontas...

Queria tanto um clichê para me confortar de vez em quando... mas, pensando bem, por quê? se logo vou abandoná-lo, na busca por sabedorias consistentes...ah... são tantas a escolher... Como na pintura: se escolho a linha, logo a cor vem me contradizer, se escolho a cor, o desenho reivindica minha

atenção. Como preciso dos dois... Bem, olhando bem, o mais interessante é descobrir o que está no “entre”, no espaço imperceptível. Nem um lado, nem outro, mas uma terceira via – olhar que quer enxergar algo mais, o segredo das coisas, portanto criação. Criação de um novo ponto de vista. Cuidadosamente compus meus conceitos, minhas imagens de pensamento, meus textos, meus desenhos, pinturas, espaços, traços e cores. Hoje, ao terminar este texto introdutório, a cor do dia está refrescante, esverdeada e azulada, com gosto do talo da erva do campo numa tarde de sol... No dia mesmo não sei como será, só estando lá.



A Saber...

s/título. 18 x 12 cm. aquarela e lápis aquarelável.	p. 160
s/título. 21x13 cm. Grafite sobre papel.	p. 161
s/título. 21x13 cm. Grafite sobre papel.	p. 162
conversa. 70 x 90 cm. Acrílico sobre tela.	p. 163
s/título. 50x35 cm. Nanquim, acrílica e <i>aqualine</i> sobre papel.....	p. 164
s/título. 20 x 14 cm. Aquarela sobre papel preto.....	p. 165
s/título. 80x90 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 166
Ferreiro. 30x40 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 167
Polenta. 20x13 cm. Aquarela sobre papel.....	p. 169
s/título, da série <i>espantalhos</i> . 30x40 cm. Gravura em metal.....	p. 170
s/título, da série <i>espantalhos</i> . 30x40 cm. Gravura em metal.....	p. 171
Cadeira feminina. 70x90 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 172
s/título. 21x13 cm. Acrílico e caneta gel sobre papel.....	p. 173

s/título. 21x33 cm. Nanquim sobre papel vegetal.....	p. 174
s/título, da série <i>empresta-me a chave do seu coração.</i> 70x90 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 175
Abstrato. 80x90cm. Acrílico sobre tela.	p. 176
estudo. 11x21 cm. Grafite sobre papel.....	p. 177
s/título. 31x41 cm. Lápis sanguínea e lápis conté sobre papel.....	p. 178
s/título. Da série <i>margens.</i> 40x40 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 179
Ferro. Díptico. 40x80 cm e 40x40 cm. Acrílico sobre tela	p. 180
Cadeira. 50x70 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 181
s/título. Da série <i>margens.</i> 80x40 cm. Acrílico sobre tela	p. 182
s/título. 21x13 cm. Grafite sobre papel.....	p. 183
Cestas e tinas. 21x13 cm. Nanquim sobre papel.....	p. 183
s/título. 21x13 cm. Nanquim sobre papel.....	p. 184
s/título. 50x35 cm. Nanquim, acrílica e <i>aqualine</i> sobre papel.....	p. 185
s/título. 50x35 cm. Nanquim, acrílica e <i>aqualine</i> sobre papel.....	p. 186
s/título. 50x35 cm. Nanquim, acrílica e <i>aqualine</i> sobre papel.....	p. 187

Gramofone e beija-flor. 40x50 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 188
s/título. Da série janelas. 40x40 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 190
s/título. Da série janelas. 40x40 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 191
s/título. Da série janelas. 40x40 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 192
s/título. Da série janelas. 40x40 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 192
descida. 40 x 120 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 194
subida. 40 x 120 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 194
Guidons. 80x80 cm. Óleo sobre tela.....	p. 195
Musas. 21x33 cm. Grafite e lápis conte sobre papel.....	p. 196
Estudos de cabeça feminina. 20x13 cm. Grafite e lápis sanguínea sobre papel.....	p. 197
Escrita I. 18 x 12. lápis aquarelável e caneta gel sobre papel.....	p. 199
Estudo. 18 x 12. lápis aquarela e grafite sobre papel pardo.....	p. 200
Estudo. 31x41 cm. Carvão sobre papel.....	p. 201
Estudo. 31x41 cm. Carvão sobre papel.....	p. 202
Estudo. 31x41 cm. Carvão, grafite e acrílica sobre papel.....	p. 203

Irmãs. 30x40 cm. Acrílica sobre tela. Acervo Sra. Ana C. Disarz.....	p. 204
Abstrato. 80x90 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 206
s/título. 80x90 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 208
s/título. 25 cm de diâmetro. Cerâmica e vidro.....	p. 211
Ferramentas. 30x40 cm. Gravura em metal.....	p. 213
S/título , da série <i>espantalhos</i> . 40x40 cm. Palha de milho, arame e caixa de madeira.....	p. 214
Relações I , da série <i>espantalhos</i> . 10 x 10 cm. Palha de milho e nylon.....	p. 215
relações II , da série <i>espantalhos</i> . 10 x 10 cm. Palha de milho e nylon.....	p. 215
estudo. 21x13 cm. Grafite sobre papel.....	p. 216
estudo. 21x13 cm. Grafite sobre papel.....	p. 217
Gramofone com papel de parede. 70x80 cm. Acrílico sobre tela...	p. 218
estudo. 21x13 cm. Grafite sobre papel.....	p. 219
estudo. 21x13 cm. Grafite sobre papel.....	p. 220
Bule e chaleira. 60 x 80 cm. Óleo sobre tela.....	p. 221
Janela com bambus. 70x90 cm. Acrílica sobre tela. Acervo Sra. Lisinei Diegues Rodrigues.....	p. 222
Paisagem. 30x40 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 223
Procissão. Díptico. 80x100 cm e 80x100 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 226

Escrita II. 18 x 12. lápis aquarelável e caneta gel sobre papel.....	p. 227
s/título. 11x13 cm. Nanquim sobre papel.....	p. 228
Santa. 20x13 cm. Aquarela sobre papel.....	p. 229
Cardeal. 20x13 cm. Aquarela sobre papel.....	p. 232
Pássaro. 30x40 cm. Acrílico sobre tela.....	p. 233
Bagagem. 30x40 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 236
Flores I. 40x40 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 237
Flores II. 40x40 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 238
s/título. 33x21 cm. Grafite sobre papel.....	p. 239
Estudo de espantalho. 21x13 cm. Grafite sobre papel.....	p. 240
Estudo de cabeça masculina. 21x13 cm. Grafite sobre papel.....	p. 241
s/título. 60x80 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 244
s/título. 50x70 cm. Acrílica sobre tela colada sobre eucatex.....	p. 245
s/título. 28x36 cm. Grafite e lápis conte sobre papel.....	p. 247
Carteado II. 80 x 100 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 251
Espantalho I. 80 x 40 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 252

Espantalho II. 80 x 40 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 253
Espantalho. 70 x 90 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 255
Alambique. 70x90 cm. Acrílico sobre tela. Acervo Sra. Mônica V. Ono.....	p. 257
Gramofone. 60 x 100 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 259
Fornada. 70 x 90 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 261
s/título. 21x13 cm. Grafite sobre papel.....	p. 262
Fecundação. 70x80 cm. Acrílica sobre tela. Acervo Sra. Mara Schiavo.....	p. 264
s/título. 70x80 cm. Acrílica sobre tela.....	p. 265
Cosmos. 120 x 200 cm. Acrílica sobre tela. Acervo Hospital Mãe de Deus.....	p. 268





Das Referências

BIBLIOGRÁFICAS E FÍLMICA

BARTHES, Roland. A Câmara Clara, notas sobre a fotografia.

Lisboa/Portugal: Ed. 70, 2010.

_____. **Inéditos, vol. 3: imagem e moda.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Crítica e Verdade.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

BERGSON, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 4ª edição, 2010.

BARROS, Lilian R. M. A Cor no Processo Criativo, um estudo da Bauhaus e a teoria de Goethe. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 3ª edição, 2009.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. Col. Petre Selz e Joshua C. Taylor. Trad. Waltersir Dutra...et al. São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição, 2006.

Ciclo de Conferências do DIF: pesquisar o acontecimento, II. Programa de Pós Graduação da Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2012.

CARDOSO, Franciane Canêz. **Escrituras: a cidade, seus espelhos, fabulações e esquecimentos**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2012.

COUTO S. C., Carlos M. **Tópica Estética: filosofia, música, pintura**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

CORAZZA, Sandra. (org.) **Fantasia de Escrita: filosofia, educação, literatura**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

_____. **Escrituras: um modo de ler-escrever em meio a vida**. Pesquisa inserida no Projeto Observatório da Educação CAPES/INEP. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2010/14.

COSTA, Cristiano B. **O Coisário: artistagens, fabulações e invenções com coisas e alunos da 5ª série do CAp/UFRGS**. In: Cadernos do Aplicação, vol. 20, nº 2/2. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

DERDYK, Edith. **Formas de Pensar o Desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. 4. Ed. rev. Ampl. Porto Alegre: Zouk, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2ª edição, 2006.

_____. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.

_____. **Proust e os Signos**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Ed. 34, 1999.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v.4**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed.34, 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v.1**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed.34, 1995.

FEIL, Gabriel Sausen. **Procedimento Erótico, na Formação, Ensino, Currículo**. Jundiaí, Paco Editorial: 2011.

GUATTARI, Félix. ***Caosmose: um novo paradigma estético***. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed.34, 1992.

GOMES. Paola.B. **Arte e Geo-educação: perspectivas virtuais**. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2004. 378 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

GUIMARÃES, Jane Rodrigues. **A cor filosófica em Deleuze, pensamento e conceito**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS/Cachoeira de Itapemirim-ES, 2012.

HEUSER, Ester M. D. (org.) **Cadernos de Notas 1: projeto, notas e ressonâncias**. Cuiabá: EdUFMT, 2011.

JEUNET, Jean-Pierre. **O Fabuloso Destino de Amelie Poulain**. Com Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz, Isabelle Nanty . Filme, França, 2002.

KANDINSKI, Wassily. **Olhar Sobre o Passado**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994.

MERÇON, Juliana. **Aprendizado ético-afetivo: uma leitura spinozana da educação**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **A Vontade de Poder**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. Apres. Gilvan Fogel. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NODARI, Karen. PAIVA, Luciana. FOGAZZI, Simone. **Relato da oficina: Escrivida – do tempo morto ao vivo**. Notas do Projeto Observatório da Educação, CAPES/CNPQ. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

PARTSCH, Susanna. **Klee**. Trad. Casa das Línguas, Lda. . Colónia, Alemanha: Tachen, 2000.

PASTA, Paulo. **A Educação pela Pintura**. São Paulo, Ed. WMF Martins fontes, 2012.

PELBART, Peter Pál. **Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura, loucura e desrazão**. Apres. Jurandir Freire Costa. São Paulo: Autêntica, 2000.

PICASSO, Pablo. **Picasso em uma só linha**. Intr. Susan Grace Calassi. Trad. Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo, FAPESP: Annablume, 2004.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. Trad.: Maria Teresa Resende Costa. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1995.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Org. e intr. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza M. Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1991.

ULPIANO, Carlos. Anotações da aula de 26 de abril de 2010. Transcrição disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=2450>

ZORDAN, Paola G. **Paixões da Diferença – liberação de humores artísticos**. Projeto de Pesquisa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010/12.